

**L'ADAPTACIÓ DELS CLÀSSICS TEATRALS.
SHAKESPEARE I *RICHARD THE THIRD*.
ESTUDI DE CAS D'UNA ESCENA.**

Autora:

Beth Escudé i Gallès

Director:

Xavier Pérez Torío

(Universitat Pompeu Fabra)

Tutor:

Carles Batlle i Jordà

(Universitat Autònoma de Barcelona)

TESI DOCTORAL

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana
Programa de Doctorat en Arts Escèniques

2014

Agraïments

Aquesta tesi no s'hauria redactat sense l'estímul constant i exigent del dr. Alejandro Montiel que, amb tota justícia, ha d'encapçalar el capítol d'agraïments. A ell va dedicada.

Durant els meus temps d'estudiant a l'Institut del Teatre vaig aprendre moltes coses útils de molts dels meus professors, alguns dels quals han esdevingut després col·legues i amics: Joan Abellan, Xavier Albertí, Joan Baixes, Sergi Belbel, Àlex Broch, Joan Casas, Josep M. Carandell, Jordi Coca, Rosa Victòria Gras, Jaume Mascaró, Jaume Melendres, Joan Ollé i Ramón Simó. Sempre estaré especialment en deute amb José Sanchis Sinisterra, mestre i amic persistent amb qui comparteixo afinitats i preocupacions sobre la dramaturgia en general i l'adaptació dels clàssics en particular.

La meva gratitud, també, als qui m'han aportat desinteressadament els seus coneixements pel desenvolupament d'aquesta tesi: els professors/res Muntsa Alcañiz, Joan Casas, Roberto Fratini, Roser Güell i Lluís Hansen; als molts alumnes que han passat per les meves classes i que han sumat el seu gra de sorra o la seva platja ajudant-me a repensar les idees; als qui m'han ajudat a corregir i arrodonir el treball contribuint amb els seus coneixements específics: Óscar Barberán, Pau Masaló, Sònia Moll i Carles Sans (immensa generositat); al Centre d'Art i Natura de Farrera —i als amics Lluís Llobet i Cesca Gelabert— que, els últims anys, m'ha proporcionat l'espai de concentració i aprofitament per tal de dur a terme aquesta investigació; i a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, que m'ha concedit el temps que m'ha facilitat la conclusió de la feina. Vull deixar constància de l'eficiència professional dels treballadors del MAE, amb l'Anna Valls al capdavant d'aquest excepcional museu i centre de recerca.

Mereixen una menció especial, per les seves precises puntualitzacions en el curs del treball de recerca, els doctors Carles Batlle i Francesc Massip.

Altres persones han confiat, des de sempre i amb entendridora tossuderia, en què aquest projecte es duria a bon port: Robi, Mònica i Pol Escudé, Anna Feliu, Alice Coulshaw, Isabelle Bres, Hans Richter, Elena Vilaplana, Rosa Montiel, Magda Puyo, Quim Roy, Elisabet Castells, Carlo Ruggeri, Manuel Veiga, Gerard Vázquez, Esteve Soler, Pasquale Bavaro, Marc Chornet, Anna Maria Ricart i Marc Villanueva. Finalment, s'han sortit amb la seva.

Probablement el meu director de tesi, el dr. Xavier Pérez, sigui el més culpable de tots.

Tanmateix, tot el que sé de veritat els ho dec als meus pares Robert Escudé i Elena Gallès.

Índex

Introducció	11
1. L'adaptació	19
1.1. Shakespeare, doncs, plagiari?	27
2. Concepte de clàssic	31
2.1. La crítica «clàssica»	32
2.1.1. Les tres unitats	33
2.1.2. <i>Decorum</i>	37
2.2. Concepte del substantiu «clàssic»: la vigència	44
2.3. Shakespeare, un clàssic? <i>Richard The Third</i> contra <i>Macbeth</i>	46
3. Breu descripció de la història de l'adaptació shakespeariana fins al començament del s. XX	51
3.1. Anglaterra	51
3.1.1. Restauració i neoclassicisme	51
3.1.2. Romanticisme i realisme	61
3.2. Amèrica del Nord.....	64
3.3. Alemanya	65
3.4. França	67
3.5. Adaptacions a Espanya i a Catalunya fins al final del s. XIX	71
3.5.1. Shakespeare a Catalunya i Shakespeare en català	93
3.6. La revolució teatral. Final del segle XIX i començament del XX... ..	101
4. Estudi de convencions i context. La reconvençionalització	111
4.1. Condicionants polítics i socials.....	111
4.2. Condicionants culturals	114
4.3. Condicionants circumstancials immediats i prosaics.....	117
4.4. Condicionants de les convencions d'escena. Ideologia de la forma ..	121
4.4.1. L'espai.....	122
4.4.1.1. L'espai buit	123
4.4.1.2. Altres convencions espacio-temporals	126
4.4.1.3. Escenotècnia, mobiliari i <i>atrezzo</i>	127
4. 5. Disseny del personatge. Vestuari.....	130
4.6. Recursos de suport al discurs.....	131
4.7. Convencions de <i>decorum</i> . Convencions de gust i caprici	134
4.8. Estat receptiu del públic i vehicles de transmissió	139

5. Adaptació basada en la història i adaptació basada en el discurs	141
5.1. Adaptació basada en la història.....	142
5.2. Adaptació basada en el discurs.....	144
6. La posada en escena com a adaptació.....	149
6.1. Concepció del personatge.....	153
6.1.1. El personatge històric.....	154
6.1.2. Psicologia del personatge.....	155
6.1.3. El caràcter del personatge.....	160
6.1.4. Evolució del personatge	162
6.1.5. L'aspecte físic del personatge	164
6.1.6. El personatge com a suport d'un tema	169
6.2. Registre interpretatiu i estilístic	173
6.3. Intervenció en els punts foscos	176
6.4. Redistribució.....	179
6.5. Punt de partida iconogràfic	179
6.6. Transsexualització i transvestisme	180
6.7. Reenumeració	186
6.8. Suplantació	188
7. Operacions adaptadores.....	191
7.1. La traducció	191
7.1.1. Adequació a la llengua de sortida i condicionants.....	193
7.1.2. Forma o contingut.....	195
7.1.3. El problema de la temporalitat. Historització o actualització de la llengua	197
7.1.4. Decisions concretes de traducció.....	199
7.1.5. Les traduccions de <i>Richard The Third</i> al català.....	201
7.2. Recontextualització, actualització	201
7.2.1. Reubicació.....	203
7.2.2. Recontextualització cultural	204
7.2.3. Recontextualització social	206
7.2.4. Recontextualització política	207
7.2.5. Reestilització literària	214
7.2.6. Destemporalització, desubicació, etc.....	215
7.3. Canvi de gènere	218
7.3.1. El cas a part de la paròdia	222
7.4. Transadreçament (acomodament a un públic diferent per al qual fou pensat en origen).....	227

7.5. Transcodificació. Algunes notes sobre cinema, televisió, dansa i música	233
7.5.1. Mitjà audiovisual. Televisió i cinema.....	233
7.5.2. Shakespeare a la dansa.....	242
7.5.3. Shakespeare i la música	246
7.6. Re-recreació (recreació d'una recreació anterior).....	255
7.7. Arranjament.....	256
7.8. Reproporcionalització	258
7.9. Fusió.....	261
7.10. Homenatge	264
7.10.1. Osmosi	264
7.10.2. Cita	267
7.10.3. Homenatge a la vida de l'artista	269
7.10.4. <i>Pastiche</i> i ressonàncies	275
7.10.5. Altres homenatges.....	278
7.11. <i>Spin-off</i> , emancipació	279
7.12. Derivació o seqüela	281
7. 13. Versió lliure.....	284

8. Estudi de cas. L'Escena de Seducció de Gloucester a Lady Anne

(<i>Wooing Scene</i>)	293
8.1. Estudi comparatiu de les decisions de traducció de l'escena.....	294
8.2. Orígens de l'Escena de Seducció.....	306
8.3. Paradigma de la <i>Wooing Scene</i> com a punt fosc en l'obra de <i>Richard The Third</i>	308
8.4. Concepció dels personatges protagonistes de l'escena	313
8.4.1. Lady Anne	313
8.4.2. Evolució del personatge de Lady Anne.....	320
8.4.3. Evolució de Gloucester. L'escena del mirall	324
8.4.4. Disseny dels personatges	326
8.5. Consideracions sobre l' <i>atrezzo</i> i l'acció física que comporta. Revisió de l'objecte en l'operació adaptadora	330
8.5.1. El taüt.....	330
8.5.2. L'espasa	331
8.5.3. L'anell	334
8.5.4. Altres objectes no explícits	335
8.5.5. Altres accions físiques no vinculades a la utilleria. L'escopinada de Lady Anne	337

8.6. Importància de la reenumeració en la <i>Wooing Scene</i>	339
8.7. La suplantació com a operació habitual.....	346
8.8. La transsexualització o el transvestisme com a operacions poc freqüents.....	347
8.9. Reproporcionalització a l'Escena de Seducció.....	349
Conclusions	355
Apèndix. Il·lustracions	369
Bibliografia	379
Webgrafia	399
Videografia	401

Introducció

L'adaptació teatral és una activitat molt àmplia, va del mínim al màxim. La translació d'un text estranger a la cultura del país ja és una intervenció prou important que sovint s'assumeix des de la traducció i que constitueix el primer grau d'una adaptació¹. Adaptar, però, també és reescriure enterament el text, considerat la peça de base únicament com a material inspirador.

Luís Miguel Fernández (2006), després d'haver fet un treball sobre la recreació fílmica (concentrat en el mite de Don Juan) i d'haver explorat les diferents modalitats d'adaptació, es rendeix a anomenar-ho tot «recreació», a obviar el verb «adaptar» perquè, diu, el remet a un terme del qual tampoc troba sentit: el de la fidelitat. Per Fernández, el resultat de les operacions fílmiques que posa en contacte és «el de dos textos diferentes en los que el resultante cinematográfico no se subordina a un texto anterior, no lo “adapta”, sino que lo vuelve a producir partiendo de una situación distinta.» (pàg. 37) I dirigit a un públic distint, es podria afegir.

L'adaptació, per definició, ha d'aportar un resultat diferent. Altrament, l'art d'adaptar esdevindria erm. O, si més no, un exercici purament tècnic. Ni la subordinació té per què connotar una acció pejorativa ni l'adaptació ha de doblegar-se sempre a una sub-ordinació. Pot esdevenir una «supra-ordinació». La vinculació al terme «fidelitat», també s'hauria d'acotar. L'acte adaptador opera sobre un referent summament complex com ho serà la peça en què derivarà. Més encara quan s'aboca en un art espectacular, aquesta «espessor de signes» de què parla Patrice Pavis (1990). En tot cas, hauríem d'explicitar a quina de les múltiples «fidelitats» ens referim: fidelitat a l'esperit, a

1 I si aquest és el primer, el segon nivell seria el que exerceix el dramaturgista, figura encara poc freqüent als nostres teatres, a les nostres escoles artístiques i absent als nostres diccionaris.

la història, a la seva estructura, a la moralitat que se'n desprèn, a la voluntat de l'autor amb els condicionants i límits del seu temps? Si, per exemple, som fidels amb els continguts optimitzant les noves formes a la nostra disposició, aquestes formes, no modificaran per força els continguts originaris?

L'elaboració d'una possible sistematització que discrimini les operacions adaptadores pot representar moltes complicacions, sobretot perquè la utilització d'una estratègia implica la utilització d'una segona i d'una tercera i es fa difícil establir a quina intervenció s'atribueix la creació d'un sentit determinat, perquè tot s'acaba tramant i alimentant entre si. I és per això que Jiménez ho considera, finalment, una exploració amb resultats massa poc útils. Al meu parer, però, en no haver aconseguit encara una sistematització prou universal, en la qual mínimament ens entenguem i puguem transitar, com ha fet la Retòrica —la de posar noms i cognoms als diferents recursos literaris, lingüístics i de pensament (tot i les diferents escoles)— la rendició és precipitada.

Ara bé, la taxonomia és una eina sospitosa. Borges (1992) ironitza amb aquell text que cita una enciclopèdia xinesa en què diu que

los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, f) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper un jarrón, n) que de lejos parecen moscas².

Si ja és qüestionable, per aleatori, establir categories, gèneres o subgèneres en el món científic, podem imaginar l'agosament de l'intent en matèria artística. El mateix resultat còmic de la taxonomia

2 L'argentí sosté que «no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.» (Borges, 1992, pàg. 301).

de Borges, però sense intenció, produeix la divisió que feia Elio Donato de les comèdies romanes de l'antiguitat:

Las comedias pueden ser movidas, tranquilas o mixtas. En las movidas es la acción muy inquieta, en las tranquilas es más sosegada, y las mixtas tienen de lo uno y de lo otro³.

Avui, és palès que són moltes i diverses les estratègies que s'utilitzen en l'escenificació d'un clàssic. I se'n fa necessària la discriminació precisament perquè l'ús encamina a una finalitat o una altra, a una creació de sentit diferent segons el tipus d'intervenció. La voluntat d'aquest treball és definir, doncs, algunes de les operacions adaptadores al llarg de la història i explorar les conseqüències d'una o d'una altra. D'inici, una mirada històrica als nostres ancestres adaptadors ens procurarà una comprensió més profunda sobre la persistència de produccions d'obres clàssiques i l'experimentació manipuladora constant i diversa als escenaris contemporanis. Perquè, com no pot ser d'una altra manera, l'adaptació està vinculada al pas del temps. No només es tracta, però, d'establir el pont temporal entre l'obra originària i la derivada. També de tot allò que ha transcorregut pel camí. L'adaptació directa del referent és impura per naturalesa, perquè no tan sols hi coincideix el text de referència, també hi participa tot el bagatge del nou creador i el del públic del seu temps. Per a un anglès serà difícil no evocar l'*Ophelia* ofegada de John Everett Millais (1851-1852) si vol posar *Hamlet* en imatges (vegeu il·lustració 01); o el *Richard III* de Hogarth (1745) si ho pretén fer amb l'obra del rei yorkià (vegeu il·lustració 02); inevitablement li vindran al cap interpretacions magistrals, imitades i parodiades fins a la sacietat com la de Laurence Olivier (1955) en el paper del més cruel dels reis anglesos. Brecht, en la seva batalla contra el teatre de la seva època, sostenia que el veritable problema de l'adaptació era que havíem deixat que els clàssics s'empolsegessin. Com si, per negligència,

3 Extret de la «Introducció general» a les *Comedias de Plauto I* de la Biblioteca Clásica Gredos. Introducció, traducció i notes de Mercedes González-Haba, 1992, pàg. 16.

haguéssim deixat que la pols s'acumulés sobre els grans quadres del passat, i que, després, copistes més o menys gelosos, reproduïssin les taques de pols juntament amb la pintura (Brecht, 1983, pàg.37). Però, sense ànim de contradir el mestre, aquesta pols existeix: pols real i, tal vegada, pols benvinguda. Afegim, doncs, a la importància del referent com a indispensable en l'activitat de l'adaptació, el factor «pas del temps», pols inclosa.

La tria de l'obra dramàtica de William Shakespeare *Richard The Third*⁴ com a model per il·lustrar les diferents intervencions possibles és perquè, com cap altra, *Richard The Third* ja és la història d'una adaptació. Com veurem al capítol històric, les reposicions de Shakespeare en el seu mateix país van ser molt aviat modificades per adaptar-les a un nou públic i a un nou gust. Els francesos feren recreacions i nosaltres recreacions d'aquestes recreacions. Si bé *Hamlet* és la peça shakespeariana més adaptada, de *Richard The Third* tenim propostes més disperses a l'abast, potser perquè, en ser una obra de joventut, té més punts foscos i més possibilitats d'intervenció. Estudiarem altres textos de Shakespeare quan siguin més adients per a la comprensió de determinades operacions o conceptes. També, excepcionalment, citarem altres peces clàssiques d'altres autors i d'altres períodes per complementar alguns detalls que les obres de base no acaben de constituir un exemple clar, o per reforçar alguna tesi sobre l'ús d'un recurs determinat per a l'adaptació.

Els materials d'estudi (sempre des del punt de vista dramaturgic) seran bàsicament textos teatrals, produccions per a l'escena, referències assagístiques que no es conserven fixades en suport audiovisual⁵, adaptacions fílmiques i, puntualment, òperes (música i llibret), dansa

4 Es deixaran els títols en la llengua original quan parlem del referent de base (també els noms propis), però es respectarà l'idioma del títol de la producció que ens competeixi sempre que sigui fàcilment transcribible i intel·ligible per al lector.

5 Esperem que, aprofitant l'arribada i proliferació de doctorats i investigacions al voltant de les arts escèniques, augmenti la distribució del material audiovisual de produccions teatrals i de dansa. Actualment és molt difícil accedir a aquests estris indispensables.

(ballet, dansa contemporània, dansa-teatre) i música (cançons, simfonies, música incidental, etc.) sobretot a l'hora de citar les principals operacions de transcodificació, és a dir, quan es traslladen els codis a un altre mitjà expressiu del pensat en origen.

La primera dificultat en emprendre aquesta investigació ha estat la de l'ús terminològic. El vocabulari precís per parlar de teatre encara no ha estat universalment pactat. Yves Lavandier (2003), per exemple, ha cregut necessari acompanyar el seu assaig d'un lèxic a les últimes pàgines. I és que quan en una discussió teòrica es parla del concepte d'acció, d'història, de discurs o de trama és molt possible que n'haguem d'aportar també la definició, que no sempre serà homologable entre la concurrència. Algunes traduccions en mans de profans en matèria espectacular han contribuït a aquesta manca de concòrdia. Per exemple, l'utilitzadíssim «efecte de distanciació» al qual en el gremi ens referim constantment per definir un concepte brechtia —indispensable per comprendre algunes de les produccions d'aquests últims tres quarts de segle— és una traducció equívoca o poc precisa del *Verfremdung-Effekt*, que, de fet, com aclareix Jaume Melendres (2006, pàg. 376), «Brecht manlleva directament al formalisme rus, i que no és altra cosa que la traducció de *priem ostranennija* (literalment, efecte d'estranyament, no efecte de distanciació)».

A tot això, hem d'afegir també la modificació de sentit que els mots experimenten en el temps. Així, quan Samuel Johnson (1709-1784), per exemple, utilitza un terme essencial quan defineix Shakespeare com el «poeta de la natura» el veritable sentit se'ns escapa. «Natura» és un vocable clau en la crítica de Johnson i alhora el més difícil de definir. Segons John Stone (2002, pàg. 63), vindria a tenir un significat del tipus «capacitat de la literatura de referir la imaginació a una veritat inherent però no idèntica a l'experiència quotidiana». Nosaltres, passats pel sedàs del naturalisme, no podem ni tan sols imaginar aquesta possible accepció de *natura* o *natural*, tan allunyada, fins i tot contrària, a la dels estudiosos del s. XVIII. El terme «autor»

que coneixem avui tampoc no és el mateix que s'utilitzava al Segle d'Or, que equivalia a qui tenia els drets sobre l'obra, el productor, cap de la companyia, no a qui l'havia escrita. Avui dia, quan parlem del «dramaturg», hem d'especificar si ho diem en el sentit alemany o no, ja que en aquest país es fa la distinció entre *dramaturg* i *dramatiker*. El primer el traduiríem com a *dramaturgista*, el segon com a escriptor dramàtic. No és estrany, doncs, que també hi hagi equívocs quan parlem del concepte mateix de «dramatúrgia» al nostre país, que s'ha convertit en el calaix de sastre de tota activitat interventora. Mark Fortier (2007, pàg. 1) inicia el seu article exposant la problemàtica enutjosa de la definició d'adaptació; què és o què no és una adaptació? La seva tesi aposta per un sentit ampli del concepte d'adaptació. Tot i la necessitat permanent i imperiosa que es té de posar elements en grups —que Fortier considera útil— no ha de servir per descartar aquelles operacions que no s'adeqüen del tot a les sistematitzacions acordades. L'adaptació, sigui quina sigui la seva definició, és un camp obert i extens que provoca l'estudi i l'activitat artística.

Tampoc no es lliura de les dificultats de nomenclatura tot allò que té a veure amb una definició concreta del que té relació amb les operacions adaptadores. Segons l'adaptador o el traductor, les variacions sobre el text matriu tenen diferents maneres de presentar-se: *acomodat per; arranjaments de; dramatúrgia de; derivació; vessat al català per; escrit amb presència de l'obra de tal autor per; inspirat en; escrit expressament per a l'actor tal per; adaptat de l'original anglès per; basada en; composta amb escenes de tal autor; tragèdia presa de; interpolacions de; refosa per; revisitació de; adaptació lliure*, etc., sense establir exactament quins són els graus de la transformació en cada cas, on es posa l'accent i quins en són els punts de partida. Sovint s'utilitza la mateixa etiqueta per a operacions discordants. Laura Rosenthal (Fischlin/Fortier, 2000) ens explica que, al segle XVIII, de les «reworked pieces», se'n deien «alterations» o «imitations». Alfons Par (1936), per exemple, utilitza el terme «refundición» per parlar de les recreacions sobre altres recreacions. Tanmateix, manllevant figuradament el terme

a la indústria metal·lúrgica, l'acte de refondre ens remet a una altra operació, la de la utilització d'un mateix material donant-li una altra forma sense que se'n perdi l'essència. D'altres utilitzen aquest terme per remetre'ns a una operació de fusió o, si ho volem, d'aliatge, és a dir, crear una nova obra amb dos o més materials (coaptar). El mateix Astrana Marín diu que Shakespeare «plagia», entre d'altres, el *Macbeth* de la Crònica de Holinshed en un article publicat el 1916. És clar que ni tan sols l'insigne traductor shakespearità utilitzava acuradament els termes: una transcodificació —operació shakespeariana habitual— no és mai un plagi. Que a hores d'ara el vocable anglès *spin-off* tingui com a sinònim el francès *derivage*, per exemple, no ofereix altra cosa que confusió; també és habitual l'ús, en assaigs sobre l'adaptació, de l'adjectiu «transgenèric» per comptes de «transexual», deixant òrfena de qualificació l'adaptació que transposa el gènere. Aquests i d'altres exemples fan necessari pensar en una classificació establint noves definicions i tàxons més aproximats i operatius.

Aquest treball té vocació cartogràfica, d'aquí els seus preliminars i la seva longitud. Necessitarem passar per la història per tal d'establir quines han estat les principals operacions adaptadores al llarg dels segles; abans, però, haurem de determinar quina visió s'ha tingut dels clàssics en cada època i en les principals cultures perquè això condiciona l'operació triada. Sense aquesta macromirada és difícil esbrinar quina pot ser la tendència actual envers els clàssics i la manera contemporània d'oferir-la al públic. Per determinar l'activitat, haurem de discriminar de què es fa —i s'ha fet— l'adaptació i posar noms —de vegades cognoms— a l'operació concreta que es realitza. S'ha mirat d'escollir uns tàxons com més comprensibles millor, sense atendre la bellesa del mot i amb la plena consciència de la cacofonia d'algunes tries com ara la de re-recreació, discutible en la seva plasticitat però que no ofereix dubtes sobre allò a què ens referim. Es tracta, sens dubte, d'una cartografia per ser discutida, ampliada, reagrupada i, fins i tot, embellida, però que, en tot cas, engega un exercici que ens encamina cap a una nomenclatura consensuada més universalment.

L'acotació i la discriminació d'operacions han de ser útils a una teoria que generi inspiració per a la pràctica artística i aquesta pràctica ha de tornar a generar un replantejament teòric. La meva condició de docent en arts escèniques ha estat tothora present, confiada en la bondat d'aquest model de sistematització per als nostres futurs dramaturgs i directors.

1. L'adaptació

Adaptació: Operació dramaturgic destinada a modificar el text original, entès com a manual d'instruccions.

Jaume Melendres, *La direcció dels actors*

El mot «adaptació» serveix de paraigua per aixoplugar les distintes intervencions tot remetent a accepcions en un sentit convenientment ampli. Entenem l'adaptació com a reelaboració d'una obra en una altra llengua, tal com fa la traducció, però també en uns altres mitjans expressius amb codis diferents, és a dir, com fa una transcodificació. Aquesta tasca, segons la distància entre modalitats d'expressió, es veurà obligada a fer més o menys arranjaments per tal de poder-la executar. L'adaptació en si no compromet a moure's en distàncies curtes o llargues. Aquestes modificacions també es poden dirigir a la difusió entre un altre tipus de públic diferent al pensat originalment, com ara una peça escrita per a un públic adult i remodelada per a un d'infantil. També es considera adaptació la unió de dues coses per conformar-ne una tercera. És a dir, la unió de dos materials artístics per formar un nou sentit, com ara la fusió o l'osmosi.

Segons el cas, «acomodar, ajustar, emmotllar, reelaborar, arranjat o modificar», esdevenen sinònims «d'adaptar», que és el mot-marc legítim de totes les actuacions possibles. Tanmateix, és clar que una reelaboració és una operació que va més enllà d'una modificació o d'un arranjament; una traducció, «més aquí» que una versió lliure. Ruby Cohn (1976) màxima autoritat en l'estudi de l'adaptació prefereix la utilització de la paraula *Offshot* (brot, lluc) per referir-se a les adaptacions en general, però per a nosaltres, la traducció del terme ens és poc convincent⁶.

6 Cohn aporta una llista alfabètica que va des de l'*Abridgment* (resum, retallada) a la *Version*.

Per últim, hi ha una accepció, reflectida als diccionaris, que, podent passar-la per alt —perquè es refereix a una altra aplicació del mot i aparentment s'allunya del que ens incumbeix— s'ha convertit en una constant de reflexió que m'ha acompanyat durant tota aquesta tasca d'exploració sobre l'adaptació. Adaptar: «Acomodar-se, conformar-se, resignar-se a alguna cosa.» I és que en l'adaptador responsable, coneixedor profund i amant de l'objecte a potinejar, sempre hi ha d'haver un sentiment de resignació, de renúncia, de pèrdua, de dolor. Totes les opcions de transformació són lícites i, fins i tot, necessàries, com és legítim i honorable el trauma moral i estètic que ha de produir en qui «perpetra» una adaptació, que s'ha deixat seduir per la peça mare i a qui li ha de tremolar el pols en empunyar el bisturí i l'agulla de cosir. La compensació feliç que proporciona a l'adaptador, però, és la d'haver estat el vehiculador fructífer que ha convertit l'obra originària en un nou producte per al pensament.

Val a dir que, en l'adaptació, és condició *sine qua non* la referència a l'obra artística, la crida a una obra ja elaborada i concreta. Així, l'antítesi d'adaptació és el plagi perquè, amb vocació clandestina, fa tot el possible per obviar la font i no fa virtut d'aquest acte recreador. L'adaptador no és un imitador ni un autor frustrat. L'adaptació és un art per si mateixa i és tan original la manipulació que fa com la peça a la qual remet. És per això que resulta equívoc remetre'ns a la paraula «original» per parlar de l'obra que ha generat l'adaptació. Podem parlar d'«obra de base», «punt de partida», «model originari», «antecedència», «text mare», «matriu», «font», etc., però mai de «l'original».

I parlant d'originalitat, a hores d'ara no seria gens original dir que Shakespeare tampoc no n'era, d'original. En pràcticament totes les obres shakespearianes podem definir les fonts de les quals beu, descrites pels prologuistes. Tanmateix, així com es reconeixen com a

material inspirador les cròniques de Hall⁷ o de Holinshed⁸ per a les obres de la història anglesa, o les *Vides Paral·leles* de Plutarc per a la recreació d'obres històriques romanes, com també les llegendes d'arreu d'Europa per a les obres llegendàries, poemes i novel·les mítiques⁹, o fins i tot comèdies dramàtiques clàssiques (*Comedy of errors* i *Twelfth Night* s'alimenten del *Menaechmi* de Plaute), etc., sembla més «sacríleg» sostenir que, probablement, el bard es nodria també d'obres teatrals de col·legues contemporanis o immediatament anteriors. Així, es rumoreja que abans del *Hamlet* shakespearia n'hi va haver un altre de Thomas Kyd, avui desaparegut o que el definitiu només és una revisió del mateix Shakespeare d'un *Hamlet* de joventut en què el príncep és més jove i Gertrude queda convençuda de la raó del seu fill (Ackroyd, 2008, pàg. 590), o quasi simultània a un *Antonio's Revenge* de John Marston, del qual es tenen dubtes de qui va inspirar-se en qui¹⁰. Alguns investigadors insisteixen en què el *Romeo and Juliet* de Shakespeare s'inspira en l'obra dramàtica *Ariadna* de Groto del 1578 (només disset anys abans de quan es data la composició shakespeariana); que *Mesure for Measure* ho fa en *Promos i Cassandra* de Whetstone, també del 1578 (Melendres, 2006, pàg. 75); o que ja existia un *King John* de John Bale del 1536; que *The Merchant of Venice* és una versió de l'obra dramàtica *The Jew*, interpretada al Bull Theatre vint anys abans (Ackroyd, 2008, pàg. 431); que el 1588 es representava *A Taming of A Shrew*, ambientada a Grècia, amb noms diferents i molt més breu, però hi ha rèpliques similars que fan pensar

7 *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*, publicada per Grafton el 1548.

8 *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, publicada primer el 1577 i després el 1587.

9 *As you like it* prové del *Gamenlyn* de Chaucer; *Amleth* de Grammaticus (Saxo Lange), historiador danès (1150-1204). Dins una història dels danesos conté la primera versió del mite d'Amleth, la font més antiga de *Hamlet* (citada per Johnson, 2002, pàgs. 81-82).

10 En tot cas, Nashe esmenta un *Hamlet* representat en el teatre públic. Philip Henslowe també parla d'una versió de *Hamlet* interpretada pels Lord Chamberlain's Men i els Lord Admirals Men el 1594. (Ackroyd, 2008, pàg. 589).

que Shakespeare va apropiarse de l'obra de l'autor anònim, millorant la peça i variant el títol d'un «A» a un «The» sense gaire remordiments (Ackroyd, 2008, pàg. 251); que el tema del burlador burlat, com el de *The Merry Wives of Windsor*, quan fou tractat per Shakespeare el 1601 ja havia donat lloc a una peça contemporània, *The Jealous Comedy*, estrenada per la mateixa companyia de Shakespeare el 1593 (Ackroyd, 2008, pàg. 224). Els exemples podrien multiplicar-se.

De fet, es conjectura que Shakespeare es va unir a la companyia *Queen's Men* quan va visitar Stratford per coincidències en el repertori amb obres com *The famous Victories of Henry the Fifth*, *King Lear*¹¹ o *The Troublesome of King John*. També s'especula que aquestes podrien ser primeres versions del mateix Shakespeare allunyades del que després rescruiria i passaria a la història.

Per a l'elaboració de *Richard The Third*, Shakespeare es va inspirar en diversos materials. Sembla unànime que la principal influència és la novel·la de Thomas More *The History of King Richard III* publicada el 1557 (More, 2005), com també les referències de les cròniques de Holinshed i Hall a la Guerra de les Dues Roses. Igualment, hi ha connexions localitzables amb les biografies de la història d'Anglaterra de diversos autors recollides a *A Mirror for Magistrates* (1555).

És ben cert que hi ha moltes semblances amb la biografia escrita per More, fins i tot, algun calc. Ara bé, una altra possible influència és Thomas Legge i el seu *Ricardus Tertius*, una obra de teatre

11 Aquest *King Lear* té un final feliç. El rei i la seva filla es retroben. L'obra és molt diferent de la que escriuria després William Shakespeare. Com el cas que veurem més endavant sobre el paral·lelisme entre *True Tragedy of Richard the Third* anònima i *Richard The Third* de Shakespeare, hi ha dues línies d'investigació bàsiques: que fos una obra rescrita pel mateix Shakespeare o que ell participés en l'actuació i, més tard, de memòria la rescrigués i adaptés. De fet, però, i segons Ackroyd, «King Lear no se parece nada a King Lear» (2008, pàg. 250).

acadèmica en llatí, representada al St. John College, Cambridge, el 1580 (Legge, 1844).

Ackroyd, fent-se ressò d'altres estudis, també dóna possibilitat a d'altres conjectures respecte a dues obres anònimes de l'època: «algunos estudiosos apuntan a que *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster* y *The True Tragedy of Richard, Ducke of York* fueron “reconstrucciones conmemorativas” de las propias obras de Shakespeare» (Ackroyd, 2008, pàg. 273)¹². I encara una altra especulació: a l'estudi del pròleg de l'edició de Cambridge (Lull, 1999, pàg. 3) també se sospita sobre una possible influència remota de *The Battle of Alcazar* de George Peel del 1594, simplement basant-se en la similitud amb una rèplica on es demana un cavall: «A horse, a horse, villain a horse/ that I may take the river straight and flie» («Un cavall, un cavall, galifardeu, un cavall / que he de seguir el riu pel dret i volar»)¹³.

En tot cas, fora de sospites remotes, és estrany que siguin tan pocs els shakespeareòlegs que afegixen com a font possible més directa *The True Tragedy of Richard, Duke of York* encara avui considerada anònima, representada per la companyia *Queen's Men*. Consta com a publicada el 1594, dos anys més tard que la data especulada per a l'escriptura de *Richard The Third*. Tanmateix, les dades de publicació no són decisives. És més reveladora la data d'escriptura i de representació, ja que la transmissió podria haver estat qualsevol de les dues. Segons les investigacions més especialitzades sobre les divergències i paral·lelismes de les dues peces (Jiménez, 2004), és molt possible que *True Tragedy*

12 Existeix la hipòtesi que els actors, per tal de reposar una obra que havien interpretat en el passat o per editar-la, es reunien per intentar reproduir els parlaments i l'estructura de la peça. En treballar de memòria, es perdien diàlegs i part de les escenes. D'això en diuen els estudiosos «reconstruccions commemoratives» (Ackroyd, 2008, pàg. 273).

13 La traducció és meva. Com que no sóc traductora, sempre que es llegeixi que sóc jo qui fa l'operació, s'ha d'entendre que es tracta d'una traducció de lectura, amb l'única intenció de facilitar la feina al lector.

fos escrita abans, però no hi ha acord en les dates exactes, que van de la dècada dels 60 fins al final dels 80. Publicada com a anònima, tampoc no hi ha concert sobre el seu autor, escriptura que Jiménez atribueix (un cop més i donant suport a la rebregada teoria que Shakespeare no escrigué les obres shakespearianes) a Edward de Vere, dissetè Earl of Oxford i que afegiria llum sobre la cronologia de redacció. Jiménez també suggereix la possibilitat que es tracti d'una reescriptura, d'un arranjamnt del mateix Shakespeare sobre una obra de joventut.

Certament, aquestes obres teatrals tenen en comú que totes dues semblen inspirades directament en *The History of King Richard III* de Thomas More. Totes dues expurguen determinats parlaments més discursius i escolàstics en què More desplega tot el seu talent retòric amb alguns salts endavant i endarrere en la història o alguns deteniments per aproximar-nos a algun personatge (com ara Jane Shore), tal com permet la narrativa moderna¹⁴.

Òbviament, els dos dramaturgs s'ocupen de la dramatització d'alguns dels episodis i en creen de propis, sovint similars, en una operació de transcodificació de la narrativa al drama amb tot el que comporta de reestructuració en ambdós casos. Shakespeare podria ben bé haver-se inspirat en la tragèdia de l'autor desconegut, que sembla més primitiu¹⁵. Fins i tot al contrari, l'autor anònim podria haver adaptat l'obra de Shakespeare redreçant-la cap a gustos més tradicionals. La percepció d'algú que ha escrit i readaptat peces teatrals pròpies i alienes, però, és que es tracta d'un altre «cap pensant» qui ho adapta. De totes les especulacions possibles, la que considerem més improbable, precisament, és la que diu que Shakespeare fos l'autor desconegut que

14 Aquesta obra de More es considera sovint com la primera novel·la moderna anglesa.

15 *True Tragedy* té un inici encara lligat a les *moralities plays*. A la primera escena, juntament amb el fantasma de Clarence, apareixen La Veritat i La Poesia a l'escenari. També el final, amb una coda que consisteix en un repàs històric que incideix en la legitimitat de la dinastia Tudor i un *encomium* a la Reina Elisabeth, dona testimoni d'un costum més tradicional.

més tard reelaborés la mateixa peça. Malgrat totes les similituds des del punt de vista filològic, paraules, frases o les coincidències en personatges o localitzacions que apunten inestimablement els investigadors, hi ha una divergència contundent: l'actitud davant el fet artístic i la visió del món que fa irreconciliables els dos autors. En Shakespeare hi ha una mirada més estranyada sobre cadascun dels temes que aborda. Mentre l'autor anònim respon, Shakespeare es pregunta; la concepció de què és un personatge teatral és diametralment oposada; mentre els assassins (executors) de l'autor anònim maten, els de Shakespeare filosofen. A *True Tragedy*, el rei Eduard, de tretze anys, no està retratat com un nen, sinó com un polític; a *Richard The Third*, els nens són més nens i els seus parlaments i interessos particulars i concrets, per bé que retòrics, se ceneixen molt més a determinades característiques de la complexa psicologia infantil. El que Shakespeare pretén de l'espectador és que empatitzi paradoxalment amb el diabòlic Gloucester, en tant que l'autor de *True Tragedy* procura el rebuig moral d'inici¹⁶. El reconeixement de la intel·ligència de l'audiència i la intuïció de coparticipació es fa evident en altres diferències entre els poetes: en molts parlaments, l'autor anònim dóna testimoni del que després parlaran les cròniques. Shakespeare deixa que l'espectador conclogui i cooperi en la confecció de la ironia tràgica. L'anònim és més fidel a la història i a la cronologia dels fets; Shakespeare, a l'empresa d'elaboració tràgica. L'aparició dels fantasmes és genuïna de Shakespeare, indispensable per a la materialització escènica i reincident en la dissertació sobre la culpa. Determinades diferències en l'apropiació del discurs converteixen l'obra de Shakespeare en una obra més política. A *True Tragedy* apareix el rol del patge de Richard, té força intervencions, algunes amb opinió, d'altres

16 A *Richard The Third*, el públic és còmplice de l'acció ja que l'encara duc de Gloucester explicita des del primer monòleg totes les malifetes que ha consumat i les que durà a terme, el que sent i els perquè més íntims de seus actes. El Richard de *True Tragedy*, tot i que ha estat citat contínuament en escenes anteriors pels altres personatges (estratègia que manté l'interès per la figura protagonista) no apareix en escena fins a l'acte IV. En tot cas, són dues operacions i aproximacions a l'heroi antagoniques.

purament descriptives. En tot cas el converteix en *spalla*¹⁷ i confident de Richard; Shakespeare prefereix que els involucrats en conxorxes siguin nobles (Buckingham, Catesby, etc.) amb voluntat d'encaminar els esdeveniments de l'obra cap un sentit més polític. Probablement un dels trets que distingeix més les dues obres és, a part de l'estructura de pensament dramàtic, l'eficàcia dramaturgic i l'agosament en el tractament teatral dels temes, el domini de la ironia tràgica i de la, si se'm permet, tragèdia irònica: l'humor que destil·la *Richard The Third* i que, insisteixo, té a veure amb una apreciació particular de la vida, d'una certa *veltanshuung*. A *True Tragedy* ni tan sols apunta maldestrament o ineficàç alguna genialitat que ens pugui fer intuir que estem davant d'un futur autor amb projecció.

Encara avui és difícil establir mètodes d'estudi de solvent constatació científica pel que fa a l'anàlisi del discurs de l'obra artística, per tal d'establir, per exemple, paternitats; si més no, és més difícil de demostrar que en una anàlisi formal de comparativa filològica. Shakespeare podia haver incorporat, afusellat, plagiat modes lèxics i trets estilístics dels seus contemporanis. El «com» pot ser modificat per l'experiència dramaturgic i l'oportunitat d'una reescriptura madura. No, però, la manera de percebre i entendre el món substancialment. Així doncs, respecte a *True Tragedy*, mentre que els elements de la forma podríem qualificar-los d'aproximat, la manera d'abordar allò més discursiu, el «què» i el «perquè» o «amb quina intenció», és radicalment diferent i pertany únicament a la idiosincràsia de la instància enunciativa. D'aquí l'afirmació que, si fos el cas, *Richard The Third* és més una operació d'adaptació que de reescriptura d'un text propi anterior. Aquesta dissertació sobre l'autoria de *True Tragedy* ens serveix per a una primera aproximació de la importància de la dicotomia història/discurs dins el món de l'adaptació i que abordarem principalment quan parlem del segle XX-XXI.

17 L'*spalla* és aquell secundari convencional que dona suport al discurs del protagonista, sovint amb poca identitat o poc desenvolupat dramaturgicament. En algunes companyies de teatre amateur català n'hi diuen «pal de paller».

1.1. Shakespeare, doncs, plagiari?

*Els bons poetes fan un emprèstit,
els grans poetes roben.*

Atribuït a T.S. Eliot¹⁸

La primera referència que es té sobre Shakespeare, del 1592, és un atac, un insult d'un seu contemporani dramaturg, Robert Greene, editada en una obra pòstuma (*Green's Groats-worth of wit bought with a million of Repentance*) en què se l'acusa d'intrusisme, i Salvador Oliva, no sense raó, hi detecta també una esmena de plagi (Pròleg a *Enric VI, segona part*)¹⁹. Pocs anys abans, un altre contemporani d'un joveníssim Will Shakespeare, Thomas Nashe, sense dir noms, però donant referències que no permeten confusions sobre a qui es refereix, en el seu pròleg a *Menaphon*, acusava a «certs autors incultes als quals agradava apoderar-

18 *Good poets borrow, great poets steal.* La traducció és meva.

19 En la seva denúncia, Greene es dirigeix a tres amics, presumptament Marlowe, Lodge i Peele: «Based-minded men, all three of you, if by my misery ye be not warned; for unto none of you like me sought those burs to cleave; those puppets, I mean, who speak from our mouths, those anticks garnisht in our colors... There is an upstart Crow, beautiful in our feathers, that, with his tигuer's heart wrapt in a player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you, and, being an absolute Johannes Factotum, is, in his own conceit, the only Shakescene in the Country. Oh, that I might entreat your rare wits to be employed in more profitable courses, and let thes apes intimate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions». (Bates, 1903, vol.13. pàgs. 104-107). En aquest escrit, Green adverteix aquests tres «homes de mentalitat fonamentada» de l'aparició a les taules d'uns «titelles que parlen a través de les nostres boques, aquests pallassos ornats amb els nostres colors...». Entre ells «hi ha un Corb arribista, embellit amb les nostres plomes que, amb el seu cor de tigre amagat sota la pell d'actor, suposa que és capaç de fer un grandiloqüent vers blanc com el millor de vosaltres i, com si es tractés d'un Johannes Factotum absolut, es considera, segons la pròpia vanitat, l'únic "sacsejador d'escena" del país» (La traducció és meva). És a *beautiful in our feathers/embellit per les nostres plomes*, que Oliva veu l'acusació de plagi i, al joc de paraules «Shakescene» l'al·lusió al bard.

se de les obres d'Ovidi i Plutarc»²⁰. Les acusacions de plagi, als cercles artístics londinencs, estaven a l'ordre del dia. Si ens basem en aquests documents, seria una llegenda moderna que no hi hagués consciència «d'originalitat» en l'època, i, per tant, de noció pejorativa de plagi, com se'ns ha fet creure. El que no hi podia haver era persecució per manca de legislació, i, òbviament, perquè «l'originalitat» no tenia el valor en positiu i hipervalorat que té als nostres dies. No oblidem que el Renaixement és el gran moment de descobriment, traducció i transmissió dels clàssics, del saber, de la reflexió sobre l'art i que les cites, l'erudició i la transmissió d'aquest saber constituïen un gran valor per al lliure pensament, no tan l'originalitat. De fet, avui i per a alguns, en l'era dels «post-alguna-cosa», l'apropiació sembla natural, inevitable, potser sense arribar als límits del convenciment d'aquell frenòleg del segle XVIII que asseverava que el furt i la capacitat de construir arguments per al drama se situaven a la mateixa part del cervell (Ackroyd, 2008, pàg. 357-358).

Francisco José Orellana assegurava, en les seves *Notas al Teatro Inglés. Guillermo Shakespeare*, 1868, (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 206) que

(Shakespeare) no creó enteramente los más de sus personajes, ni inventó por sí solo la serie de acciones que debían darles movimiento y vida, sino que por lo regular adoptó tipos y asuntos popularizados. Pero, precisamente porque los temas de sus argumentos eran ya conocidos y el público sabía de antemano

20 Nashe escriu: «En nuestros días y entre una suerte de compañeros cambiantes, que abarcan todas las artes y no prosperan en ninguna, se ha convertido en práctica habitual el abandono del oficio de Noverint, en el que han nacido, para ocuparse de empresas artísticas, pese a que les costaría mucho latinizar los versos en el caso de que tuviesen la necesidad de hacerlo» (Citad a Ackroyd, 2008, pàgs. 244-245). Ackroyd aclareix que Noverint és l'ofici de passant d'advocat, que Shakespeare havia exercit. En tot cas, es parli de qui es parli, és clar que el plagi, la còpia i l'atreviment d'intrusisme sense estudis no estava ben vist entre la *crème de la crème* erudita londinenca.

cuáles serían los acontecimientos en que debían aparecer aquellos personajes a que estaba habituado, era más fácil hacerles vivir y moverse en la escena con toda la grandeza que la imaginación popular les prestaba y con toda la realidad patética necesaria para que la emoción y la ilusión fueran completas.

És a dir, que «l'apropiació» pot ser un avantatge per a la producció de sentit en la recepció. L'interès de l'adaptació sobre un text *ex-novo* és que es belluga entre la familiaritat i el caràcter de novetat, permet la comparació i, per tant, la crítica.

Però, tornant enrere, molts shakespeareòlegs apassionats dels darrers temps, obvien les possibles contaminacions o fons d'inspiració directament espectaculars com si temessin que sobre el seu *shake-scene* del teatre elisabethià, recaigués la més lleu sospita de plagi²¹ o, fins i tot, d'adaptació. És, potser, per això, que se citen més les fonts narratives que les dramàtiques. Perquè, de què fem adaptació? Ha de ser forçosament d'un text matriu «artístic»? Evidentment, l'operació de servir-se de fonts que només tenen voluntat informativa, de donar compte d'uns fets, és diferent que la d'una peça amb voluntat de relat amb pulsions de creació. És menys artística una llegenda transmesa oralment que una transmesa via l'escriptura? El mite es més susceptible de ser «versió» que adaptació? Tot material expressiu és un material artístic? Sense excepció? A *Les vides*, només hem d'atribuir-li una voluntat de descripció d'uns fets històrics reals o, a Plutarc, també hi havia una inquietud literària en l'estructuració de la narració? Són

21 L'edició completa i anotada de les obres de Shakespeare de la RSC (2007), en parlar de les fonts de *Romeo and Juliet*, només fa esment del poema narratiu *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562) que, alhora, es basava en una novel·la italiana de Matteo Bandello (1554) probablement coneguda per Shakespeare per mitjà de la traducció de William Painter *Palace of Pleasure*, de 1567. El traductor al català J.M. de Sagarra també esmenta un conte del segle XV de Masuccio Slernitano que la situa a Siena. Després, Luigi da Proto, un segle després, la situarà a Verona, ja amb els cognoms de les famílies enfrontades Capulets i Montescos. És la de Bandello, diu, la que inspirarà la recreació shakespeareana, però.

més literàries aquestes *Vides* que les cròniques de Holinshed o de Hall? O ho són més les biografies d'*A Mirror of Magistrates* pel fet d'estar escrites en vers? És més «artístic», més genuí, fer una adaptació teatral d'una crònica històrica o d'un article periodístic que d'una altra obra teatral? Dit d'una altra manera, com més ens allunyem del format de base, és més gran i més admirable el valor estètic que té?

En tot cas, a les opinions de l'autor de l'epígraf que encapçala aquest apartat, se suma el desconcertant Juan Valera per fer una lloança del robatori i, al meu parer, una de les més boniques apologies del bard:

Pocos autores han tomado más de los otros que Shakespeare. Todo lo que le parecía bello, sublime, divertido, agradable, gracioso, lo tomaba sin escrúpulo donde lo hallaba. Ha dicho un discreto que, en literatura, no sólo se disculpa, sino que se glorifica el robo cuando le sigue el asesinato. De los autores robados nadie se acordaría si no hubieran sido robados. Todos murieron, mas Shakespeare vive, y los personajes que aquellos autores crearon o evocaron a una vida vaga y como de sombra, y a una luz indecisa, crepuscular e incierta, han sido traídos por Shakespeare a la radiante y meridiana luz de la gloria inmortal y a una vida más firme, más clara, más real que la de todos los héroes de la historia. (Pujante/Campillo, 2007, pàgs. 229-230)

En definitiva, com diu de manera senzilla el professor Alejandro Montiel, «adaptar és pensar amb un altre cap». Segons aquest cap, doncs, l'adaptació pot esdevenir una obra mestra *per se*.

2. Concepte de clàssic

La crítica aspira principalment a trobar les mancances dels moderns i les virtuts dels antics.

Samuel Johnson, *Prefaci a Shakespeare*.

El concepte de clàssic tampoc es lliura de la dificultat de fer una definició concreta i aclaridora. No només té un sentit ampli i hi ha diverses aplicacions del mot, sinó que té en essència un caràcter valoratiu i, per tant, subjectiu. Borges diu que «La gloria de un poeta depende de la exaltación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas» (1980, pàg. 281). En tot cas, tan relatiu és el terme (o tan manipulat a través de la història) que els estudiosos actuals sovint prefereixen substituir-lo per un altre concepte²².

Estrictament, respecte d'un text clàssic, el Gran Diccionari de la Llengua Catalana (1998) assenyalava: «es diu de l'obra que hom té com a model digne d'imitació en una literatura, en un art» però també remet a l'antiguitat grecollatina, al seu art, especialment al del segle V.

Quan hom parla de «cinema clàssic» al·ludeix al cinema de Hollywood de les dècades dels anys trenta als cinquanta (Bordwell/Staiger, 1997), és a dir, el cinema que segueix aquest patró. Tanmateix, quan parlem de teatre, és inevitable remetre'ns al neoclassicisme, a la normativa il·lustrada²³, que va posar la mirada en l'espectacle grec i llatí

22 Lavandier (2003, pàg. 24) parla d'obres majors. Per arribar a aquest concepte d'obra major i catalogar un repertori d'obres majors, diu, s'ha d'arribar a un prototip, a una forma canònica que denomina model sintètic, una mena d'obra ideal. També afirma, com Bentley (1982, pàg. 30), que, paradoxalment, les grans obres són excepcions al model que la van generar. Harold Bloom (1998) utilitza la paraula obra «rodona» com a substitució de la paraula «clàssica».

23 Aquests preceptes els recull perfectament Boileau a *L'art Poétique* (1674). Boileau es pensava l'interpret més fidel d'Aristòtil.

(sobretot el primer) i va interpretar la normativa, l'estil, l'estètica i els temes preferents. Seria, doncs, el teatre clàssic el que seguiria aquest patró. *La poètica* d'Aristòtil (1987) i, en alguns aspectes, *l'Art Poètica* d'Horaci (2003), en són les bíblies. Aquesta interpretació de la poètica clàssica es convertirà en la teoria crítica més emprada. Fins i tot avui dia, encara en podem trobar l'empremta.

La utilització de l'adjectiu «clàssic», però, és completament diferent de la utilització com a substantiu. Així, quan hom diu que «una obra és clàssica» està expressant que s'adapta a un model (en el nostre cas, l'aristotèlic, durant molt de temps segons la interpretació il·lustrada o, en el cas japonès, posem per cas, a les estructures del seu teatre tradicional); per altra banda, quan hom diu que una obra és «un clàssic», es remet a la seva vigència, però també a la seva qualitat per convertir-se en model de posteriors productes artístics. Així, de Samuel Beckett no podem dir que escrigui textos clàssics, però sí que es tracta «d'un clàssic» de la història de la literatura universal.

2.1. La crítica «clàssica»

La idea de dramaturgia clàssica és una empescada dels francesos al segle XVII que prevaldrà durant tot el XVIII insistint en una única manera d'escriure per a l'escena amb normes estrictes. Aquestes prescripcions s'exporten a tot Europa i la qualitat i la conveniència d'una peça teatral es mesuren segons aquest arrasador. A Espanya, concretament, tota la crítica dramàtica als textos shakespearians, a les representacions, o al que ens arriba de les seves alteracions, és un discurs únic sobre si el dramaturg anglès s'ajusta a la normativa francesa o no i per què. Òbviament, Shakespeare no s'hi adapta i, malgrat la defensa dels romàntics espanyols i la *bardolatria*²⁴ de la majoria de partidaris del

24 *Bardolatry*, terme inventat per Bernard Shaw per designar el que ell considerava una desmesura en les atribucions a l'autor anglès, sobretot pel que tenia de moda en el seu temps.

realisme, podem advertir que, al recull *Shakespeare en España* (Pujante/Campillo, 2007)²⁵, els preceptes gals encara s'utilitzen per baremar els encerts i defectes de l'obra dramàtica per part dels teòrics de la matèria, encara que sigui per posar-los en qüestió.

Vegem quins són, en essència, els punts formals d'aquesta normativa, com els han interpretat els uns i els altres, com han derivat, com s'aplicaven a la crítica shakespeariana fins ben entrat el segle XX i què en queda de tot plegat:

2.1.1. Les tres unitats

La versemblança serà el nucli entorn del qual giraran cadascuna de les normes, entre les quals destaquen les tres regles: la unitat d'espai, de temps i d'acció, totes adreçades a aconseguir aquesta versemblança.

Tot ha de succeir en el mateix espai, preferentment un espai obert (perquè no s'entenia l'abstracció de la desaparició de la quarta paret d'un espai tancat). Se seguia reproduint la plaça de Vitruvi (casa a banda i banda, temple o casa al fons per a la tragèdia i la comèdia, i, en la pastoral, un bosc)²⁶. És normal que els francesos insistissin tant en l'acompliment d'aquesta norma. És cada cop més unànime entre teatròlegs que l'origen d'aquesta regla procedeix d'un fet tan prosaic com la falta d'espai i visibilitat en l'escenari dels seus teatres, adaptació de l'arquitectura allargassada dels espais per a la pràctica del joc de pilota. Sovint, una realitat o característica física es converteix en convenció i la convenció en norma. Desapareix la conjuntura, però la norma preval. Els teatres espanyols i els anglesos, per contra, no tenien aquests problemes arquitectònics i podien utilitzar l'espai escènic amb diferents punts focals. A *Shakespeare en España* (Pujante/

25 El recull va des de 1764 a 1916.

26 *De Architectura*, escrit aproximadament entre el 23 i el 27 abans de Crist.

Campillo, 2007, pàg. 352) es recull encara una crítica del Marqués de Valmar —ja de 1897!— sobre *Anthony and Cleopatra* on manifesta:

La estructura del drama *Anthony and Cleopatra* no puede ser más imperfecta. (...) Para demostrar la ausencia de trabazón conveniente en el desarrollo de la obra, basta hacer notar que los actos segundo, tercero y cuarto tienen tantos cambios de decoración como escenas. El acto tercero tiene once escenas y once cambios decorativos. El acto cuarto tiene trece escenas y trece cambios.

S'ha d'aclarir que el Marqués de Valmar no fa una crítica a una posada en escena, fiscalitza l'estructura de l'obra dramàtica. És obvi que el crític i historiador no té en compte que està llegint l'obra del segle XVII per al públic del XVII amb la mentalitat de qui té integrades les convencions escèniques del final del XIX, infinitament més escenotècniques que per a l'escena per a la qual fou escrita. El Marquès s'equivoca, doncs, de presa, d'enemic (o de professió).

A l'etapa romàntica aquesta inflexibilitat es va suavitzant, fins i tot la intolerància d'aquells que foren ferris defensors dels preceptes clàssics anys abans. A *Shakespeare en España* (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 121) s'extreuen unes actes de l'Ateneu de Madrid (1839) en què, malgrat que s'insisteix en l'eterna discussió, es percep no només com van aflonjant aquesta rigidesa, sinó una particular sorpresa a l'hora d'entrar en convenció. Diu Alcalá Galiano:

He visto representar en Inglaterra la tragedia de *Otelo* de Shakespeare. El protagonista, durante la acción, hace un viaje desde Venecia a Chipre, y puedo asegurar que yo he hecho con él ese viaje en el teatro sin marearme. La razón es que Shakespeare arrastra al espectador, le conduce donde quiere sin violencia, sin que advierta la inverosimilitud, bien al contrario de Ducis, a pesar de haber procurado éste sujetar su *Otelo* a la rigidez de

las reglas. Diferencia enteramente igual a la que aparece entre *Los hijos de Eduardo* de Casimiro Delavigne y el *Ricardo III* de Shakespeare, muy superior al primero en todos sus aspectos²⁷.

Segons Aristòtil (1987) tota l'acció ha de passar en «una revolució solar», o sigui, en vint-i-quatre hores. No hi ha d'haver cap el·lipsi que pugui trencar la cadena de versemblança. L'espectador, doncs, ha de tenir tota la seqüència. L'observança maniàtica d'aquesta regla per part dels crítics il·lustrats arriba al punt de prohibir obres que passaven d'un dia (el mateix Corneille va patir el rigor de la censura). Aquesta severitat, però, també va provocar més tard comentaris jocosos per part dels romàntics com ara Stendhal que, a *Racine y Shakespeare por el Sr. de Stendhal* (1823, pàg. 217)²⁸, enfronta un acadèmic i un romàntic per parlar de la durada diegètica i extradiegètica dels arguments dramàtics:

El Académico: Porque no es verosímil que una acción representada en dos horas de tiempo comprenda la duración de una semana o un mes, ni que en el espacio de breves momentos los actores vayan de Venecia a Chipre, como en el *Otelo* de Shakespeare o de Escocia a la corte de Inglaterra, como en *Macbeth*.

El Romántico: No es eso sólo inverosímil e imposible; si no que igualmente lo es que la acción comprenda veinticuatro horas o treintaseis horas. (...) Conviene pues que el espectador pueda figurarse que pasa un tiempo más considerable que aquél durante el cual está sentado en un teatro. Pero, dígame, ¿podrá figurarse que pasa un tiempo doble, triple, cuádruple, cien veces más considerable? ¿Dónde detenernos?

27 Sobre les adaptacions de Ducis i Delavigne en parlarem a bastament a 3. Breu descripció de la història de l'adaptació shakespeariana fins al començament del s. XX. La reproporcionalització (la reducció, ampliació o dilatació de l'obra), per tal d'adequar les obres shakespearianes a les normatives de temps i espai, serà una de les operacions més habituals pels neoclàssics.

28 Dins el recull *Escritos sobre arte y teatro* (2005)

El teatre modern, malgrat que prescindeix d'aquesta normativa (com també de la de l'espai), encara la conserva en un moment de l'estructura dramàtica: no es produeixen el·lipsis en la peripècia (o peripècies). L'espectador ha de tenir la seqüència completa dels girs significatius que es produeixen en l'acció.

Totes les accions de l'obra han de girar entorn d'un esdeveniment principal. En cert sentit, les dues normes anteriors són una conseqüència d'aquesta. Per Voltaire, el defensor més «integrista» de les regles neoclàssiques, una tragèdia ha de ser només acció. Cada escena ha de servir per lligar i deslligar la intriga, cada parlament ha de presentar un obstacle o ser la preparació del que segueix. Per Martínez de la Rosa, l'any 1839 (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 122), és un inconvenient «el afán de amontonar acciones episódicas en los dramas» per tal de mantenir l'interès. Deia que, per exemple, en el *Richard The Third* trobava prou materials per més d'un drama i que l'episodi de *Los hijos de Eduardo* de Casimir Delavigne (vegeu nota 27) és suficient per fer sentir l'interès més viu i profund. I afegeix que aquest defecte d'aglomerar episodis i incidents, tant en els drames espanyols com en els anglesos, fatiga i cansa els espectadors.

La unitat d'acció és potser la que més ha prevalgut al llarg de la història del teatre. El que ha canviat és el concepte d'acció, en part gràcies als estudis d'estètica de la recepció. L'acció, finalment, passa en el cap de l'espectador. L'abús de subtrames shakespearianes o del drama elisabethià en general és perfectament compatible amb la noció actual d'acció. És cert que a *King Lear* es pot prescindir de la subtrama de Gloucester i els seus fills, tal com es fa a *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), que no sembla necessària per explicar la tràgica història del vell Lear, però sí malmet la «tragèdia de la vellesa». Shakespeare, en posar en comú dues velleses en diferents circumstàncies, (un rei – un noble / un pare de filles – l'altre de barons / l'un dèspota – l'altre promiscu / l'un que confia en la natura – l'altre que la vol forçar amb el suïcidi, etc.), però, finalment

tots dos cecs i crèduls en les aparences, donen molta més volada a aquesta tragèdia, que és la tragèdia de la vida, no la d'un cas particular. Ara bé, és l'espectador qui ha d'unir les dues accions, a primer cop d'ull redundants o independents. La lliçó del bard, amagada rere una rèplica del *fool*, no pot ser més universal: no es pot ser vell abans de ser savi.

De tota aquesta normativa de caràcter més formal, se'n deriven recursos per complir-la o per defugir-la estratègicament: l'ús d'un missatger per explicar un esdeveniment que ha succeït en un altre espai però que és necessari, o els antecedents d'un temps passat per entendre la situació actual, el monòleg, l'apart, la utilització de *l'spalla*, etc. Aquests recursos, un cop considerats innecessaris perquè la normativa ha quedat obsoleta o perquè les formes espectaculars canvien, se solen reconvençionalitzar o, simplement, extirpar en les adaptacions.

2.1.2. *Decorum*

El *Decorum* és una de les regles més aparentment supèrflues però més definitòria per entendre l'adaptació com a pràctica continuada en el temps. El Decor o *Decorum* és un terme lligat a l'època i als condicionants històrics i culturals. És una regla menys «tècnica» que les tres unitats clàssiques, la seva inobservància més discutible però, alhora, la que pot, amb el seu incompliment, molestant moralment i físicament l'espectador, arruïnar tot efecte d'il·lusionisme i d'empatia. Diu Horaci que no s'han de presentar a l'escena fets que hagin de transcórrer fora d'escena, diu que els detesta i suscitena la seva incredulitat («no m'empasso espectacles d'aquesta mena», Horaci, 2003, pàg. 132)

Jaume Melendres, a la seva *Teoria Dramàtica* (2006, pàg. 305) ens recorda:

Caldrà esperar fins al 1763 perquè Jean-François Marmontel determini la diferència entre les dues nocions: la versemblança, diu, té un caràcter lògic, en la mesura que «proscriu l'absurd o l'arbitrari, o si més no allò que el públic considera com a tal», mentre que el *decorum* és «una exigència moral, demana que l'obra no molesti els gusts, les idees morals o, si es vol, els prejudicis del públic». La primera es refereix als usos i costums del temps i lloc de l'acció; el segon —el *decorum*— correspon «a l'opinió i els costums del país i del segle en què l'acció és representada».²⁹

Voltaire, l'introductor de Shakespeare a França, en les seves *Lettres philosophiques* de 1734 (1988), a part de l'esment a l'acompliment dels preceptes bàsics, el principal rebuig que fa és de caràcter decorós i moral. També Moratín, a Espanya³⁰, li dedicarà els seus més ferotges atacs des de la reprovació del mal gust i la immoralitat:

Léanse sus obras, y en ellas se verán personajes, situaciones, episodios inoportunos e inconexos, el objeto principal confundido entre los accesorios, el progreso de la acción algunas veces perezoso y otras atropellado y confuso; incierto el fin de instrucción que se supone, incierto el carácter que quiere exponer a los ojos del espectador para la imitación o el escarmiento. Errores clásicos de geografía, cronología, historia y costumbres. El lugar de la escena alterado continuamente, sin verosimilitud, ni utilidad,

29 Els usos i gustos canvien i, sovint, s'alternen. La no explicitació de la mort en els grecs desapareix en l'escena romana, que, al contrari, l'exhibeix i aplaudeix. A l'il·lustrat refinat, fent-se ressò dels grecs, no li agrada que *s'ensangoni l'escena*; tampoc que un rei o reina facin accions vils (d'aquí que la Fedra de Racine comparteixi culpabilitat amb la Dida a l'hora de desencadenar la tragèdia), com tampoc que es posin en contacte personatges elevats amb personatges considerats vulgars. El romanticisme, al contrari, viurà de l'oposició, de contrastos i de la dialèctica entre el grotesc i el sublim; el realisme s'ocuparà de naturalitzar aquestes diferències i de convertir psicològicament coherent la incoherència.

30 Paradoxalment, tots dos, Voltaire i Moratín, són els primers de traduir Shakespeare als seus respectius països.

y la unidad de tiempo, ninguna o pocas veces observada. Desorden confuso en los afectos y estilo de sus personajes, que unas veces abundan en expresiones sublimes, máximas de sabiduría, sostenidas con elegante y robusta dicción; otras hablan un lenguaje hinchado y gongorino, llena de alusiones violentas, metáforas oscuras, ideas extravagantes, conceptos falsos y pueriles; otras, en medio de las pasiones trágicas, mezclan chocarrerías vulgares y bambochadas ridículas de entremés, excitando así, de un momento en otro, la admiración, el deleite, la risa, el terror, el fastidio y el llanto.

Esta oposición mal combinada de luces y sombras no podía menos de destruir el efecto general de sus cuadros y, tal vez conociendo el error, pensó corregirle con otro, no menos culpable. Lo cierto, lo posible, lo ideal, como fuese maravilloso y nuevo, todo era materia digna de su pluma, satisfecho de sorprender los sentidos, ya que no de ilustrar y convencer la razón. A este fin su feroz Melpómene inundó el teatro con sangre y le llenó de cadáveres en batallas reñidas; a este fin multiplicó los espectáculos horribles de entierros, sepulturas y calaveras, a este fin, adulando la estúpida ignorancia del vulgo, hizo salir a la escena magos y hechiceras, pintó sus conciliábulos y sus conjuros, dio cuerpo y voz a los genios malos y buenos, haciéndolos girar por los aires, habitar los troncos o mezclarse invisibles entre los hombres; rompió las puertas del purgatorio y del infierno, puso en el teatro las almas indignadas de los difuntos, y resonaron en él sus gemidos tristes. Juzgue el que tenga algún conocimiento del arte si son éstos los medios de que un poeta dramático debe valerse para producir deleite y enseñanza. (...) Pero Shakespeare, a quien con demasiada ligereza suelen dar algunos el título de maestro, estaba muy lejos de conocer estas delicadezas del arte y repitió en sus composiciones el triste ejemplo de que la más fecunda imaginación es incapaz por sí sola de producir una obra perfecta si los preceptos que dictaron la observación y el buen gusto no la moderan y la conducen... (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 40-41.)

Moratín, de vegades, és menys vague en les seves apreciacions. També són interessants totes les notes més precises del crític en contra de l'aparició de fantasmes, de personatges grotescos en les tragèdies (Polonio «más propio de un entremés») o del discurs mundà dels dos enterramorts. Entre aquestes notes apareix el retret més aclaridor i interessant al geni anglès: «Debiendo imitar la naturaleza, te ceñiste sólo a copiarla».

A Espanya hi ha molts neoclàssics que recriminen la manca de *Decorum* de Shakespeare. Juan Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, 1784-1806) comenta al respecte:

Sean enhorabuena muy excelentes y divinos algunos pasajes del *Hamlet*, del *Julio César*, del *Otelo*, del *Macbeth* y de otras tragedias tuyas, pero, ¿quién podrá tener la paciencia de asistir a los discursos bajos y vulgares y a los juegos de zapateros, de los sastres, de los sepultureros y de la más vil y despreciable plebe; de oír en boca de los príncipes y de los personajes más respetables chanzas vulgares, palabras indecentes y truhanerías plebeyas; y, en suma, de leer extrañezas continuas e insufribles extravagancias? (Pujante/Campillo 2007, pàg. 23)

Moratín i els seus contemporanis, però, no són els únics que ressalten la indecència com el pitjor dels defectes de Shakespeare. Ja en ple romanticisme ho farà Manuel Herrera Bustamante que titlla de grollers i xafons els parlaments de Cleopatra o d'indecentíssim el parlament de Cressida i Pandaro (Pujante/Campillo, 2007, pàgs. 74-75.)

Les censures decoroses no només les exerceixen els eterns enemics francesos i espanyols. Shakespeare no es va deslliurar de les crítiques dels seus compatriotes neoclàssics. Els mateixos anglesos i el puritanisme es van veure obligats a edulcorar els continguts de les obres shakespearianes. Així, el 1693, Thomas Rymer (*Short Wiew of Tragedy*), sota els preceptes neoclàssics més estrictes que consideraven que la literatura elisabethiana era bàrbara, carregava contra l'*Othelo* de Shakespeare tot titllant-la

«d'una farsa sangonosa, sense sal ni gust». I encara en fa burla: «La moral d'aquesta faula és veritablement molt instructiva. Per a les bones mestresses de casa és un advertiment a fi que tinguin cura dels seus mocadors» (Hugo, 2008, pàg. 8). John Dennis (1657-1734), que pensava que les regles aristotèliques no eren més que «la natura i el sentit comú resumits en un mètode», considerava que els romans de Shakespeare eren poc romans de la mateixa manera que per Voltaire els seus reis eren poc reials (Johnson, 2002, pàg. 66). Amb un altre to, l'actriu i escriptora, Elisabeth Griffith (1720-1793) a *The Morality of Shakespeare's Drama Illustrated* (London, 1775) explica i neutralitza la pretesa amoralitat de Shakespeare extraient les lliçons morals de l'autor (sovint agafades amb pinces.) Altres operacions per l'estil, de tendència moralista, també britànica, són el llibre *The Family Shakespeare*, una expurgació de grolleries i dobles sentits de contingut ambigu de les obres de Shakespeare que «no es podien llegir en família en veu alta» sense faltar al decor³¹.

Ara bé, un cop més, alguns neoclàssics que van viure la transició al romanticisme corregien els seus textos per tal de desradicalitzar-los a mesura que el gust de l'època anava canviant (entre d'altres, Moratín).

Intel·lectuals liberals com Alberto Lista, surten en defensa de Shakespeare pel que fa a la indecorosa barreja de personatges de distinta condició, precedint el que més tard farà de Shakespeare un autor apropiat per als corrents realistes:

Después de una escena entre los personajes grandes, en la cual se versan los grandes intereses del Estado, introduce otra del vulgo, de personas bajas, las cuales hablan de la misma materia, pero de diferente modo, y ejecutan lo mismo que los graciosos de nuestras comedias, los cuales graciosos hablan de los intereses y pasiones de sus amos, y a veces con mas razón que sus mismos

31 La primera edició és del 1807 amb una vintena d'obres i la segona, de 1818 amb l'antologia completa. L'autor és anònim. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 31)

amos, como que éstos están apasionados, y sus criados, no. No puede censurarse esto, porque siempre es muy dramático e importante ver pasar las grandes ideas y sentimientos por los cauces del vulgo y ver qué colorido les da³². (Pujante/Campillo 2007, pàg. 101)

Avui, en l'era de la informació, tendim a pensar que aquests prejudicis han desaparegut, que ja no ens espantem de res o, si més no, que cada espectador ho farà d'una cosa diferent. També creiem que l'escàndol i la provocació és una marca d'estil lícita dels nostres temps i que la idea de *Decorum* ja ha passat a la història, que només preval la versemblança lligada a principis de coherència interna de cada espectacle i no al que passa a la vida real.

Encara avui, però, es pot rastrejar la connexió entre versemblança i *Decorum*, reunides en la «incredulitat» de què parlava Horaci. Si traduïm el terme Decor pel rebregat concepte del «políticament correcte», detectarem que en ple segle XXI no ens escapem del lligam de l'art amb la correcció i la censura (sovint una autocensura inconscient). Sense anar més lluny, la malformació de Richard III, avui, apareix sovint transposada: lligar el fet de ser esguerrat amb ser dolent avui no és acceptable (i antigament es vinculava sense problemes); les protagonistes femenines i els homosexuals solen ser les/els «salvaguardes del seny»

32 Però, al realisme, la batalla contra el bard continua. Encara trobem, a l'últim terç del segle XIX, després de dos segles de persecució crítica, intel·lectuals de tradició classicista insistint en el mateix i en termes idèntics als il·lustrats. Així, (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 224) Narciso Campillo y Correa, l'any 1872, reitera: «También es muy común que los sepultureros digan groseras chanzas refiriéndose a los muertos que entierran, pero en una tragedia como *Hamlet* es indecoroso y bajo presentarlos revolviendo huesos y bromeando sobre su procedencia, y para más inverosimilitud un príncipe real terciar conversación y añade algunas impertinencias propias a las ya dichas por aquellos trabajadores del cementerio (...) Mezcla familiarmente personajes de todas condiciones; amalgama lo sublime con lo ridículo; conmueve al espectador y de pronto desvanece su ilusión y enfría su entusiasmo con impropiedades y bajezas; descuida a menudo los pormenores de corrección y estilo.» I d'altres meravelles.

en contraposició als forassenyats barons, no fos cas que un feminisme malentès ens boicotejés la funció; els menors no poden dir, ni fer, ni sentir dir ni fer en escena certes coses que puguin enterbolir la seva sensibilitat i educació, malgrat que l'obra tingui com a finalitat la denúncia d'un horror, i estigui regulat estrictament per les institucions públiques; tampoc no es pot maltractar un animal a l'escena i, si se simula, s'ha d'especificar al programa de mà; el nu ha «d'exigir-se des del guió» i, si el propòsit és escandalitzar, té l'obligació de fer-ho, en cas contrari ens allunyarà de la ficció i detectarem un intent pueril de modernitat gratuïta. En tot cas, també abandonarem la butaca fastiguejats. Podem veure fer l'amor en escena, sense que se'ns apareguin, de sobte, els cossos dels actors, per sobre dels dels personatges? Actes tan orgànics com el riure o el plor provoquen la incredulitat; l'eficàcia cinematogràfica ha desplaçat la mort explícita de l'escena, que ha deixat de suscitar compassió i s'ha vist obligada a recodificar-la simbòlicament, a estranyar-la; hi ha personatges actuals intocables que no es poden escarnir en escena: una de les escenes de l'obra *Shopping and Fucking* de Marc Ravenhill (1996), obra que ha donat la volta al món amb èxit, originàriament mostrava una relació lèsbica entre Sarah Fergusson i Lady Di en uns urinaris. Al final d'agost de 1997, moria la princesa de Gal·les i, un dia després, aquesta indecorosa escena moria amb ella.

Pel que fa a la crítica clàssica i la seva normativa, tot plegat detraccions severes i apologies entusiastes sobre el que avui ens podria semblar una obvietat, han deixat una petjada important en les adaptacions d'aleshores i encara en les dels nostres dies. Malgrat les severes esmenes que els estudiosos contemporanis han fet a la teoria clàssica francesa³³, tampoc no s'ha aconseguit establir-ne una altra que la substitueixi: ja hem vist que el concepte *Decorum* es conserva avui disfressat d'eufemisme, que el principi d'unitat d'acció continua pràcticament vigent, que les

33 Un dels crítics més acarnissats a la invectiva neoclàssica ha estat Eric Bentley (1982, pàg. 30). Diu Bentley que el teatre clàssic se'l van inventar els crítics i els autors menors. Ni tan sols Racine, Corneille o Molière, diu, seguien al peu de la lletra les normes clàssiques.

proporcions equilibrades d'exposició, nus i desenllaç repartides en actes encara són el fonament del 99% de les produccions cinematogràfiques i del 90% de les teatrals; que, malgrat la revolució del segle XX en matèria artística, als nostres temps segueix pesant la història sobre el discurs, com si, volent emular els preceptistes francesos d'aleshores, ens atribuïssim que entenem a la perfecció el precepte aristotèlic que diu que la falla és l'ànima de la tragèdia, malentenenent mite per història; encara avui són freqüents les observacions crítiques a determinades funcions teatrals en referència a la violència a lleis de gènere escrites fa més de 250 anys i de les quals Shakespeare va ser víctima, ignorant, com deia Samuel Johnson (Johnson, 2002, pàg. 74), que Shakespeare, «capaç d'apropar la llunyania i familiaritzar la meravella», com que, simplement, el que escrivia tampoc no eren ni comèdies ni tragèdies, no estava subjecte a lleis de gènere³⁴.

2.2. Concepte del substantiu «clàssic»: la vigència

Un text clàssic és aquell que tots creiem que hem llegit algun cop.

José María Valverde (cito de memòria)

Samuel Jonhson (1709-1784) al seu *Prefaci a Shakespeare* (2002, pàgs. 61-62) s'entreté a reflexionar sobre el concepte de clàssic des de la crítica:

34 Ja el crític i dramaturg Johann Gottfried Herder declara que el talent de Shakespeare consisteix «a no cenyir-se a les regles». Melendres (2006, pàg. 281) es pregunta: «com explicar que l'home de Stratford sigui el dramaturg més gran de la història si la seva obra nega radicalment qualsevol norma teòrica establerta i, fins i tot, l'intocable principi de la unitat d'acció de l'obra dramàtica, acceptat (gairebé) per tothom? Significava això que qualsevol esforç teòric és inútil, que durant segles el teatre havia viscut enganyat pel cant de les pèrfides sirenes aristotèliques? Sense saber-ho, Shakespeare —que mai s'havia pres la molèstia de teoritzar— donava un nou impuls al pensament teatral.»

A les obres que no es fonamenten en principis demostratius i científics sinó que apel·len totalment a l'observació i a l'experiència, no s'hi pot aplicar cap altra prova que la durada i la constància de l'estima. (...) En les obres de genialitat, res no pot ser considerat excel·lent sense haver-se comparat amb altres obres de la mateixa classe. (...) La reverència envers els textos que fa molt de temps que perduren no és fruit, doncs, de cap fe cega en la sapiència superior d'èpoques passades, o de cap convenciment desolador de la degeneració humana, sinó que és la conseqüència de posicions reconegudes i indubtables, que el que fa més temps que es coneix és el que s'ha considerat més, i el que s'ha considerat més és el que millor es comprèn.

El poeta, les obres del qual he revisat, ara pot començar a assumir la dignitat d'un clàssic i reivindicar el privilegi del prestigi consolidat i la veneració descriptiva. Fa temps que ha sobreviscut al seu segle, el terme habitualment fixat com a prova del mèrit literari. Tots els avantatges que el poeta hauria pogut mai obtenir d'al·lusions personals, costums locals o opinions temporals, ja fa molts anys que s'han perdut; i tots els motius de gresca o de tristor que els modes de la seva creació artística li brindaven, ara tan sols obscureixen les escenes que abans il·luminaven. Les conseqüències del favor i la competició han cessat; la tradició de les seves amistats i enemistats ha caducat; les seves obres no defensen cap opinió amb arguments, (...) s'elogien solament pel gaudi que se n'obté; tanmateix, desamparades per l'interès o la passió, han superat les variacions del gust i els canvis de costums i, en passar de generació en generació, han rebut nous honors a cada transmissió.

Aquesta declaració és una de les descripcions més reveladores sobre què és un clàssic i què no. Johnson ve a dir que un text es converteix en clàssic quan es desprèn del seu autor i la seva conjuntura. I, fins i tot, quan es desprèn de la conjuntura del públic per al qual va ser escrita.

És interessant que l'autor posi una durada (un segle, si fa o no fa) com un dels condicionants perquè un text esdevingui un clàssic. Com la distinció que es fa entre antiguitat i brocanteria per distingir els col·leccionistes de mobles i arts decoratives antigues. En el fons, tant els antiquaris com els literats parlen de qualitat. Tanmateix, dir que un clàssic és, simplement, un text bo, no resulta gaire rigorós per a un teatròleg que vol elevar la seva matèria d'estudi a la categoria de ciència. Clàssic vindria a ser l'eufemisme científic de bo, eficaç, amb valor filosòfic.

Per Johnson, un clàssic és un obra que, bàsicament, perdura; la grandesa i la qualitat s'han de valorar sempre en funció de la comparació amb allò contemporani i resol el problema del judici de valor de les obres que no pretenen exposar veritats demostrables científicament, segons la freqüència i la universalitat de l'afecte.

Borges (1980, pàg. 282) recull aquesta impressió d'aleatorietat en l'encimbellament del clàssic i el porta més lluny: «un clásico no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos, es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.»

2.3. Shakespeare, un clàssic? *Richard The Third* contra *Macbeth*

Avui dia ningú no dubta que les obres de Shakespeare són clàssics, per bé que el mot clàssic remeti més a la idea de grandesa i pervivència que de patró i, cada cop més, com que s'han anat incorporant fragmentàriament a la cultura popular universal, adquireix més sentit la descripció de Valverde respecte a què és un text clàssic.

Per tal d'establir la particularitat i excepcionalitat de *Richard The Third* i delimitar l'estudi, es fa necessari, com demana Johnson, la comparació amb d'altres obres de la mateixa classe. És ja «un

clàssic» establir analogies i diferències entre *Macbeth* i *Richard The Third*. El 1817 Thomas Whately va fer una apologia del coratge del protagonista teatral Richard III respecte al de Macbeth. Aquesta declaració va provocar que l'actor John Philip Kemble publicqués *Macbeth and Richard III* (Kemble, 1817) en defensa de la figura del primer (Lull, 1999, pàg. 16). Aquest paral·lelisme sovint s'estableix en tant que estudi comparatiu de personatges, de temes i de l'acció, però no respecte a la relació d'una i altra envers el classicisme³⁵. A primer cop d'ull, *Macbeth* és una obra més «rodona» que *Ricard the Third*, entenent «rodona» per clàssica tal com fa eufemísticament Harold Bloom (1998).

Prescindint de la unitat d'espai, *Macbeth* respecta molt més la unitat de temps i d'acció. Si bé no s'ajusta a les vint-i-quatre hores clàssiques, sense explicitar el temps transcorregut, pot passar en pocs dies. *Richard III* s'estén un mínim de tres anys, des d'abans que el coronin a la seva derrota i el canvi de govern. Pel que fa a la unitat d'acció, algunes intervencions de les bruixes més discursives i decoratives a *Macbeth*, que poden semblar alienes a l'acció principal, recordem, s'atribueixen a Middleton, que seguia els gustos de la restauració; l'entrançable entreteniment sobre alcohol i sexe del porter és «permissible» per la seva brevetat. A *Richard The Third* no hi ha subtrames deslligades però sí que s'estén en dissertacions que poden constituir una escena sencera, als ulls moratinians, prescindible, com ara la dels executors de la mort de Clarence, equivalent a «l'avorrible» escena dels enterraments de *Hamlet* per part dels puristes classicistes. *Richard The Third* està farcida de monòlegs i escenes que aturen deliciosament l'acció (Hastings, Buckingham, Tyrrel, escrivent, ciutadans, etc.).

35 Aquestes similituds i divergències solen ser: el tema del destí, la participació d'una tríada femenina, les tres maries (les opositores de Richard i les bruixes de Macbeth), l'assassinat de nens com allò més condemnable, tots dos «han matat el son» i a tots dos els assetgen fantasmes i l'un i l'altre són abandonats i resten sols en el final tràgic.

Richard The Third obvia el concepte «intriga» o «suspens» que reclamava Voltaire. Tot se sap des de la primera escena del primer acte i, per si no n'hi hagués prou, la resta dels coprotagonistes, amb els seus somnis o les seves prediccions, anul·la definitivament el suspens. Només ens queda saber «com passarà». Fins i tot la utilització genial de l'autor que sí domina un recurs clàssic sofoclí, la ironia tràgica, fa que alguns personatges (com ara Anne, Buckingham, Hastings, Stanley) donin més dades sobre quin serà el final. Sorprèn, doncs, que *Richard The Third* hagi estat tan adaptada al cinema, en què el suspens és, tradicionalment, una característica distintiva.

També lligat amb la unitat d'acció i relleu de l'antagonista, la figura de Richmond sempre ha resultat conflictiva. Esdevé un *deus ex machina* justificat per la història, l'heroi que convertirà a Richard en antagonista, però no hi ha desenvolupament suficient per a la identificació psicològica amb el rol representant del Bé. A *Hamlet*, quasi sempre s'obvia el final de Fortimbràs, per considerar-lo una altra acció, i es clou amb la mort del príncep; tanmateix, el final de *Richard The Third* és més complex a l'hora d'optar per la simple mutilació.

Pel que fa al *decorum*, la mort de Cawdor, de Duncan i els escortes, la de Lady Macduff, la de Lady Macbeth i la del mateix Macbeth es produeixen fora d'escena. Només les de Banquo i dels joves Siward i el fill de Macduff es mostren sobre l'escenari. En el cas de *Richard The Third*, les úniques morts que s'expliciten a la vista del públic, de les dotze que es produeixen en l'obra (no comptem els morts en la batalla de Bosworth), són les de Clarence i la del mateix Richard.

Mentre *Macbeth* aconsegueix perfectament amb la proporció d'introducció, nus i desenllaç, a *Richard The Third* hi ha una desproporció forçada i sorprenent. Exposició lacònica i directa i desenllaç abrupte. La primera es resol amb mitja escena en què el monòleg de Gloucester ens situa i, després d'aquest monòleg, el protagonista ja comença a actuar en la direcció que ho farà a la resta de la peça. La davallada del rei, el

desenllaç, també és abrupte i mancat de dramatisme a l'ús (tot resumit en l'escena dels fantasmes i en el petit monòleg que inicia la coneguda frase *A horse! A horse! My Kingdom for a horse!*). No s'acompleixen tan sols els malefics dels fantasmes que farien demorar el final tràgic: *Despair and die*. El desesper, si més no, és poc³⁶. I la mort, fulminant. El desenvolupament, a *Richard The Third*, és molt dilatat. Aquesta divergència de proporcions entre *Macbeth* i *Richard The Third* determina que la primera és la història d'una davallada mentre que la segona és la història d'un ascens.

Richard és un vilà, un antiheroi, la representació del Vici — herència de les moralitats —, no és un arquetip, difícil de defensar des de la tragèdia clàssica. És un personatge més proper al drama. Macbeth també és un antiheroi però, si més no, experimenta l'anagnòrisi, sofreix una peripècia interna (amb la mort de Lady Macbeth: «la vida està explicada per un idiota»). El rei escocès té una revelació sobre la incapacitat de lluitar contra el destí, interpretant al final i correctament els dos oracles de les bruixes. Encara que, com Richard, és un guerrer i lluitarà fins a la fi, té una revelació, passa de l'error a la veritat. A *Richard The Third* només hi ha un conat de reconeixement, explicitat en el monòleg posterior a l'aparició dels fantasmes la nit abans de la batalla, però queda avortat per un monòleg que confirma la línia d'actuació que ha portat fins al moment.

Tanmateix, Richard no només té aquesta dualitat com a vilà-heroi. La identificació que estableix amb nosaltres també és bipolar: primer, amb els seus parlaments dirigits a l'audiència ens hi identifiquem i, després, un cop perduda aquesta complicitat

36 Bloom, a *The Western Canon* (1994, pàg. 70), sosté que alguns personatges de Shakespeare se «sobrescolten» (self-overhear), que el soliloqui els serveix per convèncer-se a si mateixos i per canviar completament de parer, com una mena d'alteritat. Això és clar en el monòleg posterior al malson la nit abans de la batalla. Tot i les múltiples malediccions dels fantasmes, Richard resol la seva angoixa de manera expeditiva.

directa, ens abandona i s'erigeix com a antagonista de qui no hem de sentir pietat (o sí?).

L'obra de William Shakespeare més adaptada al llarg de la història ha estat *Hamlet*. el seu prestigi com una de les millors peces de la literatura dramàtica universal ha representat un repte per a directors i dramaturgs; però, com s'anuncia a la Introducció, *Richard The Third* és de la que s'han fet operacions més extravagants i personals, probablement perquè la seva raresa, per «poc clàssica», els seus punts foscos, permeten que els adaptadors hi fiquin cullerada. Hi ha una paradoxa, però: tot i escapar dels cànons i raure aquí l'enamorament que provoca a primera vista, els realitzadors acaben sotmetent-la al classicisme, es faci l'operació que es faci. Sovint s'estén l'exposició (amb la coronació d'Eduard o, fins i tot, amb la batalla de Tewksbury), es desenvolupa el final (s'allargassa la batalla), s'interpolen escenes com el matrimoni dels que constituïran la propera dinastia Tudor, o es tallen trames secundàries com la dels assassins o els ciutadans o s'eliminen secundaris, com el de Margaret.

Sigui com sigui, l'obra de Shakespeare, fins al moment, ha estat més la història d'una adaptació que la història d'una reposició constant i fidedigna. Insistent en el que hem reflexionat en el capítol que ara acaba i en la línia suggerida per Valverde, potser són els autors clàssics els que citem constantment i que no hem llegit? Aquells que han aconseguit una nova entrada al diccionari en adjectivar el seu nom (kafkià, dantesc, shakespearíà, quevedesc) i que mencionem a tothora? O potser és que una obra dramàtica clàssica és, simplement, l'obra susceptible de ser adaptada, de ser replantejada?

3. Breu descripció de la història de l'adaptació shakespeariana fins al començament del s. XX

Richard The Third té una presència constant als escenaris al llarg de la història. Les operacions que se n'han fet són múltiples i variades. I és per això que resulta útil com un model de revisitació. L'obra és rica en temàtiques recurrents de tots els temps però, sobretot, el seu caràcter polític és el que fa que es puguin establir analogies històrico-culturals des que es va crear fins als nostres dies. Molts adaptadors veuen en la peça una coincidència amb l'època que els toca viure. Guerres, usurpacions del poder, magnicidis i polítiques maquiavèliques i corruptes es poden rastrejar en tots els segles i tots els països i, així, el personatge de Richard pot esdevenir des d'un Cromwell a un Hitler, un Milosevic, un Saddam Hussein o un Berlusconi. Les produccions modernes estableixen aquestes relacions d'una manera més visible, de vegades explícita, per tal d'evidenciar que *Richard The Third* parla de l'època contemporània a l'audiència i justifica, així, la nova producció. L'obra clàssica deixa de ser una icona d'erudició inscrita en la seva conjuntura per fer-se viva en el present, però, a diferència de l'obra de nova creació, manté una comunicació amb el passat.

3.1. Anglaterra

3.1.1. Restauració i Neoclassicisme

Després de la mort de Shakespeare tenim notícies documentades d'una reposició, el 16 o 17 de novembre de 1633 de la companyia *King's Men* per al rei Charles I i la reina Henrietta al St. James Palace amb motiu de l'aniversari de la reina, l'única abans del tancament dels teatres el 1642 (Lull, 1999, pàg. 24 / Jowet, 2000, pàg. 81). *Richard The Third* podia ben bé resistir els gustos jacobins d'històries de venjances i de sang i fetge. Fora d'aquesta, no podem parlar de reposicions de les

seves obres adaptades o sense adaptar fins als anys seixanta del segle XVII quan, després de dues dècades de teatres tancats o destruïts, la Restauració i el nou rei, Charles II, propicien el seu retorn. Quan les sales reobren als anys 60, *Richard The Third* va ser assignada a Thomas Killigrew, que portava la King's Company. Al nou Pròleg, imprès anys més tard per al *Covent Garden Drolery* (1672)³⁷, s'indica que l'obra fa al·lusió als esdeveniments recents d'un període de tirania puritana que «va eclipsar l'esplendor d'una Corona» (Jowett, 2000, pàg. 82). Tenim doncs la primera analogia política de *Richard The Third* amb la història contemporània: Cromwell és Richard, la instauració de la dinastia Tudor s'equipara a la restauració de la monarquia amb Charles II, coronat al 1660 i que esdevé una mena de Richmond salvador. El paral·lel s'estableix en el Pròleg que es recitava.³⁸

A la Restauració, *Richard The Third* es veu modificada en la seva forma de representació. Amb vestits de cort moderna, en escenaris amb arc proscènica, amb escenografia més historiada i ja amb les dones actuant els papers femenins, s'allunya de la recepció popular per a la qual fou pensada i canvia les formes. Charles II, que havia estat exiliat

37 La *Covent Garden Drolery* és una edició de l'època en què es recullen cançons, poemes, pròlegs i epílegs que es cantaven o es recitaven a la cort o al teatre. (*Covent Garden Drolery or a Colection of all Choice songs, poems, prologues and epilogues (sung and spoken at courts and theatres) written by the refinedst witts of the age. The second impression, with additions, collected by A.B, 1672, London*) Es pot consultar a <http://www.horntip.com> Data de lectura: 12/02/12.

38 Yet a King can, with one Majestick Ray
Disperse those clouds, and make a glorious day.
This blessed truth we to our joy have found,
Since our great Master happily was Crown'd.
So, from the rage of Richard's tyranny,
Richmond himself, will come and set you free.

(«Encara pot un Rei, amb un Raig Majestàtic / Dispersar aquells núvols, i crear un dia gloriós. / Aquesta beneïda veritat ha trobat la nostra joia / Des que el nostre gran Senyor ha estat feliçment coronat. / De manera que, del furor de la tirania de Richard, / El mateix Richmond, vindrà i us farà lliures.») La traducció és meua.

a França, s'havia impregnat del gust «refinat» francès i també de la frivolitat de la cort i el gust per la parafernàlia escenotècnica. Aquests canvis en els elements de l'escena provocarien algunes modificacions, per petites que fossin, però sense constància escrita, en la dramaturgia.

Trobem, el 1666, una primera adaptació prou destacada, una reproporcionalització (reducció de determinades parts i ampliació d'altres), que s'esdevé uns quants dies abans de la batalla de Bosworth i en què la Reina Elisabeth és la figura central. Es tracta de *The English Princess or the death of Richard III* de John Caryl (Lincoln's Inn Fields, 1667) en què el conflicte rau en el dubte de la Reina de si donar en matrimoni la seva filla Elisabeth a Richmond o a Richard³⁹. L'èxit d'aquesta adaptació té a veure amb la rellevància que van començar a adquirir les actrius en els escenaris anglesos com a atractiu afegit.

Ha passat només mig segle de la mort del poeta i ja es modifica substancialment la seva obra. Tanmateix, per al públic de l'època, aquestes «adulteracions» resulten pertinents i gaudeixen de glòria. *Macbeth* (1663) afegia cançons i ballets a les escenes de les bruixes; *King Lear* es representava sistemàticament en l'adaptació de Nahum Tate (*The History of King Lear*, 1681), en què Cordelia i Edgar conformen la parella d'enamorats (quan en l'obra mare no han intercanviat ni una sola rèplica) i el Rei pot esmenar els seus errors en un final feliç i restaurador; el dramaturg-adaptador William D'Avenant⁴⁰ es va dedicar més als canvis lingüístics que als de situacions o relacions entre

39 També l'adaptació d'Antonio Mendoza (1850) que veurem més endavant es basarà en la reproporcionalització d'aquest episodi.

40 Corria el rumor que William D'Avenant era el fill bastard de Shakespeare. Fos cert o no, li era convenient com a dramaturg. Malgrat les modificacions i els interessos, D'Avenant va ajudar a popularitzar l'autor. Juntament amb Dryden, va revisar *Macbeth* i *La Tempestat* i va col·laborar en la reposició de nou obres durant la restauració. (Ackroyd, 2008, pàg. 595). Si a Killigrew se li van cedir els drets de les obres que havia representat abans dels tancaments dels teatres, a D'Avenant se li va cedir la resta. El pretès fill il·legítim va ser més innovador escenogràficament

personatges i va «refinar» Shakespeare, substituint fins i tot exabruptes per rèpliques amables⁴¹, revisions que també acaben modificant el significat del discurs; els grans autors de l'època (John Dyrden, entre d'altres) participen en aquesta moda de canviar diferents aspectes tant de les tragèdies com de les comèdies de Shakespeare, posant i traient, alterant i «millorant moralment» el sentit últim de les peces. Per entendre el fenomen només cal imaginar-nos com resultaria avui canviar fins aquells nivells els nostres clàssics contemporanis encara amb «la primera edició de cos present»: Manelic no mor el llop, només el fereix i el llop recogita; Clov i Hamm, cosins germans, rivals per un amor de joventut, al final, guanyen la partida al buit i ballen un rap...

El personatge de Richard III ha estat vinculat sempre a un gran actor i a una actuació precisa. És per això que les grans obres shakespearianes han estat sempre subjectes a una concepció particular de l'heroi. Un cop mort Burbage (1619), per al qual va ser escrita la peça i que va estrenar als 21 anys, el següent actor reconegut va ser precisament l'expert en papers de vilà, Samuel Sandford. Colley Cibber⁴² admirava profundament aquest actor i, malgrat que va ser el mateix Cibber qui va fer el paper principal de la seva adaptació

que Killigrew, introduïnt, per exemple, màquines de volar a l'escenari (Alexander, 2006, pàg. 44).

41 Per exemple, «The devil damn thee black, thou cream-faced loon!» («Que el dimoni t'agafi, ximple cara de crema!») per «Bé, amic, què vol dir aquesta cara?», (*Macbeth*) (Stone, 2002, pàg. 33). La traducció al català és d'Oliva. J.M. de Sagarra omet el vers.

42 Colley Cibber (1671-1757), fill d'un escultor danès, va ser un dels dramaturgs de més èxit del principi del segle XVIII i un adaptador ocasional de Shakespeare. «Poet Laurate» des del 1730, va ser molt criticat pels seus contemporanis com Robert Lowe, que el considerava un mutilador miserable, o Alexander Pope, que l'acusava de desgraciar Shakespeare i crucificar Molière. Cibber és un dels «herois» de l'última edició del poema satíric *Dunciad* de Pope. (Peu de pàgina de S. Johnson, 2000, pàg. 82).

fins al 1739, tenia aquest actor en ment quan va reescriure el seu *Richard The Third* (Jowett, 2000, pàgs. 82-83).

El 1699, al Drury Lane, es representa, doncs, una de les adaptacions de *Richard The Third* que ha viscut millor fortuna —«la més popular de l'escena anglesa durant dos segles» segons Stanley Wells (Jowett, 2000. Pàg. 83)—, la de Colley Cibber, que durarà fins a l'època victoriana. L'adaptació es va publicar un any més tard. Les bases de l'operació són la reproporcionalització i l'adaptació al gust més melodramàtic de l'època. Cibber respecta poc més que la meitat de l'obra de Shakespeare i reemplaça determinats parlaments. Ha passat el temps i el públic de Cibber ja no té la mateixa informació sobre els inicis de la dinastia Tudor que el públic de Shakespeare. És probablement per aquest motiu que Cibber necessita començar el primer acte presentant el rei Henry VI que es lamenta, primer del seu engarjolament a la torre, després de la pèrdua de la batalla de Tewkesbury amb el conseqüent empresonament de dona i fill i, finalment, de la mort d'aquest últim en mans de Richard. Això condueix a l'escena en què també mata Henry a la torre. Richard entra en escena amb el seu monòleg però mutila els primers quatre versos (avui tan populars) i la declaració de complot per enemistar Clarence amb el Rei, que no conformarà cap escena en Cibber. L'acte segon ens mostra la seducció d'Anne, seguida d'una escena de cort llarga i inventada per Cibber, que seria l'equivalent a aquella en què Shakespeare ens presenta el rei Edward demanant a la cort que faci les paus. L'acte tercer abreuja la benvinguda del Príncep a Londres i la persuasió dels ciutadans londinencs, en què es conserva la representació pietosa i hipòcrita de Richard, separada per una escena de nova creació en la qual Anne retreu al seu marit el tracte que li dóna⁴³. L'acte IV correspon al de Shakespeare, però reduït i sense els laments de les dones. Comença amb una escena de la reina, la duquesa, Lady Anne i els nens, escena que recordarà adaptacions posteriors de reproporcionalització. Com a *True Tragedy*, que obvia l'escena dels

43 Parlarem d'aquesta escena al capítol 8.

assassins de Clarence, també aquí han desaparegut, però figuren els executors dels nens, donant un caire més escabrós i melodramàtic a la peça; es presencia el desemparament i la por anterior dels nens abans de morir i se'ns representa físicament l'ofegament (els nens eren interpretats per actrius). El concepte de *decorum*, com veiem, ha canviat: ara es poden veure nens que moren. L'acte V també es respecta escurçat i els espectres no s'apareixen a Richmond (escènica, però sí que Richmond comenta al seu acòlit Oxford que se li han aparegut els fantasmes dels assassinats per Richard). Un dels canvis cèlebres i popularitzats del monòleg després del malson és la rèplica «Richard's himself again» que no apareix en Shakespeare. I és cert, en l'obra de Cibber, Richard és més «ell mateix», més desafiant i ferotge, amb menys fissures que en el text de base. Hi ha, també, un monòleg agònic de Richard de deu versos que no són a la peça originària. Destaco els versos pel seu interessant component metateatral:

Now let the World no longer be a Stage
To feed contention in a lingring Act:
But let one spirit of the First-born Cain
Reign in all bosoms, that each heart being set
On bloody Actions, the rude Scene may end,
And darkness be the Burier of The Dead.

(«Ara deixem que el Món deixi de ser un Escenari / I alimentar la contenció en un Acte que no s'acaba mai: / Però deixem un esperit del Primogènit Caïm / Que Regni en totes les profunditats, que cada cor estigui preparat / Per les sangonoses Accions, la ruda Escena ha d'acabar / I la foscor ser l'Enterradora de La Mort.»).

I mor. Un final per a Richard, definitivament, més sostingut, més patètic i més adient al gènere melodramàtic.

Un altre dels canvis importants en l'adaptació és la desaparició de la figura de Margaret sobre l'escena, que resta trets sobrenaturals a l'obra i aposta per una racionalitat més pròpia del seu temps. Moltes produccions

del segle XX optaran també per l'eliminació d'aquest personatge. Altres tres caràcters fonamentals en l'obra de Shakespeare només seran citats en l'adaptació de Cibber: el rei Edward, Clarence i Hastings desapareixen físicament de la representació i, conseqüentment, les escenes en què són protagonistes. Es perd, doncs, la farsa sobre la reconciliació dels enemistats de la cort, protocolaritzada per Edward (l'esmentada escena cortesana inventada per Cibber la recorda lleugerament, però sense la ironia de la shakespeareana). S'esfuma també el bell monòleg oníric de Clarence, la seva mort explicitada (només esmentada molt de passada) i el diàleg dels assassins sobre la consciència. Però hi ha la mort del rei anterior que opera, en substitució, en tres direccions: l'explicació de la situació històrica i punt de partida escènic, la de mostrar un Richard despietat, i també la idea del somni abans de la mort com a premonició, que Henry també comunica al Lloctinent, encara que no amb la llargada i riquesa poètica i farcida d'imatges del monòleg clarencià. La mort de Henry també donarà peu, com la de Clarence, però amb menys justificació, a l'empitjorament en la salut del rei Edward; l'emboscada a Hastings i les seves escenes també són eclipsades. Els arquebisbes tampoc no reben atenció per part del *laureate poet* i es perden alguns elements discursius sobre els poders fàctics. Cibber és creador de la frase «Off with his head; so much for Buckingham» («Que li tallin el cap! Buckingham ja s'ha acabat!») que sobreviurà en moltes produccions posteriors, malgrat la recuperació de l'obra mare (una de les frases shakespeareanes més transcendents que no sortí de la ploma de Shakespeare). Com que les morts successives de Clarence, Rivers, Gray, Vaughan, Hastings i Buckingham són absents, els únics fantasmes que persegueixen Richard són Henry VI, els prínceps i Anne. Stanley és un comentador moral que guia l'audiència. Fins i tot en l'escena de la seducció a Lady Anne, resta amagat entre cortines amb Tressel, amb el qual comenta la jugada (servent amb molt més protagonisme que en Shakespeare com a *spalla* de Stanley). Cibber tendeix a aclarir aquelles parts que en Shakespeare no són del tot evidents. Per exemple, Elisabeth explicita en un apart que no donarà la mà de la seva filla a Richard, cosa que en Shakespeare queda en l'aire. Sovint ho fa tirant

d'aparts que es reparteixen entre els secundaris; la particularitat que Richard i Margaret siguin els únics que parlin sense ser sentits per altres en l'obra matriu, dotant-los d'un nivell extraordinari, es perd en Cibber. El recurs de l'apart, en l'adaptació es converteix en pura convenció sense la dimensió que s'obté en l'obra elisabethiana. La crisi de consciència del protagonista després de l'aparició fantasmagòrica és molt més breu i Richard es mostra molt més controlat en el declivi. Malgrat tot, Cibber augmenta la proporció de rèpliques de Richard, de manera que converteix el geperut en un personatge irresistible, cobejat per qualsevol actor estrella dels dos segles posteriors.

En Cibber hi ha una reducció de personatges que, si bé se citen, no surten a escena, per tant, també, reducció d'actors, adaptant-se als condicionants de producció de l'època. Rèpliques de les quals l'adaptador no volia prescindir del text de Shakespeare es transporten a d'altres coprotagonistes. L'obra de Cibber també pateix arranjaments. Així, hi ha lleugers canvis en l'edició del 1718, per exemple, rèpliques canviades entre Catesby i Ratcliff en l'últim acte.

En definitiva, l'obra de Cibber és més mediatitzada, més subjectiva i concentrada. L'Ambició serà el motiu principal, mentre que el tema de la Consciència passa a un lloc secundari: com menys fantasmes, menys càrrec de consciència i el monòleg «postectoplàsmic» és significativament més breu. Les tres morts tenen lloc en una cambra, amb les víctimes al llit. En l'escena dels espectres, Richard també dorm en un llit baldaquinat que coneixem bé pel gravat de William Hogarth de l'actor Garrick en aquest paper. Per la iconografia derivada no és, doncs, agosarat acordar que Cibber converteix una tragèdia en un *melodrama de cambra*.

Les opinions sobre Shakespeare i la tosquetat de la seva època anaven modificant-se. L'actor David Garrick (1717-79), antic alumne i més tard amic de Johnson, participà en aquest canvi d'actitud. Garrick, que havia acompanyat Johnson a Londres el 1737, es va fer actor el 1740, rebutjant la tradició i liderant una revolució en matèria

d'interpretació. Després, com a empresari (Drury Lane Theatre des del 1747), també contribueix a la difusió de les peces shakespearianes restaurades sense afegitons, però amb alguns canvis personals, més a prop del poeta, produint vint-i-quatre de les seves obres (Stone, 2002, pàg. 34)⁴⁴.

Precisament, David Garrick va ser l'actor que es va guanyar el favor del públic interpretant el Richard de Cibber. Es consagra a Londres el 1741 amb aquest paper però en un estil interpretatiu diferent al dels temps de Cibber, menys declamatori, i introdueix una concepció realista de la interpretació shakespeariana. De fet, va ser quan l'adaptació de Cibber fou més popular⁴⁵. Mentre aquesta obra es va representar vuitanta-quatre cops en els quaranta anys després de ser escrita, entre el 1747 i el 1776 es va representar 213, mentre Garrick portava el Drury Lane Theatre (Lull, 1999, pàg. 25). Probablement, les interpretacions de Garrick van perdre en naturalitat precisament pel seu èxit, que esclerotitzaria una manera d'actuar «a la Garrick», plena de manierismes i autoreferencial.

Paral·lelament a les adaptacions per a l'escena, però, el neoclassicisme intenta recuperar els originals shakespearians. I, amb ells, el mateix Garrick i Samuel Johnson. Pel que sembla, l'edició de Johnson de les obres de Shakespeare (1765) fou concebuda contra una publicació pretensiosa i deficient, editada a Oxford per

44 També serà al Drury Lane on es podran apreciar els primers canvis en la concepció escenogràfica en pro del realisme. L'arquitecte i antiquari William Capon, contractat per John Kemble per fer els decorats de les produccions d'aquest teatre, intenta ser fidel a l'època representada (Jowett, 2000, pàg. 88).

45 Així com a casa nostra es desitja sort als artistes abans d'actuar amb un «molta merda!», a Anglaterra la benedicció teatral és «break a leg!» («trenca't una cama!»). Aquesta «recomanació» ve precisament d'una anècdota atribuïda a Garrick, quan en una representació l'actor es va sentir tan transportat pel rol protagonista que no es va adonar que s'havia fracturat l'extremitat, incorporant-ho a l'actuació i obtenint, així, un gran realisme.

Thomas Hanmer el 1744. Hanmer alterava el text depenent de les seves preferències poètiques, mantenia les adulteracions d'editors anteriors insistint en què els passatges que no li feien el pes no podien haver estat concebuts pel millor dramaturg anglès de tots els temps. Al Neoclassicisme hi havia la convicció que el Renaixement anglès havia estat tosc i bàrbar i no es preocupaven excessivament per qüestions de fidelitat, de manera que alguns basaven la seva gesta de recuperació en una edició del 1685 en lloc de l'infoli original del 1623 (o els bons quarts anteriors); d'altres, senzillament, corregien els «defectes» de Shakespeare com, per exemple, els anacronismes. Hanmer, doncs, seguia amb la tradició editorial de l'època (Stone, 2002, pàgs. 33-34).

Per un pamflet sobre *Macbeth* del 1745 en què es percep que Johnson no estava gens d'acord amb els criteris editorials sobre la restauració de l'obra shakespeariana, podem donar compte que el Doctor estableix les primeres bases teatrològiques modernes per a l'estudi d'un text clàssic: Samuel Johnson incloïa en les seves esmenes a les edicions un assaig sobre la legislació elisabethiana i jacobita sobre les bruixes, perquè «sempre cal examinar el geni de l'època i les opinions dels seus contemporanis» (Stone, 2002, pàg. 34).

John Philip Kemble (1757-1823) i George Frederick Cooke (1756-1812) van desenvolupar el personatge de Richard contrastant amb estils diferents d'interpretació i de concepció (el primer més aristocràtic i el segon més barroer) a començament del s. XIX. Tots dos van restituir els quatre primers versos del monòleg de Richard que Cibber havia manllevat, però continuaven amb la seva adaptació. És molt probable que el públic veiés les dues produccions i que les preferències fossin motiu de discussions. En tot cas, aquesta discrepància en la construcció de l'heroi per part de Kemble i Cooke fa palès com és de rellevant la concepció de l'heroi per a l'adaptació d'un clàssic. En capítols posteriors entrarem més a fons en aquesta qüestió.

3.1.2. Romanticisme i realisme

Les rivalitats entre actors estrelles continua durant el romanticisme. La competència entre Junius Brutus Booth (1796-1852) i Edmund Kean (1787-1833) es reflecteix en alguns gravats de l'època. En el de William Heath, *The rival Richards or Sheakespeare in danger* (1814) els dos actors, vestits de Richard, estiren de Shakespeare cadascun cap una banda. Una altra caricatura contemporània, *The Rival Richards!!!* (London, SW Fores, 1817) els posa en una balança sostinguda per un bufó, ridiculitzant Booth, actor vingut de províncies a qui el dibuixant sembla acusar d'imitar Kean i utilitzar màquines d'aplaudir⁴⁶. Junius Brutus Booth, finalment, va marxar el 1821 a Amèrica on va consolidar la seva carrera. I Edmund Kean serà l'actor ricardià per excel·lència entre els romàntics. L'actuació de Kean va apropar el text de Cibber al de Shakespeare, però tothom continuava esperant que l'actor brandés l'espasa de guerrer a la famosa frase de Cibber «Richard's himself again» («Richard torna a ser ell mateix»).

El 1821, l'actor William Charles Macready (1793-1873) fa una mixtura entre Cibber i la font shakespeariana *Richard Duke of York*. La voluntat era restaurar el llenguatge de Shakespeare, el caràcter tràgic del protagonista i els emblemàtics secundaris de la peça matriu (Margaret, Hastings i Clarence). Malgrat que les seves peripècies es reintrodueixen, només ajudaran a donar suport a la construcció de Richard i continuaran sense tenir prou entitat. Es van acceptar algunes aportacions però l'obra en si va tenir una resposta poc entusiasta per part de la crítica, que l'acusava de «mostrar només les parts més desesperançades del text d'origen», i del públic, que, simplement, volia sentir el que havien sentit tota la vida, o sigui, l'adaptació. L'experiment es va deixar córrer però només temporalment. Samuel Phelps va treballar amb Macready i van preparar un *Richard The Third* per al nou Sadler's Wells Theatre el 1845. Phelps quasi restaurava el text shakespearità i el paper de Margaret (interpretat per Isabella Glynn) va gaudir de tan d'èxit com el

46 Vegeu il·lustracions 03 i 04.

protagonista. Tanmateix, continua fent-se difícil lluitar contra els plaers epigonals⁴⁷ de la burgesia decimonònica (Jowett, 2000, pàg. 90). Phelps i Macready retornen al text de Cibber potser perquè havien deixat de tenir aquesta actriu o potser perquè l'actuació de Charles Kean (1811-1868), el fill d'Edmund, amb l'adaptació de Cibber, dominava encara l'escena londinenca a meitat de la centúria. La seva producció, molt espectacular, de 1854, al Princess's Theatre apostava pels paràmetres escenogràfics realistes reproduint arcades i torres i, a la batalla de Tewksbury, vestia els soldats amb armadures d'acer (Lull, 1999, pàg. 26/ Jowett, 2000, pàg. 91). Kean no s'enfronta al públic amb innovacions dramaturgiques, però sí que intenta una reforma escènica que no sempre fou entesa.

Jaume Melendres (2006, pàg. 292) ens regala un revelador comentari sobre alguna de les operacions de Charles Kean segons els criteris de versemblança escènica:

És el retret que se li va fer a Charles Kean quan va muntar *Macbeth* i va suprimir l'habitual «banquet brillant i la vaixel·la de plata i or, així com els canelobres massissos (cap *Highlander* del segle X no n'havia vist mai cap)» i els va substituir «per un festí més rude i més apropiat, servit sobre taules tosques i il·luminat amb simples torxes de pi. Se'm va retreure que aquesta disminució de la pompa reial afeblia les motivacions de Macbeth per a l'assassinat, en la mesura que l'objecte era menys enlluernador i atractiu». Kean pensava que el tema era l'elevada ambició, la set de poder i el desig d'autoritat suprema, desenvolupats en ells mateixos per tota la terra humana «i, per tant, no creia que els *Scottish Thane* es fixessin en el plat». Però els espectadors sí, i per entendre *Macbeth* havien de comparar la vaixel·la del banquet amb la que ells haurien volgut tenir a casa seva. Del realisme històric, no n'havien de fer res.

47 Francisco Nieva (2004), com comentarem més endavant, utilitza aquest adjectiu (no registrat als diccionaris) per definir el plaer de gaudir allò gaudit, la delectança d'assistir a la repetició d'un model en oposició al plaer que provoca allò original.

Al costat d'aquestes macroproduccions amb pulsions realistes prosperaven les versions burlesques del *Richard III* de Cibber. També hi va haver produccions poc «intel·lectuals», dues de les quals el novel·lista i crític teatral alemany Theodor Fontane (1819-1898) va comentar. Una esdevenia en un circ, amb cavalls; l'altra, al Soho, on Richard estomacava la seva dona (Jowett, 2000, pàg. 91).

Mentre Phelps i Macready a Anglaterra i el fill de Booth, Edwin, a Amèrica, miren de fer la versió shakespeariana però encara amb algunes interpolacions extretes de revisions, Charles Calvert porta el text a províncies (Proctor, 2007, pàg. 5) i Henry Irving (1838-1905) retorna Shakespeare al Lyceum Theater de Londres, «per al gust de les generacions posteriors». Segons Lull (1999, pàg. 93), malgrat la restitució, els personatges secundaris encara estan molt subordinats al servei del principal. Margaret agafa més relleu amb el text quasi complet. Irving va fer dues produccions de *Richard The Third* separades per dinou anys (1877-1896) i va presentar dos Richards diferenciats, el primer jove i atrevit però aïllat en la seva deformitat i l'altre vell i, segons Shaw, patèticament sublim. En aquesta producció, dirigida a un públic burgès i amb desplegament escenotècnic que reproduïa una Anglaterra antiga idealitzada, s'acabava amb la rèplica de Richard «My kingdom for a horse» i després moria. Malgrat la restauració, encara utilitzava alguns elements de la tradició de Cibber, com l'aparició dels fantasmes a Richard però no a Richmond. Aquesta tendència es conservarà en les primeres adaptacions cinematogràfiques (J. Stuart Blackton, 1908; Benson, 1910; Frederick B. Warde, 1912). La vinculació del personatge de Richard a un monstre de l'escena britànica⁴⁸ continuarà com a fenòmen al segle XX.

48 De la vinculació de l'actor-monstre al personatge de Richard III al s. XIX a Anglaterra en dona fe la moda de manufacturar figuretes decoratives amb aquests actors fent el protagonista en posició declamatòria (fins i tot reproduint tridimensionalment el quadre de Hogarth de l'actor Garrick) (Lanier, 2007, pàg. 17) i la multitud de caricatures d'actor i personatge com ara la d'Edmund Kean caracteritzat de Richard suportant el Drury Lane a les esquenes (*The Theatrical Atlas*

Avui dia, la versió de Cibber no passa de tenir una valoració de curiositat històrica per als shakespeareòlegs. Com veurem, alguns nostàlgics el citen, com ho féu Laurence Olivier (1955), interpolant algunes frases de Cibber i Garrick (explicitades als títols de crèdit) com les reconegudes «Off with his head! So much for Buckingham» i «Richard's himself again». L'obra de Cibber, avui, està desprestigiada per fer massa concessions a allò burgès, però, realment, com a peça pensada per a la representació, hauria de conservar el seu lloc de prestigi: si bé els seus nivells tràgic, poètic i de misteri estan limitats, és una bona iniciativa perquè el gran públic entengui i, per tant, es commogui amb fets i protagonistes. És interessant que els revisitadors actuals facin un cop d'ull a l'adaptació que va sobreviure dos-cents anys; en ple segle XXI no estem tan lluny del gust cortesà divuitesc i moralista dinouesc. Però no només per això, de Cibber també són algunes invencions iròniques metateatrals dignes d'elogi. Si bé l'èxit de Cibber ha estat el responsable de la demora en la reintroducció de l'autèntic Shakespeare, el fill de l'escultor danès no n'és l'únic culpable; ho és el gust lúdic d'aquella època a enaltir la peça «per a l'escena» i el nostre tarannà sacralitzador d'avui a degradar-la en pro de l'obra originària.

3.2. Amèrica del Nord

A Amèrica es reproduceix la tradició de representar la versió de Cibber, batejada com l'«acting version» de *Richard The Third* de Shakespeare.

Richard The Third es va exportar a Amèrica per primer cop de la mà de Cooke el 1810. Deu anys més tard, Edmund Kean el va seguir. Junius Brutus Booth, un actor britànic molt influenciat per l'estil Kean i que va fer el seu debut al Covent Garden Theatre el 1817, com hem comentat, va emigrar a Amèrica el 1821 i va continuar l'empresa de

de George Cruikshank, 1814. L'èxit de l'actor va salvar econòmicament aquest teatre) o les esmentades sobre la rivalitat entre Kean i Booth.

divulgació shakespeariana a la manera britànica⁴⁹. Charles Kean també va fer gira americana (1830; 1845-47) (Jowett, 2000, pàg. 92). Un altre anglès, de pares irlandesos, Barry Sullivan (1824-1891), va fer gires pels EUA, Austràlia i Canadà⁵⁰. Sens dubte, però, l'actor de *Richard The Third* més singular de l'època és un dels fills de Junius Brutus Booth, John Wilkes Booth. La seva particularitat no és tant el seu talent actoral sinó que fou l'assassí d'Abraham Lincoln⁵¹.

Per tant, la fidelitat a Shakespeare és pràcticament la mateixa que la que tenen els anglesos per l'autor i l'adaptació de Cibber, el model escènic. A Amèrica també es va explotar el concepte d'actor-productor i de «monstre de l'escena», molt sovint interpretant els caràcters amb més força de Shakespeare, com ara Richard III⁵². Un d'aquests monstres, John Barrymore, conservava el text shakespearà però, en la tradició Cibber, afegia cinc escenes de *Henry VI, part III* i posposava l'obertura del monòleg d'inici a la meitat de l'espectacle. A l'estrena, el 1920, la producció va durar quatre hores i mitja (Lull, 1999, pàg. 27). En la pel·lícula *The Show of shows* (John G. Adolphi, 1929), una filmació de varietés, podem apreciar la interpretació de Barrymore en el paper de Richard III de la peça *Henry the sixth, part III*.

3.3. Alemanya

Alemanya és un cas a part pel que fa a la història de l'adaptació, ja que s'hi manté més fidel que els propis anglesos i, en el romanticisme, l'assumeixen

49 Referenciem a la bibliografia una publicació que va fer Edwin Booth sobre la seva «versió de la versió» de C.Cibber el 1924.

50 Barry Sullivan no és especialment conegut com a intèrpret de Richard III (Theatre Royal, 1868) sinó com a actor shakespearà en general i de Hamlet en particular.

51 Vegeu la reconstrucció del fet en les pel·lícules de D.W. Griffith *The Birth of the Nation* (1915), *Abraham Lincoln* (1930) i esbiaixadament, fora de camp, la de S. Spielberg *Lincoln* (2012).

52 La popularitat dels actors shakespearians al segle XIX a Nord-amèrica es reflecteix al cinema en l'obra de John Ford. Vegeu, per exemple, *My Darling Clementine* (1946).

quasi com a clàssic autòcton. Entre els germànics, Shakespeare és més la història d'una adopció que la d'una adaptació. Les produccions actuals de l'autor elisabethià donen compte del coneixement profund i l'estimació secular que tenen pel dramaturg anglès.

A diferència d'altres països europeus, les obres de Shakespeare van anar de gira per Alemanya-Àustria, Holanda i Dinamarca, en vida del poeta. També, a diferència d'altres contrades, un dels èxits era *The Merchant of Venice* (Degaine, 1992, pàg. 129).

L'admiració és prompta i autors com Andreas Gryphius (1616-1664)⁵³ es fa ressò de la dramaturgia shakespeariana. *Peter Squentz* (1658), per exemple, està inspirada en *A Midsummer Night's Dream* (Melendres, 2006, pàg. 280).

Els romàntics alemanys no van posar traves a la tradició escènica anglesa. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) és un dels principals bardòlatres i, en conseqüència, Shakespeare va adquirir molta volada entre els germànics, sense excepció de polèmiques literàries i escèniques com hem vist en d'altres cultures de la vella Europa. Tanmateix, el dramaturg de Stratford va arribar a crear escola i els seus autors més celebrats, com Schiller i Goethe, van seguir la tradició shakespeariana. Els herois de Von Kleist, desfermats en les seves passions i portant fins al deliri els seus objectius, sovint quotidians però sempre obsessius, recorden el desbordament hamletjà que, per una causa concreta, una croada particular, arrossegaran a pecadors i justos cap al desastre irremeiable.

Les produccions de *Richard The Third* al Dresden Court Theatre el 1850 es basaven en les traduccions de Schlegel i Tieck del 1810 sense considerar la versió de Cibber que es va continuar representant a l'escenari anglès i americà. A diferència de les pràctiques de la resta d'Europa, el rol de l'actor i director-manager estaven separats. El

⁵³ Autor de *Cardenio i Celinda*, 1657, considerada la primera tragèdia burgesa del teatre alemany.

mateix Tieck va ser el dramaturg del *Richard The Third* que va oferir al públic l'actor Bogumil Dawison amb una actuació pròxima a Edmund Kean, que Tieck havia vist actuar a Londres⁵⁴. En tot cas, l'audiència alemanya va poder sentir el text complet (Jowett, 2000, pàgs. 91-92).

3.4. França

El primer contacte de França amb el mestre el trobem en forma de ressonàncies i influències del poeta anglès en alguns autors francesos. L'exemple més conegut és el del ja citat Voltaire, exiliat a Londres del 1726 al 1729, que descobreix Shakespeare i comença a establir una relació d'amor i odi. Torna a París com a descobridor del geni. Voltaire escriu *Brutus* i *Zaire*, de tall clàssic però amb reminiscències shakespearianes. Amb *La mort de Cesar* se l'acusa de plagi. Per tal de provar la seva bona fe, tradueix *Julius Caesar*. Els comentaris que fa Voltaire a l'edició són demolidors, no només de la peça sinó de tot Shakespeare. Esdevé per quaranta anys l'enemic acarnissat del dramaturg a qui arriba a ridiculitzar.

Voltaire és definitivament foragitat del monopoli shakespearà quan, el 1745, un protegit de Madame Pompadour, La Place, publica les seves traduccions d'algunes obres de Shakespeare, dos volums de peces «monstruoses i gegantines», amb comentaris i que té un èxit enorme. Voltaire es mostra molt sever amb l'empresa. Al seu prefaci a *Semiramis* (1748) llença el famós «sauvage ivre» contra el gran Will: declara el seu penediment d'haver obert la porta a la mediocritat, deïficat l'ebri salvatge i col·locat el monstre sobre l'altar. Però les seves esmenes, com hem vist també amb Moratín, estan gairebé sempre relacionades amb el bon gust i, així, li censura no tenir la cortesia, l'elegància i els modals refinats dels francesos, d'utilitzar certes brutalitats d'estil i expressions dures i vulgars.

54 És possible que Ibsen veiés Dawison com a Richard i Hamlet i pogués influenciar el seu *Peer Gynt* del 1867.

Les traduccions de La Place, però, només són per ser llegides i compreses. Jean-François Ducis en serà el primer adaptador al teatre, sense conèixer l'anglès. En vers, la principal tasca és la d'edulcorar allò menys decorós. Aquestes són algunes de les seves intervencions:

A *Hamlet* (1769) el fantasma és substituït per una urna amb les cendres del rei assassinat⁵⁵; Claudio no és l'oncle de Hamlet sinó el pare d'Ofelia (una Ofelia que no embogeix); no apareix l'escena del monòleg ni l'escena amb el crani de Yorick; tampoc la mort de Polonius ni la representació; no hi ha duel amb Laertes i, consegüentment, Hamlet tampoc mor. Val a dir que l'obra va gaudir de molt èxit, representada primer per François Molé (1734-1802) i després per François-Joseph Talma (1763-1826). Encara trobem certificades representacions de l'adaptació de la peça el 1851. El 1772 s'estrena també amb èxit el *Roméo et Juliette*, prescindint de l'escena del balcó i de la de la tomba; l'obra acaba feliçment amb el matrimoni de la parella. També *Le Roi Lear*, del 1783, tindrà un final feliç quan el rei torna al tron en concloure la peça⁵⁶ (Degaine, 1992, pàg. 129).

Només observant aquests canvis, podríem pensar que Ducis era enemic de Shakespeare. Res més lluny d'això. L'adaptador francès va mantenir correspondència amb el mateix Garrick, cartes en què

55 Ducis volia limitar-se a «pintar, sobretot en l'ànima pura i melanconiosa de Hamlet, un model de tendresa filial» i és per això que li costava molt introduir l'ombra venjativa del pare.

56 S'aplicava el concepte de «justícia poètica» que Jean Vauquelin de la Fresnaye havia instaurat al seu *L'art Poétique* (1605). Rymer (*Tragedies of the last age*, 1678) importa el concepte a Anglaterra i, segons el criteri que en la tragèdia no hi ha plaer sense un final feliç, proscriu l'*Othelo* (vegeu 2.1.2. *Decorum*) i, de passada, tot el teatre elisabethià. També Voltaire (1988) és partidari d'aquesta justícia: cal que al teatre el vici sigui castigat i la virtut recompensada i encara més la tragèdia, ja que és «un art originàriament inventat només per instruir la terra i santificar el cel».

es mostra el seu pudor a l'hora d'adaptar els textos al gust francès⁵⁷. I és que no tot són flors i violes per a Ducis: *Macbeth* (1783) no va ser acceptada pel públic⁵⁸. Ell mateix, quan treballava en l'adaptació, reconeixia que

Tengo que habérmelas con una nación que exige muchos miramientos cuando se la quiere llevar por las sangrientas vías del terror. [...] Todo el mundo reprueba aquí el género terrible que he adoptado. «Mr. Ducis» —me dicen— «suspended por algún tiempo tan espantosos cuadros; los continuareis cuando queráis, pero dadnos una pieza tierna por el estilo de *Inés* o de *Zaire*, una obra que haga correr dulcemente nuestras lágrimas, que os reconcilie, en fin, con las mujeres, la bella mitad de vuestro auditorio, que casi siempre lleva tras sí la otra mitad.» (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 314)

Ducis, però, recupera el seu prestigi el 1792 amb *Othello*, en què el mocador esdevé una cinta de diamants com a objecte delator i Desdemona —rebatejada Heldemone i el pitjor pecat de la qual és desobeir el pare—, no és ofegada amb un coixí sinó colpida per un punyal (Degaine, 1992, pàg. 129).

57 Les cartes estan publicades en francès i en anglès (Camponon, *Essai de mémoires sur Ducis*, 1824; O. Leroy, *Etude sur la personne et les écrits de Ducis*, 1832; Saint-Beuve, *Causeries du lundi* i *Nouveaux lundis*; Villemain, *Tableau de la lit au XVIII siècle*—comparació del *Macbeth* de Ducis amb el de Shakespeare; Tomo II de Garrick *Private correspondece with most celebrated persons of his time, now first published from the originals, and illustrated with notes and a New Biographical Memoir*, 1813-32.). Les dates d'aquestes publicacions i estudis ens informen de la popularitat de l'adaptador en el seu temps.

El 1751 i el 1765, Garrick representa a París, als salons (amb la Clarion), escenes shakespearianes, passades pel gust francès (per exemple, i un cop més, s'elimina l'escena dels enterraments de *Hamlet*.)

58 Tampoc no ho fou la seva adaptació de *Jean sans terre ou la mort d'Arthur* (*King John*).

Entre el 1776 i el 1782, Pierre Letourneur publica els tres toms de la traducció completa de les obres de Shakespeare en prosa dedicada al jove Lluís XVI. En prosa i, per tant, irrepresentable, ja que la gran comèdia havia de ser en vers. Les adaptacions de Ducis continuaven essent les més adients per a la representació.

Seguint la tradició de Ducis, Barnabé Farmian De Rozoi (1745-1792) va continuar la tradició de reescriure textos lleugerament basats en les obres de Shakespeare. D'ell és la primera adaptació del país veí de *Richard The Third*, tragèdia en cinc actes en vers, estrenada al Théâtre de Toulouse el 1773. En ple fervor revolucionari, els romàntics veuran en Shakespeare el seu precursor. Pul·lulen les traduccions, les adaptacions i les representacions del bard. Com és natural, en l'època revolucionària no es representaven les obres històriques llevat de les que, d'alguna manera, desmitificaven la figura del rei. Un *Richard The Third* era més pertinent que un *Henry The Fifth*, per exemple.

Népomucène Lemerrier, el 1824 adapta *Richard III et Jeanne Shore*, drama històric en cinc actes i en vers, a imitació de William Shakespeare i de Nicholas Rowe, amb la intenció de fer Shakespeare, un cop més, «suportable al gust noble i delicat del públic francès» (Lemerrier, 1824, pàg. V). Es tracta d'una operació adaptadora nova; la fusió, en aquest cas, de dues peces escrites per diferents autors anglesos: el bard i l'inventor de les *shetragedies*⁵⁹.

Un altre *Richard III* celebrat a França és el de l'afroamericà, Victor Séjour (1817-1874), que, instal·lat a París, esdevé conegut com a dramaturg el 1852, precisament, per la seva adaptació d'aquesta obra (Séjour, 1852).

Alguns autors memorables de la literatura francesa homenatjaren el bard. Dumas pare adapta en vers el *Hamlet* (1848) que es representarà durant

59 Rowe ja havia escrit aquesta peça, com indica al títol «in imitation of Shakespear's style» el 1714.

molt temps⁶⁰; farà el mateix en prosa George Sand amb *As you like it* (1856). El fill de Victor Hugo, François-Victor, passa dotze anys de la seva joventut traduint l'obra completa que encara s'utilitza avui dia. També Stendhal farà provatures per adaptar Shakespeare als nous corrents estilístics francesos. Edmond Rostand, estrena al teatre de la Porte, Saint Martin, el 1897, el seu *Cyrano de Bergerac*, amb clars ressosn shakespeareans. Serà, però, el poeta simbolista i decadentista Jules Laforgue, amb la seva novel·la curta *Hamlet ou les suites de la piété filiale* el 1887 (inclosa a *Moralités Légendaires*, Laforgue, 1994) un dels referents indiscutibles per algunes innovadores operacions adaptadores del segle XX. Laforgue enceta intuïtivament l'aproximació als clàssics des de la intertextualitat, la metaliteratura, experimentant amb la llengua i, sobretot, defugint la univocitat; trets distintius del renovat apropament de la modernitat als clàssics universals.

3.5. Adaptacions a Espanya i a Catalunya fins al final del s. XIX⁶¹

(Respecte a Hamlet): «*A este pobre le sucedió yo no sé qué cosa, que de todo se asustaba. De sus sustos se formó una tragedia en Inglaterra, esta parió otra francesa, y la francesa abortó una española. Miren Vms. qué mezcla.*»

José Cadalso

Diu Pujante (2007, pàgs. XXI-XXII) a la seva introducció a *Shakespeare en España*:

«Es muy difícil, por no decir imposible, que Shakespeare hubiera entrado en España directamente desde Inglaterra y que hubiera podido difundirse eficazmente sin pasar por la aduana cultural

60 És curiosa l'operació de l'anglès Frank Morlock que, el 1999, tradueix a l'anglès i adapta la traducció i adaptació francesa d'Alexander Dumas pare.

61 Aquest apartat és possible gràcies als dos volums d'Alfons Par *Las representaciones shakespearianas en España* (1936), a *Shakespeare a Catalunya* de Ramon Esquerra (2009), al treball d'Àngel-Luis Pujante i Laura Campillo (2007), *Shakespeare en España* i a la publicació d'Helena Buffery *Shakespeare en català. Traduir l'imperialisme* (2010)

francesa. Para ello habrían sido necesarias unas circunstancias históricas, políticas y culturales muy distintas. Por lo pronto, el idioma extranjero más conocido y traducido en España era el francés, y antes de 1788 eran pocos los que conocían la lengua inglesa; de hecho, numerosos libros ingleses eran traducidos de sus traducciones francesas.»

Aquesta serà la realitat de la difusió de Shakespeare a aquest país durant segles: la història d'una contínua i extravagant «adaptació d'adaptació», d'una recreació de recreacions franceses. Més excèntric encara si tenim en compte que el teatre elisabethià és molt més proper al teatre espanyol del segle d'or en continguts, gustos, interessos i realització escènica que al teatre francès⁶². Així, els neoclàssics consideraven al mateix nivell de barbàrie un teatre com l'altre. Es podia arribar a donar el cas que l'adaptador francès «normalitzés» Shakespeare i l'adaptador espanyol, prenent com a base la recreació francesa, el «desnormalitzés».

També resulta estrambòtic que arribi a l'Estat Espanyol abans el nom del poeta que les seves obres. Censurat abans de ser representat, com si s'anunciés la vinguda de l'anticrist. El 1742 apareix per primer cop el nom de Shakespeare en els escrits d'un censor, que expressava la seva sospita que Shakespeare fos un heretge, ja que havia nascut a Stratford, terra d'heretgia, segons ell⁶³. El 1764 apareix el primer text crític de Francisco Mariano Nifo sobre Shakespeare (Pujante/Campillo, 2007, pàgs. 3-4) però no és fins al 1772 que es fa la primera representació d'un Shakespeare a Espanya, concretament a Madrid, l'*Hamleto* segons la versió neoclàssica de Ducis traduïda per Ramón de la Cruz.

62 La primera coincidència amb Shakespeare, que no inspiració (aparent), la trobem amb *Castelvines y Montes* de Lope de Vega (1647) i *Los Bandos de Verona* (1640), de Francisco de Rojas. Ambdues coincideixen en què utilitzen la mateixa font d'inspiració que Shakespeare en *Romeo and Juliet* en la novel·la de Bandello.

63 Nous estudis contradiuen, precisament, aquesta apreciació: els habitants de Stratford eren sovint acusats de no seguir la religió de la reforma, fidels al catolicisme i multats sovint per considerar-los presumptes criptocatòlics (Ackroyd, 2008) .

Fora de la ironia de Cadalso reflectida a l'epígraf d'aquest apartat, els neoclàssics espanyols respecten el treball de Ducis, que consideren òptim. Així, Juan Andrés manifesta a *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1784-1808) que

en Shakespeare pueden encontrarse pasajes que, corregidos y reformados por un buen poeta, sean celebrados y aplaudidos en el más severo teatro. Y, en efecto, vemos que algunos pasajes de *Hamlet*, sabiamente tomados por Ducis, y algunos otros refundidos y enmendados por Voltaire, han servido de ornamento a las tragedias de estos poetas.⁶⁴ (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 22)

El crític teatral del Diario de Madrid, Taranilla, també sostenia que Ducis va millorar Shakespeare atenuant coses no compatibles amb el gust d'altres nacions (Par, 1936 i Pujante/Campillo, 2007).

Moltes de les representacions de Shakespeare, en l'època que Par anomena galoclàssica o la romàntica, provenen dels arranjaments de J.F. Ducis que modifica, com hem vist en alguns exemples, l'argument i, en conseqüència, el seu sentit últim, la significació i la moralitat que se'n desprèn. El 1802 Teodoro La Calle tradueix l'adaptació de Ducis d'*Othelo*⁶⁵ i es representa amb èxit a Madrid i a la resta de l'Estat de la mà de l'actor Máiquez (Par, 1936, vol. I, pàgs. 26-37). La Calle repeteix re-recreació de Ducis amb *Otelo*, però no té bona acollida. Del 1812 és la readaptació titulada *Macbé o los remordimientos*⁶⁶ de Manuel

64 Amb l'adveniment del romanticisme a Espanya, Andrés revisa les seves notes i les suavitza.

65 Va fer algun canvi com l'afegitó a l'acte segon d'un parlament en què Yago (aquí anomenat Pésaro) manifesta el seu amor per Desdemona (aquí Edelmira —i no Heldémona— com en Ducis). La motivació és que, per La Calle, l'aclariment de les motivacions arriba tard en Ducis i perjudica el manteniment de l'interès.

66 Als segles XVIII i XIX, es mantindrà la moda de doblar títols (*Julieta y Romeo, o las víctimas del amor*, 1858) i de posar títols truculents als actes: I. Los amores; II, La maldición; III. Un duelo a muerte; IV La tumba de Julieta.

García també a partir de Ducis però acomodada al públic espanyol⁶⁷ (Par, 1936, vol. I, pàgs. 52-56); del 1818 és la re-recreació de *Romeo y Julieta* de Dionisio Solís, pseudònim de Dionisio Villanueva y Ochoa (Par, 1936, vol. I, pàgs. 97-101). La recreació de García Suelto del 1803 *Julia y Romeo* (Par, 1936, vol. I, pàgs. 39-46), no prové de Ducis⁶⁸. Tampoc les adaptacions de *Richard The Third* que, com hem vist a l'apartat sobre l'adaptació a França, Ducis no va acomodar.

Si bé es van fer traduccions més o menys acurades als segles XVIII i XIX de les obres shakespearianes, no sembla que arribessin a escena. És el cas de la primera traducció directa de *Hamlet* de Moratín (1798), signada amb el pseudònim d'Inarco Celenio.

A part d'una traducció de Carnerero que va passar desapercebuda (1825), hi ha una versió del *Hamlet*, del 1834 però no publicada fins al 1856, de Pablo Alonso de Avecilla, que diu ser un «*Hamlet* arreglado a nuestra escena» sobre la traducció de Moratín. Declarava Avecilla que va fer l'adaptació ja que no hauria estat possible «presentarlo en escena con todos los defectos del original que diestramente conservó nuestro ilustrado Inarco Celenio» (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 93). Hi ha, doncs, la mateixa idea dels saxons de diferenciar les «acting versions» dels textos «literaris» matrius.

67 Inventa, doncs, episodis però que s'expliquen més que no es veuen. No apareixen físicament les bruixes ni l'espectre de Banquo. El motiu pel qual el rei va al castell de Macbeth és per arrestar-lo; el rei té un fill criat a les muntanyes, una mena de Segismundo de *La Vida es Sueño*. Al final de l'obra, Macbeth, commogut amb el caràcter del rústec príncep, li retorna el tron i se suïcida. Lady Macbeth, en el seu episodi somnàmbul, mata el seu propi fill.

68 «[a Dionsio Solís] compete el honor de haber acudido a una fuente genuinamente shakespeariana, cual es la traducción francesa de Le Tourneur; con todo, lo que no cometió éste lo perpetró aquél, de modo que, con los materiales respetuosos de una traducción, García construyó una refundición tan arbitraria y tan galoclásica como las de Ducis.» (Par, 1936, Volum I, pàg. 18)

Tanmateix, alguns crítics comencen a qüestionar les adaptacions en general i a Monsieur Ducis en particular. Alberto Lista, per exemple, el 1836, arremet contra el francès:

Yo quisiera que se comparase el *Otelo* original de Shakespeare con la tragedia del Otelo refundida y arreglada ya a las leyes del teatro antiguo por Ducis, un célebre humanista francés, que es la misma que tenemos en castellano y la que se echa en nuestros teatros. El *Otelo* de nuestro teatro por el mero hecho de ser una tragedia arreglada es un desatino, porque yo jamás he podido entender ni en la lectura ni en la representación por qué aquel hombre mata a aquella mujer. ¿Y por qué? Porque los movimientos que se notan en aquel hombre celoso no están bastante justificados con las escenas anteriores, en las cuales debía describirse lo que era antes de amar para comprender lo que sería después de casado con la que amaba. Si no se ve todo esto con una suma claridad es imposible se entienda por qué un pañuelo dio muerte a la mujer a quien adoraba. Esto no se entiende en la tragedia de Ducis. La tragedia de Shakespeare, a pesar de los yerros que en ella puede haber contra las reglas de verosimilitud material, es admirable; la de Ducis es un disparate, porque aunque se observen las reglas de esta verosimilitud, están enteramente olvidadas las reglas de la verosimilitud moral que es la primera que debe haber en el teatro. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 100)

Curiosa crítica en què es jutja negativament l'operació neoclàssica amb les seves pròpies normes. Es dóna de beure a Ducis amb el seu propi verí.

La importància del context per a les adaptacions ja es pot advertir en la tria que es fa de les peces shakespearianes segons l'època i les seves circumstàncies. Durant els temps neoclàssics i romàntics, van tenir més predicament peces com *Othello* o *Romeo and Juliet*, i van

fracassar estrepitosament *Hamlet* i *Macbeth* (les més adaptades, per exemple, al segle XX).

Macbeth no és particularment apreciada durant aquests períodes⁶⁹, malgrat una traducció de l'original de José García Villalta —qui sap si escoltant les advertències de Lista— i la interpretació de Julián Romea i Matilde Diez (Teatro Príncipe, 1838). Segons Daniel López, «A fin de dar mayor variedad y hacer más ameno el espectáculo, en el cuarto acto se cantaba un coro nuevo, compuesto al intento por el maestro Basili, director de la orquesta del Liceo.» La funció va tenir poc èxit però Lopez dóna suport a la producció així:

Y sucedió lo que no podía menos de suceder, lo que ya muchos habían previsto, dada la escasa cultura del público y el lamentable olvido del traductor, el cual parecía desconocer que es muy difícil, si no imposible, presentar íntegra en las tablas la traducción de un drama relativamente antiguo, sin someterla antes a las necesarias alteraciones que las diferencias del tiempo y de lugar exigen. Y, sin embargo, la traducción de Villalta, acogida la primera noche con una silba de que apenas hay memoria en los fastos teatrales de aquel tiempo, no sólo era admirable para entonces, sino que aún hoy continua ocupando incuestionablemente el primer lugar. (Par, 1936, vol. I, pàg. 167)

El crític Enrique Gil y Carrasco diu:

¿Habrà quien crea su teatro adaptable en un todo a nuestra época, creencias, costumbres, civilización? Hay muchas disonancias en las exterioridades del dramático inglés y de nuestros opulentos dramáticos para soñar nunca en ajustarlas estrechamente a nuestro modo de sentir... *Macbeth* es el menos adaptable al teatro en general y sobre todo a nuestra escena; pero creemos que en ninguna se ha desplegado el genio de Shakespeare de un modo más atrevido y completo. [...] Shakespeare era desconocido

69 Com no ho va ser la de Teodoro La Calle o la de Manuel García de principi de segle.

en España más allá del reducido círculo de hombres de letras; nuestros actores se han visto en medio de un mar desconocido, sin más brújula que el sentimiento en general y sin más guía que su talento. (Par, 1938, vol. I, pàg. 169)

Malgrat aquesta malastrugança (que, d'altra banda, sempre ha acompanyat l'obra sobre el rei escocès) s'insisteix: la companyia d'Adelaida Ristori la torna a representar el 1857, traduïda a l'italià per G. Carcano i «vertida al español» per D. José Núñez de Prado, novament, amb mutilacions de les escenes que no tenien res a veure amb l'acció principal⁷⁰. (Par, 1936, vol. II, pàgs. 11-15)

Així, les adaptacions segueixen el seu curs però canvien els gustos temàtics. En l'etapa romàntica prenen relleu algunes peces inspirades en les cròniques: *Juan sin Tierra* de José M^a Díaz, *Los hijos de Eduardo* (*Les Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne, 1833, traduïda per Bretón de los Herreros i interpretada per Julián Romea, 1835), *Ricardo III* (d'Antonio Mendoza, la primera versió, 1850 i una segona de Valladares y Saavedra i Sánchez Garay, 1853), convertint els temes principals dels dos primers en l'horror d'algunes morts com la de l'episodi de l'assassinat dels nebots petits de Richard en *Los hijos de Eduardo* o del nen Arthur en *Juan sin tierra*. Són peces que recorden menys els rigors de la normativa clàssica i més els ressorts del melodrama romàntic. Es tracta, doncs, de recreacions, acomodades al públic i que s'allunyen en proporció (reduccions i afegitons) i sentit de les obres de Shakespeare. Demostratiu de la importància del context per a l'adaptació és la traducció/recreació que fa José M^a Díaz del *Jean Sans Terre* de Ducis, clarament neoclàssica, al gust romàntic. Aquesta peça, barreja entre els fets del rei Joan i el caràcter malèfic de Richard, va conèixer, a partir de 1848, el gran èxit que no va tenir l'adaptació de Ducis a França el 1791⁷¹.

70 El 1862-63 s'insistirà amb una nova traducció de *Macbeth* de Pedro de Prado y Torres.

71 S'ha de tenir en compte que a l'època romàntica interessa el tremendisme i que la recreació que fa Ducis d'*El rei Joan* (titulat *Jean sans terre*) també dóna

Richard The Third de Shakespeare, doncs, ens arriba posant l'accent en una operació adaptadora diferent: la reproporcionalització amb *Les Enfants d'Edouard* de Delavigne amb la traducció de Bretón de los Herreros. Es considerava que l'obra s'excedia en accions (vegeu, a 2.1.1. Les tres unitats, el comentari de Martínez de la Rosa.) i, per tant, s'estima fer una estratègia de reducció inicial per tal de dilatar un dels episodis. També es redueix el nombre de personatges, que passa a nou, més quatre que no parlen i alguns figurants. *Los hijos de Eduardo* es recrea en la conspiració i assassinat dels dos fills d'Edward IV. Aquesta ampliació és, alhora, una concentració del conflicte, molt adient a la instrucció neoclàssica del francès i respectada per l'espanyol. Es deia que aquesta peça de Delavigne era independent de la shakespeariana i que estava inspirada en un quadre de Paul Delaroche. Malgrat que Delavigne necessitava més que una inspiració visual per al desenvolupament de la seva operació adaptadora, és cert que dins la peça de Delaroche hi ha elements —com la Bíblia i els dos nens junts i espantats a l'habitació— que molt bé van poder servir a la seva imaginació poètica i inspiradora⁷². Malgrat la reivindicació de la font de Delavigne, Shakespeare és indubtablement present a la peça⁷³. Delavigne comença l'obra quan Ricard porta a la torre Edward V i acaba amb la mort dels prínceps. Una de les aportacions més interessants és que Tyrrel té un protagonisme superior que en l'obra shakespeariana. Els seus actes execrables estan justificats per una circumstància vital⁷⁴.

més significació argumental a l'assassinat del seu nebot que a les seves gestes en la història d'Anglaterra. Insistim, doncs, en la importància del context en l'adaptació dels clàssics.

72 Vegeu il·lustració 05.

73 Al pròleg de l'edició anglesa també es diu que podria beure de les Cròniques de Molinet (Delavigne, 1895, pàg. XVI)

74 Hi ha una altra reproporcionalització francesa de l'època: *La tour de Londres* d'Auguste de Roosmalen, mai representada però sí publicada el 1840 en què l'autor acusa Delavigne d'haver-li robat la idea (Roosmalen, 1840). Roosmalen, al pròleg, també admet haver-se inspirat en el quadre de Delaroche, exposat al *Salon* de 1831.

Descrit com a «Drama trágico en tres actos escrito en francés por Mr. Casimir Delavigne y traducido al castellano por Don Manuel Bretón de los Herreros, Madrid 1835», *Los hijos d'Eduardo* inicia el primer acte amb la Reina Isabel i el seu fill menor, York, a qui la nodrissa està vestint per a la coronació del seu germà Eduardo. York es planteja com un nen llest i entremaliat que desconfia i es burla del seu oncle Gloucester. Isabel, al contrari, viu en la ignorància sense tenir en compte les indirectes de la criada i les intuïcions del petit, que amb frases innocents sembla predir la tragèdia (mentre espera impacient la coronació diu: «y se puede uno morir entre tanto»). En aquest primer acte es fan al·lusions al passat i, fins i tot, a l'episodi shakespearità de la reconciliació («dos veces entre sollozos os tendió Rivers su mano sobre el lecho de mi esposo»). També el pregoner dóna notícies sobre la condemna de Hastings i Rivers. Alguna frase de Gloucester remet a alguna del text mare: «Estos muchachos que salen tan agudos, viven poco». Delavigne clarifica alguns punts foscos de *Richard The Third*. S'especifica, per exemple, que l'error de Hastings ha estat anar en contra de Rivers, noble al qual s'ha donat més privilegis que a d'altres pars com ell; Gloucester diu a la Reina que el seu germà Rivers està a la presó per tal de protegir-lo; també li aconsella que declari la bastardia dels seus fills per tal de conservar la vida. El personatge de Buckingham té punts de contacte amb el shakespearità, però, tot i que treballa a dues bandes, té impulsos més nobles. Es respecten els interessos materials (també demana Hereford a Gloucester, aquest li nega i acaba la petició amb un «No estoy de humor para gracias») però des d'un bon començament es nega taxativament al sacrifici dels prínceps. Buckingham descobreix a la Reina vídua i al seu fill la perfídia de Ricardo, que ha executat Rivers. Com a conseqüència, decideixen no anar a la torre i protegir-se en sagrat. Tyrrell, a qui Gloucester encarrega ara la mort dels nens, com ja hem comentat, és un secundari més important i melodramàtic que en l'obra matriu; es tracta d'un noble que havia gaudit d'una certa opulència, però malgastador, jugador i libidinós, ho ha perdut tot, fins i tot un

A la introducció de l'edició anglesa de *Les enfants d'Édouard* (Delavigne, 1895) s'explica que Delaroche i Delavigne eren amics íntims.

fill petit a qui adorava. La seva circumstància fa que no doni valor a la vida i es presti a delinquir. Gloucester també li demana expressament que mati Buckingham. Se succeeixen els enganys de Ricardo: diu a Buckingham que va perdre el seny quan li va suggerir que matés els nens, li demana que li comuniqui al batlle que refusa la corona. També enganya Eduardito: estranyat que no hagin anat a veure'l ni la mare ni el germà, Ricardo fa que els escrigui una carta per convèncer-los que surtin de l'abadia i es reuneixin amb ell. Eduardo està descrit com un nen adult, amb tarannà polític i resolt que decideix, per exemple, investigar i perseguir l'assassí de Clarenza, el seu oncle. Quan arriben la mare i el germà, aquest últim juga a fer de ministre que regala diners als menys afavorits. Com veiem, l'operació melodramàtica és clara: els nens estan més descrits, s'incideix sobre la seva tendresa, la seva bondat i les intencions nobles de cara al seu futur com a governants; però també en la seva valentia: Eduardito, quan descobreix que el seu oncle ha mort Rivers i en un moment que ultratja la seva mare, li treu el barret i l'amonesta que respecti la reina. El destí dels infants serà, doncs, més commovedor. Res, ni la confessió de la reina que els fills són bastards, impedeix que els nens siguin tancats a la Torre de Londres. La Reina demana a Déu —i no a la Torre com en Shakespeare— que protegeixi els seus fills.

A l'acte tercer, els nens estan tancats fa tres dies sense poder veure la mare. York intenta distreure el seu germà amb la lectura, està compungit perquè ha tingut un somni en què Ricardo és un tigre. Tyrrel té un gran afecte pel petit príncep, que li recorda el fill que va perdre. El nen ho sap i intenta establir complicitats. Tyrrel, que els porta un llibre de part de l'Arquebisbe de York, també serà el responsable que els nens puguin ser visitats per la mare d'amagat. És una escena detinguda per al lament en la qual els nens mostren la seva màxima valentia en no tenir por de morir. Ricardo s'impacienta i vol que Tyrrel perpetri l'assassinat (també recrimina que Buckingham encara no sigui mort). Tyrrell proposa que siguin Dighton i Forrest qui matin els nens. Amagada dins el llibre, els nens troben una nota de Buckingham que

els dóna instruccions per al moment en què assaltarà la torre amb els seus partidaris per posar-los en llibertat. S'escolta el senyal i els nois van a la finestra, però entra Ricardo que, sense fer cas dels precés de Tyrrel, mana als dos assassins que acompleixin el seu deure i els fills d'Eduard són assassinats.

Los hijos de Eduardo proporciona bons papers per actrius joves. Hi ha més rols per a actrius que per a actors. L'autor podia ben bé ser oportú pel que fa a la moda del transvestisme en escriure l'obra⁷⁵. I aquesta conjuntura provoca un canvi d'enfocament: els protagonistes són els nens (actrius), d'aquí el títol. A part de l'estratègia de reproporcionalització, que prové del gust d'època pel transvestisme femení, s'esdevé una altra operació adaptadora fins ara tampoc comuna: *l'spin-off*, o desviament del protagonisme. I encara una altra —no tan innovadora—: la del canvi de gènere, en aquest cas, de la tragèdia al melodrama lacrimogen.

Los hijos de Eduardo sembla haver-se alliberat en un sentit dels cossets de la normativa. Ha posat remei a la pecaminosa generositat d'accions shakespeariana, però aquesta acció única s'esdevé en tres espais diferents (un de diferent per a cada acte: sala del palau reial, despatx a la Torre, habitació de la Torre que serveix de calabós. No hi ha, però, desplaçament geogràfic, el més criticat per la il·lustració) i passen alguns dies entre el primer acte i l'últim. Segons el pròleg de l'edició anglesa de l'any 1895, només tres. Per concloure, val a dir que aquesta adaptació i la magnífica versificació del traductor Bretón de los Herreros són de gran qualitat i un bon model del teatre de l'època.

Jo he pogut treballar amb l'exemplar del 1835 del fons Sedó de l'Institut del Teatre, però, segons Par, en els exemplars que posseïa

75 Els papers del rei Eduardo V i el duc de York eren interpretats per noies, sovint enaltides per la crítica en la seva interpretació (a l'estrena: Concepción Rodríguez, Matilde Diez. Par, 1936, Vol I, pàg. 163). Al segle XIX, esclata aquesta paradoxa: mentre al segle XVI i part del XVII, les dones estaven interpretades per joves mascles, al XIX els joves mascles eren interpretats per dones.

(es tracta d'una edició de 1846 de José Repullés, i l'altra, de 1857, de Cipriano Lopez) es modificava el final: s'afegien crits de Buckingham i els seus seguidors i l'obra acabava amb Ricardo cridant: «yo soy Ricardo III» (Par, 1936, vol. I, pàg. 241). Suposo que l'afegitó d'aquesta frase va ser posterior a la creació de la segona (o segones) parts, de manera que el final de la primera anticipa l'inici de la segona a manera de publicitació. En tot cas, en l'edició anglesa (Delavigne, 1895) no figura la frase, cosa que fa pensar que fou realment un afegitó a les representacions espanyoles i catalanes.

Ricardo III (Drama en cuatro actos, histórico y en verso, escrito como continuación del titulado «Los hijos de Eduardo» por Don Antonio Mendoza) es va representar a Granada el 1850, però no sembla que arribés mai a la capital. Es tracta d'una nova reproporcionalització de *Richard The Third* i, cronològicament, correspon al moment en què ho deixa *Los hijos de Eduardo*. És per això que podríem ben bé parlar d'una altra operació adaptadora: la derivació o seqüela respecte a *Los hijos de Eduardo*, si tenim en compte la relació oportunista amb l'èxit de l'adaptació de Delavigne.

L'obra comença quan Gloucester ja és Ricardo III. L'acció té lloc al castell de Bosworth. Des de l'inici, se'ns mostra un Richard diferent al shakespearia i delavignia: debilitat, febril, covat de dubtes i més desesperat. En definitiva, molt més psicològic i turmentadament romàntic. Ricardo té empresonada Isabel, hereva després de l'assassinat dels seus germans. Buckingham i el bisbe Morton conspiren secretament contra el rei⁷⁶. Richmond —trencant amb el rol de *Deus ex machina* de l'obra shakespeariana— està present com a instigador des de les primeres escenes i preocupa severament Ricardo, que projecta casar-

76 El bisbe agafa més rellevància que en Shakespeare, probablement pel coneixement històric de Mendoza sobre la participació important del bisbe com a artífex principal en el desbancament del Richard real. Buckingham té també més protagonisme, es mostra més actiu i més partidari des de l'inici de la branca lancastriana. S'ensenya com un heroi penedit.

se amb Isabel⁷⁷. Morton avisa Richmond de la intenció i li proposa que sigui ell qui la pretengui. Es convoca una entrevista secreta amb la noia per veure si ella hi consent. Ricardo, en escoltar una conversa entre Morton i Buckingham, sap que hi haurà una trobada clandestina, sense saber de quin ordre.

El segon acte s'inicia en unes ruïnes on viu una mena de bruixa que, en realitat, és la desterrada Isabel, vídua d'Eduardo IV, amb qui Richmond mantindrà una conversa molt descoratjadora per ell. És el lloc de la cita on s'han de trobar amb la jove Isabel, Buckingham, Morton, Isabel mare i Richmond. Després, Richmond es veu amb la jove pretesa i, finalment, es produirà la trobada de reconeixement entre mare i filla, però un acòlit de Ricardo ha seguit el grup i arriben a arrestar la suposada bruixa. L'acte III torna a desenvolupar-se al castell on Ricardo és rebutjat per Isabel. Ell intenta matar-la, però s'interposa la mare, que descobreix la seva identitat al rei. Ricardo III dóna mitja hora a la princesa perquè s'avingui al matrimoni, si no, les matarà totes dues. Quan surt, Buckingham apareix des d'una porta secreta per salvar-les, però en aquell moment apareixen el rei i els seus soldats. Ells acompanyen Morton, que, de cara a Ricardo, ha fingit ser un traïdor a Buckingham. Ell i les dones tornen a ser empresonades, però Morton té temps per manifestar a Buckingham les seves estratègies. L'acte IV és un acte complex d'entrades i sortides des de portes secretes i calabossos on hi ha les presoneres. Richmond ha aconseguit la victòria. En aquest moment, es produeix un allargassament de l'argument shakespearà amb una mena de *coda*. Un cop vençut en la batalla, Ricardo vol venjar-se assassinant la jove Isabel per evitar que es casés amb Richmond. Buckingham ho impedeix i proposa a Ricardo que triï entre el suïcidi o que sigui mort. Caurà en mans de Dikson i Fores, els mateixos assassins que va utilitzar per a l'assassinat dels prínceps.

77 La seducció a Isabel té ressonàncies de la que Richard fa en l'originari shakespearà amb Lady Anne.

L'obra és quasi un clixé romàntic, delícia per a la posada en escena de l'època, amb les ruïnes i els castells medievals, la lluna plena, la princesa empresonada a la torre, l'anagnòrisi parental i el triomf de l'amor com a corol·lari.

Encara hi ha una versió més excèntrica, del 1853, d'una altra suposada segona part de *Los hijos de Eduardo*. Es tracta de la traducció-recreació de l'esmentada peça del francès Victor Séjour titulada també *Ricardo III* (Séjour, 1852) i és l'actor Julián Romea qui l'encarrega a Valladares Saavedra i Sánchez Garay. Com l'anterior, també és una reproporcionalització, en tant que observa només des que Richard és rei fins que és mort; però també, a diferència de l'anterior, es tracta d'una fusió, ja que hi ha elements de dues, tres, i fins i tot quatre obres shakespearianes: *Richard The Third*, com a base i *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice* i *King Lear* com a floridures. L'excés és tal que, a tot estirar, podríem definir-la com a intent d'homenatge o, com a mínim, d'una ressonància. L'efecte de totes les operacions i de la utilització de recursos dóna com a resultat una transformació inaudita de la tragèdia de *Richard The Third* en un vodevil. Els coadaptadors utilitzen tots els recursos a l'abast del gènere: passadissos, portes secretes, disfresses, escoltadors clandestins (*al paño*), diferents *quid pro quo*, espies, missatgers amb notes que no arriben a destí, o que ho fan massa tard, i un llarg etcètera. Els autors afegeixen a les intrigues de *Richard The Third* les confusions i despropòsits de *Romeo and Juliet* amb un verí-narcòtic i les notícies obstaculitzades. Per a més complicació, l'alquimista —inspirat aparentment en Fra Llorenç d'aquesta última peça— és jueu i té una única i estimadíssima filla, recordant així també el Shylock de *The Merchant of Venice*. A fi de justificar l'ingredient judaic, en l'adaptació es parla d'una persecució explícita a aquesta raça com a política d'estat, però això no aporta gaire a l'acció dramàtica. Un secundari que sembla rellevant és un noble, Raoul Faulkes, que es fa passar per bufó (Scroop) i que remet als bufons de l'última etapa shakespeariana, com ara *King Lear*. Alhora que una reducció de personatges (Stanley, Richmond, la Reina Vídua, la Duquessa, Margaret, molts dels nobles), també hi ha

una ampliació. La princesa Isabel, només citada en Shakespeare, aquí apareix com a coprotagonista actant, encara que amb el rol passiu d'objecte del desig. Hi ha altres personatges esmentats en Shakespeare que adquireixen dimensió física, com ara Dighton i Forrest en el paper d'assassins. D'altres se'ls inventa: l'alquimista Hawkins, la seva filla Nelly i el criat William, Scroop/Faulkes, John Slangther, promès d'Isabel per obligació, el noble Montagu (cognom pres de *Romeo and Juliet* sense més conseqüència) i Rutland (el nom del germà de Richard mort prematurament, encara que la casualitat tampoc no esdevingui cap significació en l'adaptació). En definitiva, un poti-poti, amb una trama complicadíssima, llarga i confosa que dificulta molt qualsevol intent de sinopsi. Em remeto a les opinions que té d'ella un divertidíssim i indignat Alfonso Par (1936, vol. I, pàg. 190-91), que, a part de ser un estudiós, posseeix un gran talent còmic:

Agradeceríamos al autor francés el haberse separado mucho de la correspondiente obra shakespeariana si no hubiese profanado otro drama del dramaturgo de Stratford, al introducir en aquélla uno de los episodios más característicos de Romeo. Empieza la refundición después del asesinato de los dos hijos de Eduardo, cuando Ricardo ocupa ya el trono y se anuncia el levantamiento de Richmond contra él; a partir de estos preliminares, tomados de Shakespeare, el argumento se compone de un tejido melodramático y complicado que gira en torno de la identidad de un tal Scroop, que Ricardo asigna como bufón de la Reina viuda con el fin solapado de que la espíe, y que es en realidad un valido de Richmond; así como de un amigo de Scroop, el alquimista Hawkins, el cual debe proporcionar un veneno capaz de aletargar a Isabel, hija de Eduardo IV, librándola con tal recurso del peligro de verse forzada a casarse con el tirano, y permitiendo que sea enterrada en Léicester, en donde despertará en brazos de Richmond, su verdadero amor; episodio, como se ve, copiado de *Romeo y Julieta*. Ahora bien, el usurpador, por una serie de incidentes harto inverosímiles, cree obligar al alquimista a elevar las gotas de veneno hasta convertir el brebaje en mortal, de modo que, en presencia de su madre,

Isabel lo bebe. Ricardo y la corte, que entran seguidamente, son presa de los más encontrados sentimientos. Puede decirse que nadie está en el secreto. Ni los espectadores. Por suerte, Richmond alcanza la victoria; Ricardo es mortalmente herido, y se llega a tiempo de que uno de los esbirros de éste no asesine de veras a la aletargada Isabel. Hacia el final el autor, que ha manoseado *Romeo*, vuelve a acordarse del *Ricardo III* de Shakespeare haciendo que los asesinos traigan a colación el recuerdo de los pobres hijos de Eduardo, que ellos también mataron cuando dormían con los bracitos entrelazados y juntas sus cabecitas; y para terminar pone en labios del tirano la histórica frase: ¡Un caballo, pronto, un caballo!, aunque sin ofrecer su reino por él, y sin comprender que este grito lanzado por un moribundo tiene una fuerza dramática muy distinta de cuando lo profirió Ricardo III en condiciones físicas aptas para huir: en este caso encerraba una incógnita, y, por consiguiente constituía una duda intensamente dramática; en aquél es mera alucinación de un agonizante.

Hem de dir que aquesta producció va tenir poca acollida a Madrid, però, pel volum de representacions registrades, va gaudir de bon èxit a Barcelona.

Ja en ple realisme, continua el costum del Shakespeare arranjat, però conviu amb el qüestionament sobre aquestes operacions adaptadores: Carolina Coronado, novel·lista i dramaturga (1823-1911), també s'oposa obertament a aquesta pràctica. Així ho manifesta en un article de 1858 després de veure un *Julieta y Romeo* d'Ángel María Dacarrete (1827-1904)⁷⁸.

78 A part de Julieta, també Laura estima Romeu. Julieta està promesa a un altre home i escapa amb Romeu. Laura diu a Julieta que Romeu la va abandonar quan va tenir un fill seu. Altres adaptacions de *Romeo and Juliet* són les següents: 1875. *Julieta y Romeo*, arranjamnt en vers de Lucio Viñas y Deza i Luis Bonafos; 1891 *Romeo y Julieta, drama trágico de Shakespeare*, adaptat de l'original anglès a l'escena espanyola pel Marqués de Premio Real (també amb mutilacions d'escenes discursives) (Par, 1936).

Hay una práctica que no sé quien estableció entre los escritores, pero que está mal establecida, perjudicial al arte, opuesta a la ilustración del público. Consiste esta práctica en tomar un argumento, actos, escenas, situaciones, pensamientos, versos, frases de otro drama extranjero y presentarlo en escena en uno propio, a cuya impresión se pone nota lo que no es original. Si las comedias fuesen sólo para leerse, si el fallo sobre su mérito hubiese de darse en el gabinete literario, nada importaban las traducciones o los plagios que con éste o el otro ánimo hiciese o introdujese un autor. Pero las comedias se oyen antes que se leen; en el anuncio no hay advertencia; en el estreno no hay prólogo. El público de Madrid, que tiene un talento innato y una sensibilidad natural para distinguir lo bueno de lo malo, no es bastante erudito para distinguir lo original de lo traducido. Las lenguas extranjeras han penetrado tan poco en nuestras provincias castellanas, y es tan corto el número de libros importados para estudiarse en el original que excepto literatos y algunos viajeros, nadie conoce las obras que se representan en otros países. Sucede, pues, que se arregla un drama tomando situaciones y trozos de otro extranjero; el público no ve sino las bellezas de lo que se le presenta; ignora quién es el autor de esta o de la otra belleza. Es justo y falla; es entusiasta y aplaude; es árbitro y corona. Pero, ¿a quién corona? ¿A Schiller o a Tamayo? ¿A Scribe o a Vega? ¿A Shakespeare o a Dacarrete? Es verdad que al día siguiente, con buena fe y conciencia escrupulosa, aparece impreso el drama donde se hallan las aclaraciones, pero ya es tarde para el público: el público ha fallado ya en favor de un autor, no de dos. (Pujante/Campillo, 2007, pàgs. 193-94)

Coronado critica el *Julieta y Romeo* des d'aquest punt de vista:

Esta vez el autor no ha copiado a Shakespeare para ser aplaudido; ha sido aplaudido a pesar de haber copiado a Shakespeare. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 194)

L'autora es va animant i, en la seva crítica ferotge a les operacions de reculturització, es posa hiperbòlica:

Shakespeare en poesía es como Rubens en pintura. Los cuadros de Rubens hay que verlos en Alemania a la luz pálida y con las fantásticas sombras bajo las cuales fueron pintados. Examinados a nuestro sol del Mediodía, parecen duros y desabridos. Los dramas de Shakespeare es preciso verlos representar en el Norte. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 195)

A l'època del realisme perden interès les obres basades en les cròniques (*Los hijos de Eduardo, Ricardo III, Juan sin tierra*) a Madrid, però no a Barcelona.

Llevat d'algunes insistències retrògrades⁷⁹, la crítica realista ja no qüestiona Shakespeare i comença a centrar-se en la psicologia dels seus personatges i a interessar-se en temes com ara el determinisme, el lliure albir en front del destí. La reivindicació de Shakespeare dels realistes rau en el talent del poeta en la reproducció d'una vida humana *real*:

¿Qué se propone Shakespeare en un drama suyo? Absolutamente nada; elige un carácter, lo desarrolla, él dará de sí, la acción irá desenvolviéndose por sí misma. Toma un personaje, le infunde una pasión; el desarrollo gradual, fatal y lógico de esta pasión es lo que constituye el drama. El autor no se ha propuesto absolutamente nada más que desarrollar un carácter, estudiar su pasión. Su arte es realista. (Menéndez Pelayo, 1881, en Pujante/Campillo, 2007, pàg. 282)

Amb el coneixement i reconeixement del dramaturg desapareixen les contínues detraccions al poeta i comencen les exageracions idòlatres

79 Francisco de Paula Canalejas, Pedro Antonio de Alarcón, etc.

i de les quals també serà detractor Juan Valera⁸⁰. A aquesta entronització de Shakespeare, hi han contribuït dos fenòmens: l'arribada de les companyies italianes i les noves traduccions ja directament de l'anglès⁸¹.

A la segona meitat del segle, les companyies italianes són les que realment fan conèixer Shakespeare amb adaptacions més properes a l'obra de referència. Es feien en italià i eren comprensibles pels castellans i, sobretot, pels catalans. Els textos en italià no són, diu Par (1936), ni del tot fidels ni correctes. Poc elegants, abreujats, amb escenes canviades de lloc, conserven l'essència d'argument i els caràcters d'origen. El 1866, la companyia d'Ernesto Rossi ofereix al públic espanyol un *Hamlet* i un *Otello* en italià i el 1868, a Barcelona, *The Merchant of Venice*.

Aquestes múltiples companyies —Ristori, Rossi, Emmanuel, Duse, Novelli, Prospero, Mayeronik, Capelli, Tesserò, Salvini, etc.— propicien l'interès pel poeta anglès i se'n fan traduccions directes: 1862, *Macbeth*, traduïda per Pedro Prado; del 1869 és l'*Otello* i del 1872 *El mercader de Venècia* i *Romeo y Julieta* de Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas; el 1873, comencen a publicar-se les traduccions de Jaime Clark i les de William Macpherson, a partir de l'anglès. Basades en l'exemple de les versions alemanyes d'A.W. Schlegel, Macpherson tradueix el vers blanc a decasíl·labs blancs. Als vint-i-tres textos que va traduir, se sumen els pròlegs de cadascun. El 1881, Menéndez y Pelayo

80 Precisament, demanen al crític que prologui les traduccions de Jaime Clark i diu així: «Me veo en la precisión de rebajar el mérito del autor, que mi amigo Clark presenta en público de España, en vez de ponderarle y sublimarle. Harto me aflige tener que hacer un papel tan ingrato, pero no me faltan consuelos (...) Disto mucho más que de los encomios exagerados de Victor Hugo y Emerson, del desdén y de las burlas de Voltaire y su imitador Moratín. Confieso que el análisis que hace Voltaire del *Hamlet* me ha arrancado varias veces lágrimas de risa, mas no por eso he dado nunca la razón a Voltaire. Ya sé que lo sublime, lo bello, lo grande es lo que se presta a la parodia.» (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 227)

81 El 1870-71, encara es publica algun volum a partir de traduccions franceses com *Los grandes dramas de Shakespeare* de Francisco Nacente.

publica les seves quatre traduccions de les obres shakespearianes (*El mercader de Venecia*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *Otelo*).

Malgrat que l'èxit dels actors italians anima els actors espanyols a representar Shakespeare, encara continua la falsa convicció que s'ha d'arreglar per al públic espanyol i creen «un drama diferente del primitivo, aunque al primitivo deba su existencia» (com diu Carles Coella, recreador d'*El príncipe Hamlet*, 1872, Par, 1936, vol. II, pàg. 27), que compon un *Hamlet* decidit, extravertit i que es fingeix malalt! Aquest Hamlet, després de dir a Ofelia que se'n vagi a un convent, li aclareix: «Sin embargo, debes saber que te adoro, y que al fin me caso contigo.» (Par, 1936, vol II, pàg. 34). Aquest Hamlet tampoc no mata Polonio. El monòleg «ser o no ser» va al començament de l'obra, quan el protagonista no sap encara que l'espectre s'ha aparegut a Horaci i companyia. També es veu obligat a fer alguns canvis amb la traducció de Moratín:

Para conseguir el fin que me proponía (acomodar a la escena española) bastaba en mi concepto seguir las juiciosas reflexiones que aquél explana en sus notas, y ateniéndome a ellas he descartado todo lo inconexo a la acción principal, para que ésta no se debilite con episodios inútiles y chocarreros. He tenido, por consecuencia, que suprimir casi en totalidad los dos últimos actos, donde se representan las escenas repugnantes de los sepultureros, las ridículas fanfarronadas de Hamlet y Laertes, con otros incidentes que retardan el sangriento desenlace. (Par, 1936, vol. II, pàg. 33)

Al final, malgrat una estranya i poc justificada bogeria d'Ofelia, hi ha casori com a final feliç.

També el 1885, el mallorquí José María Quadrado publica les seves recreacions de *Macbeth*, *Medida por Medida* i, un any més tard, *El rey Lear*. En el pròleg d'aquesta darrera, manifesta que ha mirat de fer més estreta la relació entre la trama de Lear i la subtrama de Gloucester i ser més fidel a Shakespeare en el final:

Lo que de ningún modo admito es que ganase el drama con un feliz desenlace, haciendo triunfar a Cordelia y recobrar el padre la autoridad: partiendo del principio de que no ha de medirse el mérito literario de una pieza por lo doloroso o plausible del éxito, ni por lo favorable a adverso a la buena causa, sino por el mejor efecto dramático, me permitiré declarar inmejorable el final desgarrador de Shakespeare, y me pica la curiosidad de saber lo que en su arreglo de *El Rey Lear* se atrevió a sustituir el irlandés Tate que compense o iguale de muy lejos la sublime desesperación del monarca sosteniendo el cadáver de su hija. (Pujante/Campillo, 2007, pàgs. 330-31)⁸²

La reproporcionalització encetada per *Los hijos de Eduardo* com a opció adaptadora s'estén com a possibilitat a final de segle. Un dels grans literats de l'època, Jacinto Benavente, es basa en un episodi de *Much Ado about nothing* per escriure la seva peça *Los favoritos*, del 1892 (Par, 1936, vol. II, pàg. 47). Una altra experiència finisecular és la d'una peça shakespeariana menystinguda fins al moment, *Anthony and Cleopatra*. La figura de Cleopatra sempre havia despertat interès en la literatura en general i la dramàtica en particular. *Anthony and Cleopatra* de Shakespeare, però, no arriba als escenaris en producció espanyola fins al 1898, amb Maria Guerrero com a Cleopatra⁸³. Novament, arriba mutilada tal com declara el títol, *Cleopatra*, obviant «Anthony». Es qualifica com a *drama en cuatro actos y en prosa, compuesto con escenas de Shakespeare por Eugenio Sellés*. Al seu pròleg diu (Par, 1936, vol. II, pàg. 58):

No he achicado el drama inglés, vaciando lo grande en pequeño, cosa que hubiera sido mutilación punible. No he hecho ni deshecho la obra: la he dejado toda aparte, recortando del cuadro

82 Cuadrado canvia inexplicablement els noms: Kent per Godwino, Gloucester per Ceulfo.

83 Abans, el 1890, la companyia d'Eleonora Duse havia portat a Barcelona l'obra de Shakespeare, amb l'actriu internacional en el paper principal però, com era habitual, amb algunes extirpacions d'escenes secundàries.

la figura de Cleopatra y las que la rodean. He trasmutado las escenas arreglándolas a un plan sencillo y procurando que la acción única se desarrolle clara y sin ramificaciones. Todo aquello en que Cleopatra actúa permanece tal como en el original. Y aun le he añadido escenas y frases que, si malas por mías, no disminuyen la figura ni la cantidad dramática.

És a dir, suprimeix tota la cort romana i tots els exteriors i només interessin els amors de la faraona amb Antonio a Alexandria. Ens enfrontem, doncs, a una reproporcionalització diferent; no es tracta d'una concentració en el temps, en un petit període de l'acció, sinó d'una expurgació del tema, destriant allò «domèstic i privat» del «polític i social» en favor del primer concepte. A Madrid no va agradar i Sellés va retirar l'autorització per continuar representant-la. Els empresaris, per aprofitar els telons i la indumentària, van encarregar un nou arranjament a tres literats que havien de fer-ho amb molt poc temps. Sembla que Àngel Guimerà va ajudar l'empresari a convènce'ls de la gesta. I aquí rau l'interès de l'anècdota ja que realment va haver de ser una adaptació però no només de Shakespeare sinó a les condicions de producció: havien d'aprofitar els decorats que només remetien al Palau d'Alexandria i al panteó. La van reescriure en onze dies treballant amb una versió anglesa, la francesa d'Hugo, la de Laroche i la castellana de Macpherson; Salvador Vilaregut, expert en assumptes teatrals, va planejar l'arranjament; el text anglès va estar visitat per José O. Martí i la versificació castellana va recaure en mans de Luis Vía. Van fer el que van poder, amb més fraseologia shakespeariana, però la funció per a la Companyia Guerrero no es va poder estrenar a causa de la catàstrofe de Cuba⁸⁴.

A final del segle i gràcies, novament, a les companyies italianes, creix l'interès per una comèdia de Shakespeare *The Taming of the Shrew*.

84 Està registrat el 1900 un nou arranjament basada en la de Sellés a càrrec de Luís Navarro Porrás de *Cleopatra*. Es fa difícil, després dels esforços i entrebancs, entendre per què no es va aprofitar l'adaptació disponible i no estrenada.

Novelli la porta a Madrid el 1894 (*La bisbetica domata*) i l'any següent ja hi ha l'arranjament *La fierecilla domada* de Manuel Matoses (Par, 1936, vol. II, pàg. 49). El 1897 es representa *Las bravías*, sainet líric amb llibret de José López Silva i Carlos Fernández Shaw i música del mestre Chapí. Se'n fan més de 197 representacions aquell any. Es tracta, tal com retrata Par (1936, vol. II, pàg. 55), d'una «Zarzuela flamenca con cuadros de chulos que estaban en boga aquella época». A Espanya s'estrena, doncs, una nova operació adaptadora: la transcodificació d'un text dramàtic als registres de l'expressió musical⁸⁵.

3.5.1. Shakespeare a Catalunya i Shakespeare en català

Tothom se desfeya en alabansas del autor, que és un tal Shakespeare —o Sach-y-peras que deia una senyora del meu costat— en el qual poden posar-se molt fundades esperansas⁸⁶.

Als segles XVIII i XIX, les primeres representacions shakespearianes que es fan a Barcelona són reflex de les de Madrid i viceversa, amb poques modificacions. És per això que, en aquest apartat, es mirarà de comentar el més particular, exclusiu o diferent. Com ja hem descrit més amunt, per exemple, les obres històrico-polítiques resisteixen millor el pas del temps a Catalunya. Estem parlant del Shakespeare a Catalunya fent esment també al Shakespeare en català que no es produeix fins al 1874⁸⁷. A partir de 1880 «no hi ha una sola dècada sense una nova

85 El *Macbeth* de José García Villalta contenia interpolacions musicals del director d'orquestra del Liceu Basili, per fer la tragedia més amena, però no es tracta encara d'una transcodificació (vegeu 3.5. Adaptacions a Espanya i a Catalunya fins al final del s. XIX).

86 Algú de la premsa respecte a la funció de *Les alegres comediantes* de 1913. Anècdota proporcionada per Helena Buffery (2010, pàg. 162).

87 Per al Shakespeare en català recomanem la publicació d'Helena Buffery (2010) i la relació de traduccions, publicacions i muntatges dels annexos.

traducció al català de Shakespeare, que s'ha convertit en l'autor més traduït en aquesta llengua» (Buffery, 2010, pàg. 35)

A Barcelona es va representar un *Otelo* en diverses funcions per una companyia francesa en època d'ocupació el 1811 (*Othello, ou le maure de Venise* de Ducis) i que després d'uns quants mesos va ser reemplaçada per una companyia espanyola que, a manca d'actrius, les va substituir per homes vestits de dona (Par, 1936, vol. I, pàg. 89). Del 1808 al 1812, l'ocupació francesa fa desaparèixer les representacions teatrals, però sembla que això afavoreix el teatre escrit en català⁸⁸.

Una de les representacions més interessants del període, en tant que inicia un altre model d'adaptació, és la del 1810, *Shakespeare amoureux, ou la pièce a l'étude* d'Alexandre Duval de 1804 (Par, 1936, vol. I, pàg. 88). Traduïda més tard al castellà per Ventura de la Vega, se'n van fer força representacions. Encara trobem reposicions el 1841. Com detallarem a l'apartat corresponent (7.10), es tracta d'un homenatge. És curiós com, sense haver estat encara prou representat ni prou llegit, la figura de Shakespeare representa de seguida una icona amb prou mèrits com per dedicar una peça teatral sobre una petita anècdota de la seva biografia.

Buffery (2010, pàg. 44) dóna com a raó de la demora de l'arribada de Shakespeare en llengua catalana a «la particular estructura de diglòssia de l'ús de la llengua a la primeria del segle XIX». Buffery (2010, pàg. 315) data com a la primera peça en català un *Otello, il moro de Valenzia*, paròdia dels Otellos representats per les companyies italianes i que es feia en italià macarrònic.

88 «Se ha demostrado que el gobierno francés intentó ganarse Cataluña suscitando su espíritu regional; políticamente fracasó, pero literalmente no puede negarse que las primeras piecicillas catalanas escritas, y a veces representadas en público por José Robreño, datan de este época, durante la que también el *Brusi* se publicó en catalán.» (Par, 1936, vol. I, pàg. 90)

Tanmateix, no és fins al 1879 que no apareix la primera manifestació shakespeariana en català amb *Les esponsalles de la morta* de Victor Balaguer, adaptació de *Romeo and Juliet* i readaptació del seu *Julieta y Romeo* escrit trenta anys abans en castellà (1849). Aquesta primera adaptació era una operació estilística en què adequa el tema convertint-lo en un drama de capa i espasa en què tot gira entorn de la venjança. Hi ha, doncs, tres operacions adaptadores alhora: la de canvi de gènere (de la tragèdia al drama), de reestilització literària i de recontextualització, amb el personatge de Don Alvar com a cavaller espanyol propi de les obres del Segle d'Or. *Les esponsalles de la morta* conserva ressonàncies de l'estil de Zorrilla, però hi ha algunes diferències respecte a l'adaptació anterior. L'escena ja no és al jardí dels Capuletos, sinó a la galeria on els enamorats dialoguen (els dos amants han fet *pasqua abans de rams*, com en la versió castellana) i ens donen notícies sobre l'enemistat entre famílies (a la versió castellana era Capuleto i Alvar qui ho feien). També en aquesta versió Tibald (Tybul) és el germà de Julieta; el metge Talerm és ara Fray Lorenzo sense que es modifiqui gaire la seva participació en la trama i l'espanyol Don Alvar és ara el provençal Conrat d'Arles. Amb el canvi de personatge, doncs, es produeix una nova recontextualització cultural, tot catalanitzant-la. El segon quadre comença quasi a la meitat del castellà. Se suprimeix la trobada d'Alvar i Romeu i el discurs sobre la *hidalgúia*, que ja no és pertinent. Al tercer quadre, al panteó, s'eliminen tots els personatges, llevat de Romeu i Julieta, i Romeu és més conscient, més adult i està més serè, encara que increpi també els morts. Els moments abans de la mort de Julieta, quan descobreix que Romeu és mort, es mostra més activa que en la castellana (corre descoratjada per l'escena, demanant ajut abans de clavar-se el punyal). Balaguer «modernitza» l'adaptació anterior segons els gustos més melodramàtics i d'interpretació actoral de l'època⁸⁹.

89 Els personatges de Romeu i Julieta són molt populars a les acaballes del XIX. El 1895, F. Lluís Obiols en novel·la la trama teatral però l'estrena de l'obra genuïna de Shakespeare no s'esdevé fins al 1920; la traducció és de Magí Morera i Galícia, i

De la popularitat d'aquesta primera adaptació al català en dona testimoni la seva primera paròdia, una de les operacions adaptadores més genuïna perquè, per tal d'acomplir el seu objectiu còmic, s'ha de conèixer el referent. Es tracta de *Les ventalles de la porta*, de José María Codolosa, (1881) paròdia de l'adaptació *Les esponsalles de la Morta* (Balaguer, 1879). Faig esment d'aquesta producció per ser, precisament, la paròdia d'una adaptació. L'operació no és nova en territori espanyol. A l'apartat 7.3.1. El cas a part de la paròdia, podeu seguir les operacions humorístiques i alguns dels seus arguments.

A final de segle, les companyies italianes també afegeixen humorades a les produccions serioses shakespearianes. Se sap que quan va venir la companyia d'Eleonora Duse el 1890, juntament amb *Antonio y Cleopatra*, representaven un «juguete cómico»: *Ulise e Cleopatra*. I és que les companyies italianes gaudeixen d'especial popularitat a casa nostra. L'actuació d'aquests intèrprets és admirada i tinguda com a model. Especialment estimat entre els catalans fou l'actor Rossi. No només s'exhaureixen les entrades per veure'l treballar sinó que se'l convida com a conferenciant, es relaciona amb personalitats il·lustres de l'època, provoca imitacions, paròdies, i caricatures en revistes del moment.

També un personatge barceloní vindrà a marcar els gustos dels catalans per un tipus de teatre. Es tracta de Jaume Piquet i Piera, un empresari força particular que dirigia i escrivia. Crec pertinent transcriure la delirant descripció que fa Par d'aquest sarrià, empresari de l'Odeon, una sala que funcionava els diumenges a la tarda i algun dissabte a la nit (Par, 1936, vol. II, pàg. 101-103):

Piquet era un hombre de principios escénicos que seguía a pies juntillas, y que resultaban, sin que él lo supiera, exactamente al reverso de las reglas neoclásicas: el teatro era para él acción; todo se veía, nada se relataba; en consecuencia, los personajes

la duu a l'escenari la companyia de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, que dirigeix Adrià Gual (Buffery, 2010, pàg. 317).

apenas aparecían sentados; tenía proscrito el verso; el diálogo en prosa, sin floreos ni ornatos, iba directamente al bulto; todos los medios eran buenos con tal de suscitar el interés y provocar la emoción; los entreactos debían ser cortos, a fin de entretener al público con uno o dos dramas de seis o siete actos cada uno, y así siguiendo con otras normas que en rigor eran teatrales e incluso shakespearianas, pero que el mismo malbarataba por su falta de gusto y sus miras aviesas. Trabajaba, como decimos hoy, para la galería, y en su caso para todo el público; solía presenciar entre éste la representación en mangas de camisa, y estaba con él en comunicación constante, ya iniciando aplausos, ya imponiendo silencios, ora interpretando en voz alta y alguna vez arrojando del local a los descontentos, ora justificando determinada situación, bien prometiendo corregir lo que no había gustado, bien anunciando escribir lo que daría gusto. El y sus parroquianos formaban un solo cuerpo dramático social. (...) Nunca publicó sus producciones, que él no consideraba como literatura, sino cosa tan efímera como la representación⁹⁰; no cuidaba los caracteres, que pintaba a brochazos, sino exclusivamente de la intriga y sobre todo de fuertes situaciones efectistas; no escribía mal el castellano, pero hilvanaba los conceptos forzosamente, sin graduar el paso de unas ideas a otras. Como muestra de sus procedimientos recordaré que muy a menudo dramatizaba sucesos políticos o sociales acaecidos la víspera; en cierta ocasión en que hubo grandes inundaciones en Andalucía anunció el drama correspondiente, que iba confeccionando a medida que recibían los partes telegráficos, de manera que se despacharon las entradas cuando aun se ignoraba cómo acabaría la obra, y en otra ocasión, cuando salieron las tropas de Barcelona para sitiar la Seo de Urgel, escribió el drama correspondiente, dejando en

90 Tot i que, com diu Par, les obres no es van publicar, ell les va poder copiar gràcies a la vídua de Saltiveri, amic íntim de Piquet, llevat de *Juan sin Tierra* y *Cuatro reyes para un trono*, una veritable pena. Hauria estat molt útil per al nostre estudi, però, certament, de les seixanta entrades que hi ha de les obres de Piquet al Museu d'Art Escènic de l'Institut del Teatre, cap no és una adaptació shakespeariana.

suspense el desenlace, que compuso en cuanto tuvo noticia del triunfo de aquéllas; el drama se representó el primer domingo cuando apenas los periódicos narraban lo sucedido.

Este Piquet extraordinario, que por más señas era algo sordo, tomó por su cuenta cuatro de las obras pseudoshakespearianas entonces en boga: *Juan sin tierra, o el rey asesino y verdugo*, título que modificó después en *Juan sin Tierra, o los verdugos del rey*; *Los hijos de Eduardo*; *Ricardo III, rey de Inglaterra*, designado otras veces como *Cuatro reyes para un trono*, y *Julieta y Romeo*, que desdobló en dos tragedias, cuya segunda bautizó con el título de *¡La venganza de Romeo!* Es probable, pero no me consta, que modificara también a su antojo *Otelo*.

L'operació que fa de *Los hijos de Eduardo* en la traducció de Bretón de los Herreros és la que fa sovint Piquet: passar-la a prosa, reduir els parlaments que no creu imprescindibles per al seguiment argumental i algun afegit o subratllat sobre la resistència del clergat a consentir que es crebantés un refugi sagrat (escena de la reina i el petit York). El seu *Romeu i Julieta*, com hem dit, dividit en dues parts, està basat en una novel·la d'aventures d'Enrique Villalpando de Cárdenas força coneguda i en què Rosalina pren més importància perquè, rebutjada per Romeu, se sacrifica i es converteix en protectora anònima de la parella d'enamorats. Piquet no considera aquesta introducció. Paris és el dolent i hi ha totes les truculències que és capaç d'inventar, segrestos, narcotització, pesta, sermons, robatoris. És a dir, hi passen moltes coses. Hi ha molta acció, molts escenaris i nous personatges, sobretot delinqüents (Tempesta, Baltasar, Salomón, un jueu, entre d'altres). Definitivament, malgrat que les operacions habituals de Piquet puguin semblar de reducció, deixant només les parts d'acció, en el fons les fa de substitució, amb més accions. És a dir, la reducció es produeix només en el discurs, però augmenta les incidències de la trama.

Tanmateix, sens dubte, és un *Hamlet* catòlic en català el més espectacularment adaptat a una cultura, és a dir una recontextualització cultural, del 1898. Es tracta del drama en tres actes i en vers, original

de Shakespeare, traduït i arreglat a l'escena catòlica per Angel Guerra (pseudònim de Gaietà Soler, capellà i, segons Par, publicista del Diario de Barcelona). Es va representar (i publicar) aquell any i els següents en diversos teatres de societats catòliques i a sales particulars⁹¹.

Ja tombat el segle, a Catalunya creixerà la bardolatria. Com succeirà a la resta d'Europa, es reclamarà Shakespeare en la seva puresa. Així, Eugeni D'Ors després de veure el 1907 un *King Lear* adaptat ho reclama tot de Shakespeare:

Una representació de Shakespeare, com la que anit ens ha oferta, és un espectacle una mica trist. Jo passaria de bon grat, i penso que arribaria a entusiasmar-me, per una interpretació popular, poc estricta, quasi improvisada, d'un drama de Shakespeare, sobre quatre taulons, amb la més rudimentària *mise en scene*, amb uns actors que fossin poble i per al poble treballessin per una mena de reintegració d'aquell teatre sublim a son medi històric originari... Però, fora d'això, una representació shakespeariana, deuria ser una solemnitat quasi religiosa. No hi ha dret, no hi ha dret als termes mitjos, com el d'ahir.

91 «Las razones de escenografía católica no son excusa para profanar la obra más religiosa de Shakespeare. Ni es traducción ni llega a arreglo: todo queda malparado, fondo y forma. Los personajes, reducidos a seis, son masculinos: se habla de la Reina y de Ofelia, mas no aparecen por las tablas. Aquélla es inocente; Claudio es el único criminal, pero la Sombra no quiere que Hamlet mancille sus manos. Todo se reduce a que el asesino huye y el príncipe sube al trono.

Si el argumento queda rebajado a un conflicto adocenado, no es mejor el estilo en que lo escribió el literato barcelonés, confuso, antipático, lleno de barbarismos, con fraseología casera y sin acoger casi ninguno de los profundos conceptos del original. Precisamente a mosén Cayetano Soler, que era filósofo y autor místico, se le ocurrió no dar cabida a aquellos conceptos agudísimos que penetran hasta lo íntimo de la conciencia y que hacen esta tragedia apropiadísima para la escena católica sin necesidad de desnaturalizarla.

Pormenor inexplicable: mientras la obra está escrita en catalán, para la representación interna apeló el refundidor al castellano de Moratín... hasta cierto punto, pues le cambia dos estrofas.» (Par, 1936, Vol II. Pàgs. 148-49)

El 1908, D'Ors torna a reclamar:

Shakespeare, que cap empresari gosa presentar íntegre als públics habituals, entusiasmaria, presentat «tal com és», sense modificacions, sense retallades, a un auditori ignocent, capaç de plorar veres llàgrimes davant les desventures acerbes del Rei Lear. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 479)

Com hem vist, no és fins a l'últim quart de segle que podem parlar d'un Shakespeare en llengua catalana, però les circumstàncies polítiques i culturals fan que es corri una cursa per esmenar-ho. A les traduccions constants les acompanyen paratextos sobre el geni. El 1916, tercer centenari de la mort de Shakespeare, es multiplicarà l'interès pel poeta. Apareixeran llibres com *Shakespeare en España* de Julià Martínez Eduardo el 1918, *Shakespeare en España*, de Ricardo Ruppert y Ujaravi del 1920, *Shakespeare y España* de Henry Thomas l'any 1924, i, posteriorment, els del mateix Par i el de Ramon Esquerra, entre d'altres.

Buffery (2010, pàgs. 60-61) dóna notícia d'un «canvi de paradigma» als anys vint:

D'una banda es treballava en traduccions encarregades específicament per a l'escenari (...) i de l'altra, hi va haver alhora un canvi cap a una nova generació d'escriptors que es van centrar per primer cop en adaptacions i en versions per a nens. (...) Cèsar August Jordana va produir una versió infantil de *Macbeth*. (...) La darrereria de la dècada de 1920 i l'inici de la de 1930 també va ser el període de les adaptacions més originals, que anaven de les comèdies d'època de Salvador Vilaregut i Duran i Tortajada al drama inspirat en tragèdies de Millàs-Raurell, que una dècada més tard seguiria Ramon Vinyes amb *Hamlet, dramaturg*.

3.6. La revolució teatral. Final del segle XIX i començament del XX

El segle XX aportarà nous aires per a l'adaptació. Les adaptacions dels segles XVIII i XIX queden obsoletes i es recuperen els textos originaris⁹². Al final del s. XIX es replanteja el concepte de teatre i, per tant, d'adaptació, coincidint amb dos nous plantejaments a l'hora de representar a l'escena. Per una banda, el naturalisme, que mira d'apropar l'univers escènic a l'espectacle del món amb recursos realistes i, per l'altra, el simbolisme que vol crear per a l'escena un univers emancipat, amb lleis autònomes, que s'allunyi de reproduccions realistes. Aquestes dues maneres oposades d'entendre la revolució teatral tenen més a veure entre si del que d'entrada es podria pensar. Totes dues lluiten contra el passat, amb una manera d'interpretar nova, allunyada de vedettismes, amb un espai més practicable pels actors i més eloqüent per al receptor. Els primers es preocuparan per la «naturalitat», els segons per mostrar l'artificialitat; els uns amb un mobiliari reconeixible icònicament, els altres pel que l'objecte té de connotació simbòlica; uns entestats en la recerca històrica, els altres en la dimensió ahistòrica.

Totes dues tendències exploren una renovació en tots els aspectes del fet teatral. Allò que les reuneix és que tant l'una com l'altra necessiten una macromirada, sintetitzada en la figura del director, que comprèn l'obra en els diferents aspectes del fet teatral i que adreçarà els distints llenguatges en un sentit precís. Aquest fet és important en termes d'adaptació perquè aquest estudi es farà més evident en la representació dels clàssics que en les obres contemporànies, que ja incorporen la renovació i les inquietuds temàtiques. El concepte «treball de taula»

92 Malgrat tot, no manca algun retorn nostàlgic a adaptacions reeixides. Així, *Les enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne es portarà al cinema dirigida per Henri Andréani el 1910 i recordem que el *Richard III* de Benson guarda encara ressons de Cibber el 1911.

no és nou, però és més necessari que mai⁹³. El material resistent que representa un clàssic encoratja el protagonisme d'aquesta nova figura que és el director i les seves operacions. L'adaptació sovint es planteja des de l'escena i no des de la reescriptura del text segons els gustos de l'època. Els nous temps, des de la decepció o des de l'optimisme, poden imaginar un nou públic a qui formar.

En tot cas, el canvi de segle és moment per al replantejament i la discussió. Si bé als segles XVII i XVIII, també emparades per un estil, les operacions d'adaptació partien del gust del públic (i del mecenatge), al final del XIX i principi del XX sorgirà d'una reflexió més profunda a partir de la revolució del director d'escena⁹⁴. Com és natural, des de final de segle fins a les avantguardes, seran els *ismes* els qui marcaran

93 «Tres anys després que Johann Cristoph Gottsched publicui, el 1750, el seu *Assaig d'una poètica crítica alemanya* i aconseguí que el teatre tingui carta de naturalesa a la universitat de Leipzig, l'actor Konrad Ekhof funda a Schwerin l'Acadèmia del Teatre amb el propòsit de dignificar l'art dramàtic i, amb aquesta finalitat, introdueix una pràctica revolucionària en el procés de creació teatral: allò que avui anomenem “treball de taula” i que no és altra cosa que la instauració d'una primera mirada de conjunt —global— sobre el conjunt del text, fins aleshores inexistent. Comencen a acabar-se els temps en què a l'actor només se li dóna la seva part de text perquè la memoritzi sense ni tan sols saber què diu el seu interlocutor. Ara —és el que podríem denominar “paradoxa Ekhof”—, abans d'aixecar el text, cal ajaure'l sobre una taula, i contemplar-lo en una posició similar a la dels estratèges que estudien un mapa.» (Melendres, 2006, pàg. 536).

94 Sobre la irrupció del director d'escena resulta aclaridor el capítol a aquest efecte de Jaume Melendres (2006, pàg. 533) del qual extraïem una part: «Tot i que, oficialment, el director d'escena entra en escena a l'últim terç del s. XIX, ben mirat, el director no entra perquè ja hi era, camuflat (o diluït sota altres figures, especialment la del poeta dramàtic, com és el cas de Shakespeare, de Molière o de Calderón de la Barca, els quals, si no eren directors, eren “protodirectors”). Ara bé, empesos potser per les rutines acadèmiques que donen per bones les afirmacions sistemàticament repetides, la majoria dels historiadors situa la data d'aquesta aparició a les darreries del segle XIX, amb els Meiningen i els naturalistes, encapçalats per André Antoine, oblidant que el terme *mise en scène* apareix molts anys abans (als voltants del 1820) i el de *metteur en scène* cap el 1835 (en plena eufòria romàntica) [...]».

els codis d'aquestes adaptacions, fent bandera de la manera única i genuïna de representar les grans obres. Així, Otto Brahm, promotor del realisme i el naturalisme a Alemanya, el 1913, sentència que només amb l'estil realista és possible fer ressaltar, amb habilitat, els matisos que diferencien els períodes previs als nostres i que l'estil realista és vàlid per afrontar tots els clàssics⁹⁵.

Els avenços tecnològics permeten que naturalistes, simbolistes, constructivistes, expressionistes, etc., refacin els clàssics segons les noves conviccions i convencions. Antoine, el 1911, dirigirà un *Romeo et Juliette* amb uns dispositius transformables (Degaine, 1992, pàg. 130); Max Reinhardt, abans de materialitzar en una pel·lícula (amb Dieterle) el seu *Midsummer Night's Dream* el 1935, farà les seves especulacions escèniques sobre la mateixa obra durant trenta anys fent coincidir trets realistes i expressionistes i l'ús i el desús escenotècnic (el 1925 escenificarà aquesta obra en un escenari giratori.)⁹⁶.

Richard The Third també sucumbirà a les tendències espacials minimalistes, expressionistes o constructivistes. Si bé l'obra triga a arribar segons les noves premisses, quan ho faci, serà amb força. Jessner i Pirchan (1920) proposen una escenografia esglaonada

95 Otto Brahm, (1856-1912), crític, director i organitzador teatral, va fundar L'Escena Lliure el 1889 (extracte de *Kristische Schiriften veber Drama und Theater*, Berlín 1913, a la revista ADE núm. 103, pàg. 25).

96 És d'esperar que no totes les escenificacions fossin tan agosarades. Amb elles conviuen les representacions més tradicionals. A les primeres dècades del segle XX, les companyies italianes continuen representant a Espanya. Novelli porta aquest cop a escena *El Mercader de Venecia* (1910). Va arribar a Madrid el 7 de desembre del mateix any. A Ortega y Gaset li va semblar una producció perillósament antisemita (Pujante / Campillo, 2007, pàgs. 403-8). Aquesta producció d'Ermete Novelli es porta al cinema el mateix any, i, juntament amb *King Lear*, es poden veure en la col·lecció *Silent Shakespeare* (2000). Gràcies a aquestes filmacions podem comprovar la convivència de tendències revolucionàries amb les clàssiques acostumades.

amb una estora vermella que simbolitza la violència de l'ascens i el descens de l'heroi (Kennedy, 2001, pàgs. 84-89. Vegeu il·lustració 06); el mateix any, al Plymouth Theatre de Nova York, Arthur Hopkins amb escenografia de Robert Edmond Jones estrena també un *Richard III* de tall expressionista amb John Barrymore en el paper del títol (Kennedy, 2001, pàg. 141); Terence Gray, admirador de Jessner en la intenció i de Meierhold en les formes, el 1928, utilitza una escenografia constructivista transformable (Kennedy, 2001, pàgs. 115-117. Vegeu il·lustracions 07 i 08). L'avantguarda francesa (Cartel) tendirà a l'absència de decoració com en el cas del *Richard III* de Dullin del 1933 amb adaptació d'André Obey (com ja hem vist passar sovint, com una obsessió, Dullin repeteix obra el 1942). (Degaine, 1992, pàg. 133)

L'ús escenotècnic i de les formalitats modernes, de les quals sovint s'abusa, també seran motiu de crítica immediata per d'altres directors contemporanis. L'apologia i detracció a com s'intervé en els clàssics estan servides. Brecht diu que el primer que desapareix és la frescor original de les obres clàssiques, el que van tenir de sorprenent, de nou i de fecund per a la seva època, una de les seves característiques essencials. Per lluitar contra l'enemic que provoquen els clàssics, continua Brecht, els directors d'escena i els actors, de vegades amb talent, s'esforcen a descobrir nous efectes, mai vistos fins a la data, efectes epidèrmics, formalistes, afegitons imposats a l'obra, al seu contingut i a la seva orientació, de manera que acaben per resultar alteracions encara més greus a les tedioses representacions tradicionals. En el fons, s'intenta fer apetible un menjar mal conservat, conformant-nos amb afegir determinades espècies i salses picants (Brecht, 1983, pàg. 38).

Jacques Copeau al seu llibre *Hay que rehacerlo todo*, del 1928, fa un apartat crític sobre l'adaptació (Copeau, 2002, pàg. 300). Sosté que no es pot fer tot allò que es vulgui amb els clàssics. I basa el seu argument amb una analogia entre les relacions d'Igor Stravinski i la direcció musical:

Igor Stravinsky, dirigint l'orquestra, fa una ganyota atroç, deté els instruments, se seca la suor, neteja les ulleres entelades i, congestionat, amb els ulls sortint-li de les òrbites, s'inclina cap als músics i els diu amb urbanitat amenaçadora: «Parin-me atenció, senyors... no és possible fer allò que a un li vingui al cap... Això és una cosa construïda... ¿Ho comprenen? Està cons-tru-ï-da! Aquesta queixa, aquest consell, el repeteix vint vegades en el curs d'un assaig: Està construïda, senyors...». La traducció és meva.

Per Copeau, les obres mestres no estan menys construïdes que les grans obres musicals. Qualsevol que sigui el seu gènere i la seva factura, el drama és un poema i té un sistema rigorós i tancat en el qual s'ha de penetrar i mantenir-se i afegeix que es necessita més força i veritable saber per interpretar una obra en el seu esperit, el seu moviment i el seu estil que per substituir aquesta obra amb fantasies i variacions. La missió del director, doncs, és seguir el disseny de l'obra, no dislocar-la, no fer-la esclatar. La interpretació, diu, és una segona creació, però que s'adapta, penetra, fecunda i fa respirar la creació primera. I aquí estableix una paradoxa sobre el terme «original»: només s'és original si s'adhereix a l'origen mateix, a l'esperit del poeta. El vertader director d'escena no és, doncs, més que el substitut del poeta (Copeau, 2002, pàg. 301).

Aquesta tendència crítica continua mantenint-se els segles XX i XXI amb qüestionaments sobre l'ús i abús de les noves tecnologies, la utilització de l'audiovisual en escena i també el seguiment fil per randa de les noves línies d'actuació importades o l'obsessió per crear un «patró» marca d'estil. Es tracta de perills que afecten encara els nostres escenaris: la solvència contrastada que ens ofereix un clàssic sovint serveix per fer una exhibició dels recursos del nostre temps. El fet que algunes parts de l'obra triada hagin envellit malament o, fins i tot, que no tinguin prou mèrit, ens autoritza a fer arranjaments, sense complexos, però això no té res a veure amb les modificacions gratuïtes plenes de modernitat, introduïdes sense una necessitat convincent, sinó només per justificar-nos com a creadors *épatants* amb idiosincràsia.

Fora de les diferències estètico-ideològiques, en el dinou finisecular també conviu entre els directors la necessitat de recuperació no només dels textos sinó de la forma de representació. Poel i Lugné-Poe reivindiquen el model de les representacions històriques i també l'espai buit i arquitectònic elisabethià per a les produccions shakespearianes. El 1893, William Poel reconstrueix el Fortune a l'escenari del Royalty Theatre. Fins i tot apareixen actors fent de públic elisabethià (Kennedy, 2001, pàg. 41). El 1913, Lugné-Poe dirigeix *Hamlet* al Théâtre Antoine. L'escenografia està signada ja per un escenògraf, Jean Variot (Kennedy, 2001, pàgs. 37-42). És un decorat únic amb motius heràldics. L'any següent, admirat pel treball que va fer Granville-Barker amb la seva versió de *Twelfth Night* a Anglaterra, Copeau produeix *La nuit des rois* (represa el 1917 i 1919) intentant capturar l'esperit shakespearità, apropant el prosceni als espectadors i usant telons pintats simbòlics (Kennedy, 2001, pàg. 81). Tota la segona dècada del segle XX, un gran nombre de directors insistiran amb l'espai arquitectònic lliure d'escenografies. Un altre dels grans directors que representaran Shakespeare en espais d'aquestes característiques serà Pitoeff amb *Hamlet*, el 1920 i *Macbeth*, el 1921 (Degaine, 1992, pàg. 133). Antoine també farà la primera posada en escena fidel al text amb *Roi Lear* amb traducció de Pierre Loti i Emile Vedel (Boulevard d'Strasbourg), però en aquest cas, com a introductor del naturalisme a França, el rigor històric està adreçat a l'època representada en la peça (Degaine, 1992, pàg. 131). Aquesta producció crearà escola amb la novetat d'interpretar algunes escenes davant del teló per permetre els canvis escènics. El seu *Julius Caesar* del 1906, seguint els pressupòsits naturalistes meiningerians, va servir per inaugurar el Teatre Nacional Odeon i va fer gira europea entre els anys 1874 i 1890. Es va poder veure a Madrid, amb gran clamor del públic⁹⁷.

Aquesta tendència tampoc no s'escapa de qüestionaments. D'aquestes operacions de reconstrucció històrica se'n fa ressò el director,

97 Es pot accedir a l'explicació de l'escenografia a l'hemeroteca del Diari ABC del dia 7 de desembre de 1906.

historiador i pedagog francès André Villiers (1952, pàgs. 132-152). Es pregunta per què hi ha una reconstrucció històrica del vestuari i no de la interpretació o sobre la fonètica. Admet que hi ha més predisposició —en la reconstrucció— a evocar que a reproduir amb fidelitat (la socorreguda estilització). S'insisteix en la tria de reconstrucció en determinats aspectes de la representació, en la tragèdia grega, per exemple, de l'ús de coturns, de la interpretació de papers femenins per part d'actors. I les evolucions coreogràfiques? i el sacrifici de l'animal abans de la representació? i del vers grec amb la seva mètrica rítmica? Segons Villiers, «les reconstruccions erudites poden apel·lar a una comunicació intel·lectual, mai metafísica.»

Tanmateix, l'ús de màscares i coturns per a una peça grecolatina avui no aconseguirà mai l'eficàcia tràgica, perquè la noció de cerimònia teatral ha canviat. Només s'aconsegueix la imitació del ritus i tampoc en tota la seva dimensió. No és el mateix assistir a una representació de *Les Bacants*, que assistir a una representació de *Les Bacants* després del sacrifici públic d'un animal. Un treball arqueològic «folklòric» només establirà una comunicació a través de l'intel·lecte. Res més lluny de l'esperit de la tragèdia grega. Cal, com deia Artaud, que allò metafísic passi per la pell. És per això que alguns directors s'inspiren en modes d'actuació i de concepció teatral d'altres cultures orientals en les quals la noció de ritus encara és present, per abordar les seves adaptacions dels clàssics grecs. És el cas de la directora Arianne Mnouchkine que utilitza registres interpretatius i estilístics de l'òpera xinesa, el Kathakali, el Noh japonès, el Kabuki o el Bunraku.

Pel que fa a l'adaptació shakespeariana, la reconstrucció folklòrica hauria de ser a la inversa perquè, si bé es tracta d'un altre mode de ritus, és un ritus laic.

Podem apreciar, doncs, que els nous directors europeus del final del XIX i començament del XX partiran sovint de noves concepcions focalitzades en l'espai. La il·luminació d'aquest espai també iniciarà el seu

camí cap a l'ús semàntic i no només funcional⁹⁸. La tecnologia ajudarà en aquests canvis i la sobrietat esdevindrà una tria ideològica, però la revolució no es limita als elements escenogràfics o de suport a aquesta escenografia. També es conquereixen espais no convencionals: el 1898, Antoine, per a la concepció d'un *Mesure pour mesure*, utilitzarà l'espai d'un circ (Degaine, 1992, pàg.132); el 1909, Maeterlinck tradueix un *Macbeth* i, amb la seva esposa en el paper de Lady Macbeth, transporta la peça a l'Abadia de Saint-Wandrille, la seva residència d'estiu. En un espai múltiple, el públic anava seguint els diferents episodis de sala en sala (Degaine, 1992, pàg. 132).

Sigui com sigui, s'abandona el costum d'incidir en la reescriptura dels textos i se centra en la revolució escènica pròpiament, en l'ampli sentit de la paraula «revolució». L'adaptació dramàtica textual estarà al servei de l'escenificació deixant d'ocupar la seva posició jeràrquica central d'altres temps.

Un exemple el trobem, precisament, en el *Richard III* de Jessner i Pirchan de 1920 comentat més amunt. Aquest tàndem de creadors gosa intervenir sobre el text, que utilitza com a material i el posa al servei de l'escenificació reorganitzant-lo. Tradicionalment, però, és Meierhold (Meyerhold, 1992) qui obre la veda sobre la manipulació del text clàssic. Justament acabava d'escenificar *L'Inspector* (1926), un espectacle que no sols no respectava el text de Gogol (hi introduïa variants anteriors, algunes a causa de la censura tsarista), ans modificava l'ordre de les escenes i dividia el text en quinze episodis que no corresponien a cap decisió gogoliana. Va encunyar el concepte «autoralitat» (*avstrosvo*), concepte que negava el rol del director com a «caràcter secundari» dins l'art teatral. Per Meierhold, el dramaturg i el director són la mateixa persona (Meyerhold, 1992, pàgs. 302-303; 517-519).

98 P. Szondi (1988) relaciona la irrupció del director d'escena amb la profunda transformació tècnica de l'escenari entre el 1880 i el 1900, sobretot pel que fa a la mecanització i al perfeccionament de la il·luminació escènica.

Artaud es mostrava més radical respecte al pes del text en la representació. Tot i manifestar que res li sembla més invulnerable i vertader que el text, aclareix que el text en tant que realitat distinta, existeix per ella mateixa, es basta a si mateixa. Cal respectar-lo, sí, però no en el seu esperit, sinó pel desplaçament de l'aire que provoca.⁹⁹

Pocs anys després, però amb un sentit més pragmàtic, el mateix Stanislavski seguirà els preceptes del seu deixeble Meierhold amb la producció d'*Othello* i que queda reflectida en el seu famós quadern de direcció (1929-30) en què elimina passatges èpics, retòrics i aparta a públic per tal d'acostar-lo als preceptes naturalistes.

Aquesta impunitat o llibertat en la manipulació textual es manté fins als nostres dies. Un dels autors contemporanis que ha treballat sobre l'adaptació dels clàssics de manera més reveladora, Heiner Müller, sosté que el valor del text teatral en la representació s'equipara als altres elements, fins i tot al més ínfim: és un material com la llum, el so, l'escenografia, una cadira¹⁰⁰.

La modificació textual ha respost a diferents arguments. D'índole pragmàtica per tal d'adequar-lo a unes necessitats concretes; de caire ideològic, considerant el text únicament com a part de la partitura o de defensa que el text teatral és incomplet sense la posada en escena. En tot cas, es facin les operacions que es facin en el text, l'única aberració de l'adaptador seria no considerar-ne tota la polisèmia, tota la significació interior i no estudiar la incidència que estableix en les realitats actuals. L'adaptador no té per què ser el vehiculador d'un sentit únic, com tampoc no ha de ser-ne el guardià fidel, ni el detractor. L'adaptador és el que pensa l'obra originària amb un altre cap per què l'audiència eduqui, com deia Georg Kaiser el 1922, «la facultat essencial de l'home, que és la de pensar»¹⁰¹

99 Teatre Alfred Jarry, any I, Temporada 1926-27.

100 *Der Papierkreiger*, a Theater Heute, núm 37, 1992.

101 Citat a Melendres, 2006, pàg. 231.

4. Estudi de convencions i context. La reconvencionalització

Una posada en escena que no aspiri a l'adaptació és una posada en escena ingènua. Es pot respectar el text fins a l'última coma, però, precisament perquè les convencions han canviat, és a dir, perquè els pactes dels creadors i els espectadors s'han modificat, l'adaptació es produirà per ella mateixa. És per això que és important que l'autor i el director teatral coneguin els acords convencionals i estableixin la bretxa que hi ha entre els codis originaris i els contemporanis, com també els condicionants i el context en els quals s'inscrivien. Tan important és com l'autor ha ideat la seva peça com la manera en què les circumstàncies del moment la llegiran. Reconvencionalitzar és bàsicament adequar els termes en què autors, directors i audiència estan d'acord per retrobar-se, de manera que la representació es pugui desenvolupar.

4.1. Condicionants polítics i socials

STANLEY.- ¿Quins noms famosos té per aliats?¹⁰²

*CHRISTOPHER.- Sir Walter Herbert, un soldat famós;
Sir Gilbert Talbot, Sir William Stanley,
Oxford, amb el terrible Pembroke, Sir James Blunt,
i Rice de Thomas, amb un valent estol,
i molts d'altres que tenen un gran renom i dignitat.
Ara amb els seus exèrcits van a Londres,
si és que no han de combatre pel camí.*

(Escena V. Acte IV)

En la lectura i anàlisi del text hem de tenir en compte les circumstàncies polítiques i socials que l'han condicionat en el seu moment. Sovint són punt de partida i punt d'arribada. Per una banda, en el cas de la producció teatral elisabethiana, tot i ser paradigma del lliurepensament,

102 Referint-se a Richmond.

la dramaturgia al servei de la ideologia dominant era moneda corrent en l'Anglaterra del XVI. *Richard The Third*, escrita i representada cap al 1592, durant el govern d'Elisabeth I, una Tudor, néta de Richmond, havia de fer apologia d'aquesta dinastia¹⁰³; per una altra, el mecenatge era molt rellevant tant per al prestigi de la noblesa com per al sosteniment dels teatres i era la manera que els actors s'estalviessin càstigs legals¹⁰⁴. Els nobles que sustentaven econòmicament les companyies suggerien, doncs, l'enaltiment dels seus ancestres a les obres històriques. Així, s'especula que *Richard The Third* va ser escrita per a la companyia Lord Strange's Men. Ferdinando Lord Strange, un dels membres més adinerats de la noblesa, emparentat amb Enric VII¹⁰⁵, era el patró de la *troupe* que

103 A l'estudi del pròleg de *Richard III* de The New Cambridge Shakespeare (Lull, 1999, pàg. 2) se cita un document (no explicita si és crònica o novel·la) d'un sacerdot italià, Dominic Mancini titulat *The Usurpation of Richard III*, escrit el 1483 (descobert el 1983) en què ja es descriu Richard de manera negativa. Així, doncs, sosté Janis Lull, el desprestigi no va ser cosa únicament de propaganda Tudor, sinó que la visió tirànica del rei ja venia d'abans. Per la data en què fou escrita ja veiem que el sacerdot no podia saber qui guanyaria la batalla de Bosworth (que finalitzà el 1585).

104 Una acta parlamentària del 1572 castigava els vagabunds, entre els quals s'inclouïen intèrprets d'entremesos i trobadors que no pertanyien a cap baró. El càstig consistia en l'assot o a cremar-los una orel·la. (Ackroyd, 2008, pàg. 209)

105 «Se ha vinculado a lord Strange con un grupo de nobles y de eruditos conocidos como la "Escuela de la Noche". Se reunían en Durham House, la morada londinense de sir Walter Raleigh, y entre sus miembros figuraban el propio Raleigh, el conde de Northumberland, George Chapman, George Peele, Thomas Heriot, John Dee y hasta es posible que Christopher Marlowe. Ese esotérico conjunto de promotores y especuladores se dedicó a discutir de escepticismo, matemáticas, química y navegación. Estaba plagado de ateísmo y blasfemia pero, de hecho, el grupo formó parte del espíritu especulativo y aventurero de una época en la que las matemáticas y el ocultismo se consideraban aspectos del mismo plan. Probablemente, Shakespeare alude a ellos en *Trabajos de amor perdidos*, obra que escribió como una especie de entretenimiento "interno". Pese a no pertenecer a la "Escuela de la Noche" el dramaturgo conoció sus propósitos. (...) Es posible que la relación entre Shakespeare y lord Strange se profundizase gracias a un poema. *El fénix y la tórtola* ha desconcertado a muchos críticos y estudiosos por su significado críptico y su vocabulario esotérico. No se sabe a quién va dirigido ni con qué motivo. Tal vez

portava el seu nom i era descendent del personatge de l'obra, Stanley, duc de Derby (Jowett, 2000, pàg. 4). És per això que Shakespeare, alterant els esdeveniments de More¹⁰⁶, presenta Lord Stanley de manera favorable i el converteix en l'heroi que posarà en perill la vida del seu fill i que coronarà el seu fillastre Richmond¹⁰⁷. Sidney Shanker (Lull, 1999, pàg. 15) també conjectura que Shakespeare posa el secundari Blunt per afalagar els Blunt de Stratford, encara que el primer Blunt no fos nomenat cavaller fins al 1588.

A l'hora d'adaptar, perduts ja aquests condicionants, en principi és lícit reconsiderar alguns passatges que es poden extirpar sense una pèrdua substancial. Els nostres miraments cap als patrocinadors d'avui queden reflectits en els *logotips* del programa de mà, on també podem afegir-hi agraïments. Shakespeare ho havia de fer en viu i en directe.

lo escribió para la hermana de lord Strange, que contrajo matrimonio en 1586. En el caso de que sea así, la relación entre el joven dramaturgo con esa familia noble era equivalente a la de un poeta de la casa. En ocasiones se ha planteado que lord Strange encargó personalmente a Shakespeare la composición del ciclo de obras históricas como tributo a la reina Isabel y a la nación. En sus narrativas históricas, Shakespeare adjudicó papeles extraordinariamente patrióticos y benévulos a los antepasados de lord Stanley. Los parientes de lord Strange, es decir, las familias Stanley y Derby, destacan en las tres partes de Enrique VI; (...) Las alabanzas de Clifford en Enrique VI, por ejemplo, podrían ser reflejo de que lord Strange era hijo de Margaret Clifford.» (Ackroyd, 2008, pàg. 206 i pàg. 238).

106 Recordem que *Richard The Third* de William Shakespeare i les possibles versions anteriors o paral·leles es basen fonamentalment en la novel·la *Richard, Duke of York* de Thomas More, col·laborador de Henry VIII, fill de Henry VII.

107 Altres fonts suggereixen que *Richard The Third* també va ser representada per la companyia Pembroke's Men. Força tard dins la peça, els ancestres de Pembroke, Sir Walter Herbert i el comte de Pembroke són introduïts i enaltits. Aquests passatges no estan gaire integrats en l'obra. Això fa suposar que constitueixen afegitons del mateix Shakespeare quan, suposadament, va actuar per a aquesta companyia (Jowett, 2000, pàg. 5). Val a dir que l'audiència contemporània de Shakespeare reconeixia el nom de Herbert com a nom familiar dels comptes de Pembroke i que els Stanley dels temps de Shakespeare eren descendents dels Talbot.

En tot cas, avui ja no cal exaltar els Tudor, que era el sentit principal d'aquests versos. En una adaptació que retallés aquestes rèpliques, però, la pèrdua dels elogis a la noblesa i valentia dels partidaris de Richmond, minimitzaria el protagonisme en positiu del futur guanyador. Richard Loncraine (*Richard III*, 1995), en mutilar els passatges que l'encimbellen, ens servirà un Richmond que, simplement, pren el relleu i, amb una astuta mirada a càmera (en analogia amb les que només Richard ha fet fins ara), ens fa còmplices de presumptes i futures conspiracions. Resultat: també ens malfiarem de la política del primer Tudor. Això canvia completament el discurs d'esperança i restauració de la tragèdia shakespeariana i l'apropa a les conviccions actuals de suspicàcia i desconfiança envers els polítics.

4.2. Condicionants culturals

És obvi que la condició de la dona, la consideració de la infància i conceptes com ara la maternitat i la paternitat, la religió o la ciutadania, avui són completament diferents als dels temps de Shakespeare. Tant és així que no podem llegir l'episodi de la seducció de Lady Anne sense fer la transposició cultural adient. Parlarem de diferents solucions a aquesta qüestió al capítol 8, quan ens aturem en l'estudi particular d'aquesta escena.

Pel que fa a la infància, Shakespeare exposa l'assassinat infantil com el crim més infame en diverses ocasions i en diferents obres. De fet, redueix l'edat de Rutland, el germà de Richard assassinat en mans de Margaret, perquè el crim resulti més monstruós. També és cert, però, que el concepte d'infantesa, dels seus drets i de la seva protecció, no s'instal·la com a tal fins al s. XIX i després de la revolució industrial. En el cas de la cort medieval anglesa, tenir fills barons assegurava en gran manera la permanència del llinatge en el poder¹⁰⁸. De fet, en èpoques

108 La mateixa Elisabeth de York, esposa d'Enric VII, va afegir —ja gran— un nou fill a la família després de la mort del primogènit, posant en perill la seva vida

no gaire llunyanes a la nostra, tenir molts fills era indicatiu de solvència i d'assegurança econòmica. Encara avui, en alguns països, especialment els monàrquics i certes aliances sectàries, ho és. Una recontextualització geogràfica o social podria facilitar la contemporaneïtat de l'obra i la versemblança pel que fa a l'apunt sobre els fills com a fermança. Novament, ens trobem amb una minoració de la dimensió tràgica si només es considera la gravetat de la mort dels infants pel fet de ser infants entesos a la manera postindustrial. Shakespeare no sobrecarrega melodramàticament la mort dels hereus. El «fet més monstruós» serveix a la composició d'una criatura desmesurada, descontrolada i més decidida a «to prove a villain» que a aconseguir un poder que ja té. *Les Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne, més adequat al gust lacrimogen i truculent de l'època, apel·la més a la humanitat i tendresa de la infància que a la seva dimensió transcendent de protagonistes de la història. Mattias Langhoff, el 1995, fa actuar els seus dos fills (Anton i Caspar) potser amb la intenció de provocar un efecte brechtia més en l'espectador, coneixedor del detall.

Pel que fa a la relació de l'obra amb la religió, ens trobem amb una peça que, des de l'anglicanisme, parla del catolicisme. Els arquebisbes del text són homes poderosos vinculats a la política i caps de l'església; en època de l'autor, Elisabeth I és cap de l'Església. A *Richard The Third* els religiosos tenen una presència puntual (tot i que el Bisbe d'Ely va ser històricament un dels primers a conspirar contra Richard per unir-se a Richmond). L'arquebisbe de York és qui recomana Elisabeth que es protegeixi en sagrat, mentre l'arquebisbe de Canterbury, escoltant els arguments enganyosos de Buckingham, fa que el Príncep de York es reuneixi a la Torre amb el seu germà, on fatalment moriran. Com veiem, continua essent una força políticament decisiva, però Shakespeare no s'hi recrea. L'Església no és un element gaire positiu ni gaire negatiu: la suspicàcia d'un s'invalida amb la influenciabilitat de l'altre. Potser Shakespeare neutralitza els papers eclesiàstics, per no malmesclar les

i la de la —ironies— nena. Van morir ambdues.

relacions de la corona amb l'Església. Aquesta neutralitat facilita a l'adaptador que, ateu o religiós, prengui partit en un sentit o en un altre. Àlex Rigola (2005) fon tots els eclesiàstics en un. També atribueix a l'únic personatge amb alçacoll rèpliques d'altres secundaris acòlits a Richard, oferint a l'espectador una visió crítica de l'Església com a part de trames de corrupció.

Laurence Olivier, fill d'un pastor anglicà, és subtil en el seu discurs respecte al tema religiós. La utilització de símbols catòlics en la seva adaptació reforça el sentit últim shakespeareà d'oposició del Vell i el Nou. L'ascensió del lancasterià Richmond i el seu casament amb una York, representa el final de les enemistats entre les cases i inaugura l'època gloriosa dels Tudor. De la mateixa manera, en la versió de Sir Olivier, el catolicisme representa l'obscurantisme medieval, mentre l'anglicanisme instal·lat pels Tudor ho farà de l'època moderna. En l'actualització de Loncraine (1995), els religiosos esdevenen protestants automàticament i pura decoració.

Quan, des de les nostres conviccions demòcrates, llegim l'escena dels ciutadans (Acte II, Escena III), afegim a la lectura la nostra voluntat que siguin personatges «del carrer», proletaris, potser camperols de l'època i els atorguem, inconscientment, un paper positiu en l'obra. Afegim a la lectura els nostres prejudicis d'hipervalor de la *ciutadania*. No és fins que l'estudiem a fons i per una rèplica obscura al final de l'escena (*Second citizen: We are sent for to the justice / Third Citizen; and so was. I'll bear you company. / Ciutadà II: ens ha enviat a buscar el jutge / Ciutadà III: a mí també. Ja us hi acompanyaré.*) en què els identifiquem com a soldats o vinculats al Tribunal de justícia, que deixem de concebre'ls com els simples i innocents camperols o artesans que havíem volgut veure. Teníem esperances en Shakespeare quan, de sobte i sense previ avís, ens presenta una escena «bolet» d'individus que opinen sense formar part de la cort, com si ens revelés la seva paraula d'autor, pròxima als innocents ciutadans que patim les tiranies del poder

imperant. Es tracta, però, de personatges que, en el seu discurs, no diuen res de nou respecte al que ja s'ha dit; que presagien amb un discurs ple de sentències, de superxeries, de supersticions. Aquests ciutadans apareixeran unes escenes mes tard, al costat del batlle (Lord Major) com a consellers i avalaran l'ascens definitiu de Richard al poder. Shakespeare, un cop més, ens allunya de la predisposició al romanticisme per retornar-nos a una realitat més decebedora.

4.3. Condicionants circumstancials immediats i prosaics

Sempre hem sentit a dir que Shakespeare escrivia per a una companyia determinada, per a un elenc a qui havia de donar feina. Així es justifiquen la infinitat de personatges amb poques rèpliques que avui descartem, o els distribuïm a altres rols per economitzar, sense que això repercuteixi severament en la dramaturgia. Però, fins a quin punt es modificava l'escriptura cada temporada segons les habilitats d'aquest elenc, no és tan conegut. Potser era per salvaguardar el mite del Shakespeare-poeta per sobre del de l'artesà teatral i expeditiu que fou.

Aquest home de teatre es deixava inspirar per les habilitats i característiques físiques dels actors. I també era capaç d'adaptar la seva dramaturgia a qüestions conjunturals i modificar arguments segons els canvis de repartiment i de circumstàncies.

A *The second part of King Henry VI*, el personatge històric de Jack Cade, un rebel que va liderar una insurrecció contra Henry, es va modificar per tal d'aprofitar les aptituds de l'actor còmic que el representava, Will Kempe. Kempe era un bon ballarí, especialment del *morris*, i Shakespeare ho va afegir en una rèplica al currículum del personatge i així poder introduir una de les habilitats de l'interpret (Ackroyd, 2008, pàg. 277). Kempe també va fer de Falstaff a les dues parts de *Henry the fourth*. Al final d'aquesta obra, en un epíleg en

què Kempe ballava també una *giga*¹⁰⁹, Shakespeare es compromet a que Falstaff torni a sortir. Però a *Henry The Fifth* aquest personatge només apareix citat. I és que, simplement, Will Kempe ja no estava a la companyia¹¹⁰.

Quan Armin es va incorporar com a actor còmic, Shakespeare va aprofitar les seves notorietats. Era dramaturg i compositor de balades, un intel·lectual, però també era reconegut per la seva veu de contralt i Shakespeare li va escriure cançons. A partir d'aquest moment, apareixen bufons que es posen a cantar, com és el cas de *King Lear*. Segons l'època i l'actor en repertori, doncs, hi havia més o menys cançons. A *As you like it*, per exemple, hi ha més cançons que en cap altra obra de Shakespeare. El *fool* és, a partir d'aleshores, menys improvisat i té més consistència.

109 Al final de la obra, una vez concluido el epílogo, se anunciaba la representación de una nueva obra. Luego rezaban por la soberana, momento en que los actores se arrodillaban en escena. Y, finalmente, llegaba la giga. El nombre alude a una alegre danza popular, si bien su origen es más amplio. La giga escénica era la pieza cómica que seguía a la obra de teatro y que estaba acompañada de bailes que duraban alrededor de veinte minutos, en los que participaban uno o todos los actores. Sus principales intérpretes fueron los cómicos de la compañía que, como Will Kempe, se hicieron famosos por sus danzas improvisadas: giraron como peonzas y entonaron canciones obscenas o intimistas. Con frecuencia, las gigas incluyeron bailes populares y baladas, así como lo que eufemísticamente denominaron «danzas de figuras», realizadas por los cómicos y los niños. Se caracterizaron por su indecencia. [...] Por regla general, las comedias de Shakespeare concluyen con una boda más que con un matrimonio y, en cierto sentido, las parejas no se consuman; seguramente la consumación se representaba en la giga. Y lo más probable es que Shakespeare se sumase al baile. Al parecer, en muchos casos fue la parte más popular del espectáculo vespertino, que el público impaciente «reclamaba» al concluir la obra. La audiencia también exigía la interpretación de sus gigas preferidas, como «la nueva giga del maestro Kemps sobre la cocinera rellena» o «la balada de George el cortante y su anfitriona». (Ackroyd, 2008, pàgs. 541-42)

110 Kempe també havia interpretat Bottom a *A Midnightsummer Night's Dream* i Dogberry a *Much Ado about Nothing* (Ackroyd, 2008, pàg. 338).

Les característiques dels *stage boys* també condicionaven l'escriptura. Així, es coneix que dos dels joves intèrprets de la companyia especialitzats en el paper de dona tenien característiques físiques oposades: un d'alt i ros i l'altre baixet i bru (Ackroyd, 2008, pàg. 341). Són moltes les comèdies de Shakespeare que juguen a la competició física entre dues joves, o que destaquen aquestes diferències: Helena i Hermia a *A Midsummer Night's Dream*, Portia i Nerissa a *The Merchant of Venice*, Beatrice i Hero a *Much Ado about nothing*, Rosalind i Celia a *As you like it* i Olivia i Viola a *Twelfth Night or what you will*. No hi ha dubte que Shakespeare era un mestre en convertir la necessitat en virtut. Avui s'han convertit en exigències de *casting* o de caracterització. Ackroyd (2008, pàg. 395) es pregunta per què Gertrude, en l'escena de lluita amb Laertes, diu que Hamlet «està gras i sua massa». Aquesta característica del protagonista no aporta res a la trama ni al discurs. Probablement —es contesta el biògraf— no es tractava d'una característica del príncep sinó del mateix Burbage, que era qui encarnava el paper.

Shakespeare escrivia per a i des de l'escena. Se sap que els clàssics grecs escrivien pel nombre de personatges que un determinat número d'actors, per llei, havien d'assumir segons l'època. Sòfocles i Eurípides havien de pensar des de la dramaturgia com es podien establir els doblats i distanciar les escenes suficientment per tal de donar temps a un canvi de vestuari i fer els seus recorreguts pertinents per l'arquitectura teatral abans de tornar a entrar. Shakespeare també hi estava obligat perquè en algun moment va haver de doblar personatges. Havia de tenir cura des de la dramaturgia que no estiguessin simultàniament en escena.

En el caso de un reparto de veintiún actores que tal vez representaban sesenta papeles, significó una hazaña de memoria teatral. Con el doblote también pudo crear efectos maravillosos. Así, el doblote de Cordelia y el Fool en *King Lear* (el Fool desaparece misteriosamente cuando la buena y fiel hija de Lear reaparece en la trama) permitió ironías profundas situadas más allá del alcance de las palabras. (Ackroyd, 2008, pàg. 396)

Richard The Third, amb tants personatges, probablement també havia d'utilitzar actors que fessin doblat. En alguns *infolios*, mentre l'aparició dels fantasmes s'ordena cronològicament segons el moment de la mort, es produeix una incoherència. Lady Anne i els nens moren quasi simultàniament, però quan s'apareixen a Richard en forma de fantasmes, desapareix la cronologia i se separen per una altra aparició (per exemple, la de Hastings, assassinat molt abans). És possible que l'*stage boy* que interpretés Lady Anne també fes de príncep Edward (no comparteixen mai escena) i que aquest desordre respongués a la necessitat d'un canvi de vestuari. (Jowett, 2000, pàg. 75)

Shakespeare també introduïa material contemporani i anècdotes londinenques per divertir el públic (Ackroyd, 2008, pàg. 271). Algunes es poden rastrejar, d'altres s'han perdut per sempre perquè no van superar la memòria de la transmissió oral.

Pel que fa a l'elecció de temes per tractar, sovint s'establia segons el gust del públic, els encàrrecs dels protectors o de la mateixa reina¹¹¹, o per l'èxit d'una obra anterior que obligava a escriure una cosa similar; però també hi havia raons de competència entre companyies rivals. Si els Lord Chamberlain's Men feien *Richard The Third*, els Lord Admiral's Men contraatacaven amb *Richard Crookback* (Ackroyd, 2008, pàg. 365). I no era sempre Shakespeare l'imitat en l'elecció. També era l'imitador, versionant temes que s'havien tractat recentment per un autor vinculat a una companyia de la competència. El públic estimulava aquesta rivalitat comparant el tractament del tema i la interpretació dels actors de les companyies afectades.

111 Es postula que *A Midsummer Night's Dream* va ser un encàrrec per a un casament nobiliari (Ackroyd, 2008, pàg. 378) i que *The Merry Wives of Windsor* va ser el producte de l'encàrrec de la reina d'una obra amb Falstaff com a protagonista (vegeu l'apartat 7.11. *Spin-off*, emancipació). També s'especula que totes les obres històriques semblen producte de la voluntat de Southampton de fer un homenatge a la monarquia.

Shakespeare es readaptava a si mateix no només segons els actors que tenia a l'abast, les competències, o les notícies d'actualitat fungibles, també ho feia dependent d'on anava a actuar. La companyia de Lord Chamberlain va ser contractada per actuar dins les celebracions de Nadal d'un col·legi d'advocats amb *The comedy of errors* (Ackroyd, 2008, pàg. 369). El tema de la identitat era molt estimat per aquest col·lectiu. Shakespeare, doncs, i per aquesta ocasió, va introduir dues escenes de judicis i més rèpliques sobre qüestions legals.

4.4. Condicionants de les convencions d'escena. Ideologia de la forma

Per a l'adaptador, analitzar l'obra dramàtica és estudiar-la en totes les seves dimensions, segons la seva manera de ser representada i de com ha estat mostrada. No només en la seva manifestació literària.

De la mateixa manera que és imprescindible conèixer els condicionants polítics i socials de l'obra per transposar, per a l'adaptador teatral és ineludible conèixer les convencions d'època per reconvençionalitzar-les amb les d'avui. El temps que ha passat és important. Hem de conèixer l'«abans» per portar-lo al present amb eficàcia. Si bé és tasca teatrològica descobrir les convencions teatrals del passat, ho és del director i dramaturg reconèixer també les convencions d'avui. Gesta prou difícil, ja que les convencions s'estableixen per passar inadvertides, ser interioritzades i aconseguir així la versemblança. Fer aquesta operació de desemmascament de les convencions contemporànies requereix una feixuga empresa de distanciament i la dificulta encara més el fet que actualment els codis són molt amplis.

Imaginem-nos fent un Brecht sense cartells ni cançons, convertint-la en una obra de tall il·lusionista. Podem destruir la forma sense destruir la seva especificitat? Si Hegel asseverava que les vertaderes obres d'art són aquelles en les quals fons i contingut es revelen perfectament idèntics o

Beckett, més concretament, que la forma és el contingut, com podem compatibilitzar aquestes màximes amb la substitució sistemàtica de la manera de representar al teatre?

El 1934, i a propòsit de la direcció d'*El bosc* d'Ostrovski, Meierhold manifesta la importància del manteniment de la intenció ideològica de l'autor. Trossejar, retallar, canviar no només li sembla lícit sinó que fins i tot podria ser producte d'aquesta intenció en la conservació del sentit últim del seu creador. A Meierhold algunes denúncies socials li semblaven tímides per la censura de l'època d'Ostrovski i per la manca de mitjans tècnics per mostrar-les. El públic d'aleshores tenia una altra noció d'anar al teatre: «era una cerimònia i no se'l podia inquietar». Les circumstàncies del públic de Meierhold són diferents (menys censura, més mitjans tècnics) i, per tant, també creu que les propostes han de ser diferents (Meierhold, 1992, pàgs. 302-303; 517-519).

Sigui com sigui, no ens queda altra opció que la de reconvenacionalitzar aquestes formes de representació tot acceptant aquest joc de miralls que el temps ha anat multiplicant. I sabent que no només el contingut és ideològic sinó també la seva forma de transmissió, es fa necessari establir un pont entre la situació històrica de l'època i la nostra, la particular idiosincràsia de l'autor i la perspectiva que va adoptar. La tasca adaptadora ha d'establir sota quins preceptes, quines «fidelitats» i quins procediments.

4.4.1. L'espai

En un braveig escolàstic, Shakespeare sovint es disculpava des del text, amb un pròleg o un epíleg, per no poder reproduir enterament la realitat. A *Henry The fifth*, per exemple, demana al públic que contemplin amb imaginació la realitat escènica i acceptin la part pel tot, ja que les dimensions arquitectòniques ofereixen limitacions.

4.4.1.1. L'espai buit

*Velles pedres, tingueu compassió
d'aquests tendres infants, que l'enveja ha encerclat
a dintre les muralles! Ah, quin bressol més dur
per a uns infants tan dolços! Aspres i dures dides,
velles i malcarades companyes de joc
per uns prínceps tan tendres, tracteu bé els meus infants.
Així el meu foll dolor dona l'adéu a aquestes pedres.*

(Ricard III. Escena I, Acte IV)

La Reina Elisabeth personifica la Torre on es troben reclosos els seus fills petits donant lloc a un monòleg commovedor. La personificació de l'espai en Shakespeare és un recurs de caràcter poètic i també de caràcter tècnic. L'escenografia elisabethiana era mínima, per no dir inexistent. No veuríem la Torre de Londres si no ens diguessin que hi és. Amb la pregària de la Reina no només assistim a l'exterior de la presó, sinó que podem sentir la duresa, la fredor i el gruix de les seves pedres. Es tracta d'un recurs que parteix directament d'una convenció d'època. L'escenografia i l'espai ubicador està en la paraula, sovint amb el recurs de la utilització de la *deïxi* («Bé, ja som al bosc d'Arden» a *As you Like it*. Escena IV. Acte II).

Copeau, ja el 1938, reflexiona sobre les operacions naturalistes i l'excés de recursos escenotècnics:

¿Creen ustedes que Shakespeare hubiera simplemente concebido o soñado la escena de la tempestad de *King Lear*, si hubiese debido recurrir para realizarla en el escenario a los materiales, a los artificios de la iluminación y a los ruidos entre cajas? No. Pero Lear rivalizando con la tormenta, siendo su eco al mismo tiempo que la desafía, se convierte para nosotros, sin dejar de ser él mismo, en una imagen, una encarnación de los elementos enfurecidos. Crea *dramáticamente* la tempestad. Se hace uno con ella y nosotros con él, y es para nosotros Lear y la tempestad al unísono.

Eso es lo que un naturalista, por hábil que sea como especialista, no comprenderá nunca. Todo su arte no alcanzará sino a reemplazar la poesía shakespeariana por el virtuosismo de sus máquinas, y el resultado será que en lugar de abrir nuestra alma a las sublimes expresiones de una angustia humana, no pensaremos sino en cerrar los ojos y taparnos los oídos. Tal es la diferencia entre una convención respetuosa con la poesía y una poesía ahogada por un tosco naturalismo del teatro¹¹².

O com reitera avui Fernando Domenech Rico (2008, pàg. 8): «No hace falta describir Moscú en *Las Tres Hermanas*. Moscú está dentro de ellas y a través de sus recuerdos y sus anhelos llega la ciudad a los espectadores».

Un cop més: en una posada en escena, de què fem adaptació? De l'obra o de les formes d'espectacle? És lícit canviar la forma? En benefici de què? Les convencions que queden en el text han d'estar justificades espectacularment. El monòleg dirigit a la Torre personificada d'Elisabeth pot mostrar-se intacte perquè conté altres nivells discursius, però hi ha convencions escèniques de l'època conservades en el text que ja no són necessàries, codis de versemblança que ja no són vigents. Novament, conservar és reconvençionalitzar.

Per als espectadors grecs i romans les entrades i sortides dels personatges tenien una significació concreta. Si el personatge feia la seva entrada a l'escenari des de l'esquerra, volia dir que venia dels afores de la ciutat, mentre que si ho feia des de la dreta, estava en la mateixa ciutat. En l'escena elisabethiana també això està codificat i les entrades i sortides tenen fins i tot un valor simbòlic. Això sol passar en els espais no exhaustivament figuratius. En el cas de *Richard The Third*, és possible que la primera entrada de Margaret fos pel *rear stage* (o tercera porta). Uns i altres nobles fan les seves entrades per la de la

112 *Copeau por Copeau*, publicat a la revista ADE-Teatro, nº 79. Enero-Marzo 2000. Pàg 28.

dreta o l'esquerra, probablement donant indicis de la seva oposició, mentre que l'exreina, a part dels dos grups, ho fes pel centre, simbolitzant d'alguna manera, a més a més, el seu aïllament (Jowet, 2000, pàgs. 76-80). També, en oposició, apareixeran Richmond i Richard per les portes de banda i banda quan es baten en la batalla de Bosworth i, és de suposar que, un cop mort Richard, Richmond marxarà per la que ha entrat, però la seva entrada següent com a vencedor és molt possible que la fes, cerimonialment, per la porta central. En tot cas, les entrades i sortides es feien dins d'una coherència: porta/lloc; estat de la situació (tancament, sentència, mort —la mateixa porta per a Pomfred que per a la Torre—); personatge (Richard i opositor); cerimònia, simbolisme (post-coronació, Margaret, espectres). *Richard The Third* no necessita l'*upper stage* com *Romeo and Juliet* o *Hamlet*; ara bé, seria coherent mostrar en aquest espai les intervencions dels fantasmes o, tal com fan Jessner (1920), Olivier (1955), Howell (1983) o Bogdanov (1990), entre d'altres, en un escenari molt semblant a l'elisabethià, utilitzar-lo per a l'escena metateatral en què els ciutadans «convencen» Richard que sigui rei.

Fins a la viabilitat de l'electricitat als teatres i l'advertiment del seu ús semàntic, els personatges entraven i sortien d'escena a la vista¹¹³. D'aquí les salutacions i comiats constants (*Farewell!*). És a dir, les entrades i sortides estaven dramatitzades. També és freqüent veure, en operacions historicistes (*Enric V* d'Olivier, per exemple), entrades d'actors amb ovació del públic per començar el seu parlament al prosceni. Per què, sovint, Richard arriba tard a escena —si més no, després dels altres—? Probablement, per un motiu tan prosaic com per subratllar l'entrada de l'actor Burbage. Avui transposarem la motivació. Per Àlex Rigola (2005), Richard arriba tard perquè està matant o fornicant. Així ho revela la seva proposta d'espais simultanis. El teló i la llum elèctrica (el fosc o el canvi d'il·luminació), una música extradiegètica, un canvi de registre actoral, etc., permeten començar l'escena *in medias res* i

113 En el context de Shakespeare, l'obra començava a les dues de la tarda, i a l'estiu, a les tres.

acabar-la abruptament, deixar-la a mitges per continuar-la després o difuminar-ne el final (*fade out*). Ara bé, si s'utilitzen entrades i sortides diegètiques, l'espectador tendirà, com els antics, a establir un codi d'ubicació o simbòlic. Filant prim, fins i tot, un codi de caràcter abstracte com el que funciona en la pintura d'aquestes característiques: per analogia amb l'escriptura occidental, tendim a llegir d'esquerra a dreta també els quadres allunyats de la figurativitat; de la mateixa manera podríem entendre, doncs, que en una proposta no figurativa al teatre, una entrada des de la dreta de l'espectador és més xocant o més sorprenent que des de l'esquerra.

4.4.1.2. Altres convencions espacio-temporals

Em remeto al capítol 2. Concepte de Clàssic per recordar com Shakespeare defuig l'ortodòxia pel que fa a la normativa d'espai i temps. Com mostra la reconstrucció que fa Olivier de l'escena shakespeariana (*Henry V*, 1944) només calien cartells per advertir d'un canvi d'espai i de temps. És a nosaltres que, paradoxalment, se'ns responsabilitza de fer l'exercici d'ubicar i justificar temporalment, en un temps i un espai reconeixibles per l'espectador que Shakespeare no necessitava fer. Pocs adaptadors actuals respecten l'espai buit elisabethià. Per tal d'afegir sentit i nous nivells a la nova lectura, es vesteix exhaustivament l'escena per la qual itineraran els personatges. Pel que fa a *Richard The Third*, un bar per a la producció d'Àlex Rigola (2005), el lloc on actualment es fan els negocis; el Regne Unit tòpic per Pucher (2003), amb la seva típica moqueta historiada; el *Far West* de Mathias Langhoff (1995) o una casa de bojós victoriana (Edward Hall, 2010). A les acaballes del segle XX i a principi del segle XXI, l'espai reemmarca, però, amb voluntat simbòlica.

Al teatre elisabethià, els actors i el vestuari també s'utilitzaven per ubicar. Així, per a una escena de jardí, hi havia jardiners; per a una escena de casament, convidats guarnits; per a una de guerra, guerrers,

i per a un judici, funcionaris, tots ells amb el vestuari i els accessoris pertinents. Com que l'escena necessita ser buidada constantment, és lògic que s'utilitzin elements ubicadors que entrin i surtin amb els mateixos intèrprets. Des del s. XVIII, amb la facilitat d'introduir escenografia per tracció mecànica i amb el teló, els canvis es produeixen tant de pressa amb la tècnica com amb els moviments dels actors. Si s'han tornat a incorporar els canvis a la vista i l'espai buit ha estat més per una qüestió ideològica que per les possibilitats d'infraestructura.

A Shakespeare no li cal mostrar la tempesta, n'hi ha prou de fer arribar els naufragats mullats i amb els vestits esquinçats «com si hagués naufragat». El «com si» és molt comú en les acotacions elisabethianes i jacobites per donar dades d'on vénen, a on van o què els ha passat.

Alan C. Dessen (1986, pàg. 91), respecte als canvis que han sofert les convencions i l'estat receptiu del públic, fa l'apreciació següent: «Per a nosaltres, el tècnic de llums proporciona la nit i els actors actuen apropiadament; per a ells, els actors proporcionaven les indicacions i l'audiència cooperava en establir la foscor. Per a nosaltres, un personatge falla en veure alguna cosa perquè l'escenari està a les fosques; per a ells, un personatge falla en veure alguna cosa i, per tant, s'assumeix que l'escenari és a les fosques». Dessen també estableix la paradoxa que, a plena llum del dia, hi apareixien torxes, i, estant l'escenari més il·luminat que mai, significava que era de nit.

4.4.1.3. Escenotècnia, mobiliari i *atrezzo*

L'edat daurada del teatre anglès no va acompanyada d'una gran parafernàlia escènica. Si més no, els primers anys. Com la resta d'obres de joventut de Shakespeare, no sembla que *Richard The Third* necessiti gaire escenotècnia. Abans de la remodelació del *The Rose*, els teatres probablement no estaven equipats amb trapes per pujar de l'infern o elevadors per baixar del cel. Tot s'havia de resoldre entre el *front stage*,

el *rear stage* (cobert quan era necessari amb una cortina) i l'*upper stage* (la balconada). És raonable que es fes servir un banc per a l'escena de Clarence, potser fins i tot un barral; una taula per a l'escena del consell i un tron (que s'avançava des del *rear stage*) per a la post-coronació. Es dubta si en l'últim acte es plantaven les dues tendes de Richmond i Richard, a causa de la manca d'espai al *front stage* i la pèrdua de visibilitat dels laterals (Jowett, 2000, pàgs.76-77). Potser se solucionava amb estendards portats pels actors. Gràcies a la pintura de William Hogarth (*David Garrick as Richard III*, 1745), però, es pot deduir que sí que es plantava la de Richard en temps de l'actor.

Fins i tot els objectes com a elements ubicadors eren els estrictament necessaris. Precisament per aquesta economia d'objectes prenen relleu. Es fa difícil separar de l'imaginari Desdemona del mocador inculpador, Othello del coixí amb què la mata o Hamlet de la calavera de Yorick, però fins i tot aquests objectes són susceptibles de ser substituïts. En algunes adaptacions, aquests objectes s'han transposat en una altra cosa: el mocador, en una nota escrita (l'òpera *Otello* de Rossini, l'*Othello* de Ducis) o en una diadema (també a l'*Othello* de Ducis i la rerecreació de La Calle), el domèstic coixí en truculent punyal (*Otello* de Rossini) o l'eloqüent calavera del bufó simplement desapareix per motius de *decorum* en moltes de les produccions neoclàssiques.

Pel que fa a la utilleria de *Richard The Third*, es fan estrictament necessàries dagues o punyals i espases, un anell, un llibre d'oracions, torxes per a l'escena de la nit abans de la batalla, una corona, i poca cosa més¹¹⁴. En qualsevol adaptació basada en l'actualització, les armes blanques shakespearianes a la força esdevindran armes de foc. El problema és quan l'espasa és rellevant en l'acció o se cita en els versos (per exemple, el duel de Hamlet i Laertes en el primer cas

114 La corona podria ser concebuda únicament com a part del vestuari, per caracteritzar la figura del rei. En la major part de les obres de crònica de Shakespeare, però, la corona és l'objecte de desig i, per tant, té més dimensió en la seva funció que la de la simple caracterització.

o en l'Escena de Seducció de Richard, en el segon). En definitiva, l'objecte explicat en el text i en l'acció requereix més atenció que l'objecte només implícit.

La pel·lícula de Laurence Olivier (1955) comença i acaba amb una imatge de la corona. L'objecte símbol de la reialesa esdevé *leit motiv*. Al patge que la duu se li cau unes quantes vegades i en la batalla de Bosworth cau del cap de Richard i rodola per entre els matolls fins que Stanley la recupera.

Treure el màxim partit de l'objecte com a portador de símbols ha estat també una de les prioritats de l'actor més emblemàtic del segle XX com a Richard després d'Olivier: Antony Sher (1984). Aquest Richard poliomièlític i animallesc, afegia com a objecte unes crosses i no només les utilitzava amb destresa per desplaçar-se. Amb les crosses furgava entre les faldilles de Lady Anne, feia saltar la corona del cap a Margaret, segava el coll de Hastings i estomacava el petit York. En ser coronat, Richard utilitza un ceptre en substitució de les crosses amb més precarietat (l'han d'ajudar a pujar al tron) i una espasa en substitució del ceptre a la batalla de Borswoth, «bastó» encara més ineficaç. Richard, doncs, a mesura que avança l'obra, va perdent els seus «punts de recolzament» i això queda subratllat gràcies al tractament objectual.

Actualment, al teatre, es modifica i s'augmenta la utilleria i el mobiliari prescindint de l'ús estrictament pràctic o adreçat a l'efecte de versemblança. La tendència és usar l'objecte simbòlicament segons el que es vulgui comunicar a l'espectador. Es fa un ús retòric dels objectes. En el cas de Pucher (2003), una tauleta amb el britànic *tea* de les cinc es fa indispensable per emmarcar la seva producció d'una Anglaterra tòpica i decadent. Uns nínxols fan la vegada de llits per als personatges que especulen o conspiren en una operació metafòrica plena d'ironia. Unes fornícules emmarquen els personatges de la cort en la seva presentació. La corona se substitueix per un barret que recorda els dels patriarques de l'ètnia gitana. En la proposta de SP produccions, dirigida per Magda

Puyo (*Ricard G. Peces d'amor i de guerra*, 2000), es representaven les morts metonímicament amb l'exhibició d'unes urnes que contenien uns peus mutilats del cadàver pertinent. Els quatre peuetes dels nens tenien un fort impacte melodramàtic. A l'òpera de Giorgio Battistelli (2005) el director artístic Robert Carsen, per a l'escena de la batalla de Bosworth, proposa la utilització de pales per cavar en substitució d'espases. Mentre uns lluiten usant el mànec a manera de tall, altres van cavant la tomba on Richard, mig enfonsat, haurà de pregar per un cavall a canvi del seu reialme.

4. 5. Disseny del personatge. Vestuari

El vestuari elisabethià no tenia la intenció de reproduir l'època citada. Vestien a la moda del seu temps encara que representessin escenes del món grec¹¹⁵; però el vestuari també funcionava segons el «com si». Així, «com si» vinguessin d'un viatge, o «com si» haguessin naufragat, o «com si» haguessin sofert una violació. També solien ubicar en el temps (camisa de dormir per mostrar la nit, reforçat amb una torxa a la mà, per exemple, o una rèplica) (Dessen, 1986, pàg. 88). Però també per tipificar un personatge. El *fool*, per exemple, duia un vestuari violat: abric verd i groc de punt, llarg; caputxa amb orelles i bastó (Ackroyd, 2008, pàg. 564). El vestit és, a més a més, un element lúdic convencional que participa en la trama de moltes obres shakespearianes. Sovint, els personatges han de fer veure qui no són per mitjà d'una disfressa i, només amb el canvi de vestuari, queda instal·lada la impostura. L'espectador no qüestiona la convenció i accepta l'equívoc dels que estan en escena. Un rei passa a ser un mendicant només amb una capa i un barret i una dona passa a ser reconeguda com a home substituint la faldilla per calçons. Val a dir que, en aquest últim cas, es tracta d'un home vestit de dona que es transvesteix d'home. El transformisme està a l'ordre del dia en un tant per cent alt dins l'escena

115 De fet, fins pràcticament meitat del s. XIX, el teatre ha servit com a passarel·la de moda.

elisabethiana com ho estan les escenes del teatre dins el teatre. Amb l'arribada del cinema realista, les convencions han canviat i, en una producció il·lusionista es necessita més esforços perquè l'espectador «cregui» que el personatge «s'ho creu». La caracterització de l'impostor ha de ser, doncs, més exhaustiva.

4.6. Recursos de suport al discurs

Al renaixement anglès, no s'acostuma a començar una peça amb un monòleg del protagonista. Habitualment, encara es feia sortir el Pròleg, un intèrpret que, tal vegada, es recuperava al final. Richard és l'únic heroi de Shakespeare que comença dirigint-se a l'audiència¹¹⁶.

El monòleg és el gran protagonista formal de *Richard The Third* pel que fa a recurs de suport al discurs. A Richard no li cal la *spalla*. L'audiència és la seva confident. Ho expressa ell, directament al públic, en un monòleg-soliloqui. («Pensaments, submergiu-vos a dintre la meua ànima» Act 1. Esc.1). Malgrat aquesta convenció, recuperada i explotada pel postdramatisme, no és habitual al *mainstream* i, d'entrada, es tendeix a justificar dramàticament. Richard Loncraine fa tres operacions distintes en el primer monòleg de Richard: la primera part es converteix en un *speech* anglès en una festa de celebració en honor al seu germà. Un *speech* contemporanitzador, simpàtic i distès, com es fa als casaments encara avui dia a la cultura saxona o a les reunions de cercles professionals; el monòleg continua en forma de soliloqui, dirigit a ell mateix, en la intimitat d'un urinari i davant del mirall (mirall que se cita posteriorment i que es pot prendre simbòlicament); tercera, més teatral, i desafiant les regles del codi: a càmera, al públic del cinema a qui, amb un gest, convida a seguir pel palau. Passa de la presentació a la representació. Olivier (1955) no només no dramatitza el recurs ans l'allarga amb interpolacions del monòleg

116 Hi ha un precedent a l'obra de Marlowe *The jew of Malta* (1589).

de Gloucester de *Henry VI, part three*¹¹⁷. El resultat, un agosarat tint teatral que es recolza amb d'altres decisions similars a la pel·lícula.

En *Richard The Third* el monòleg i l'apart van de bracet. Es dona el privilegi de l'apart a Richard, Margaret i, en algun cas comptat, a Catesby i Buckingham. Per una qüestió de concepte, en algunes adaptacions, sovint s'esborren aquests apartats puntuals per tal de donar el privilegi absolut a Richard. Jane Howell (1983) fa l'operació contrària, molts dels personatges gaudeixen del seu moment per dirigir-se a l'audiència (Margaret, Brakenbury, assassins, escrivà, etc.).

Pel que fa a les acotacions, és sabut que aquests «aclariments» dels dramaturgs són necessaris segons la vinculació que es té amb la seva representació. Shakespeare no les necessita. Les que tenen a veure amb l'espai són explícites o implícites en els parlaments. Les d'entrades i sortides, també. Les acotacions que avui coneixem semblen afegitons per a la publicació i la seva correcta reposició posterior. La biografia de Shakespeare (Ackroyd, 2008, pàg. 690) explica que *Coriolanus* està exhaustivament acotada, perquè el bard es va absentar dels assaigs per tal d'anar a visitar la seva mare moribunda.

Entorn de l'acotació teatral sempre hi ha hagut molta polèmica. Per alguns directors, és inseparable del text; per a d'altres com Gordon Craig (1990, pàgs. 173-175), partidari cent per cent de la llibertat del director i que dedueix ingènuaament que Shakespeare no escrivia acotacions perquè confiava en el director d'escena, està

117 Jorgens sent que el Richard d'Olivier està «more determined to prove an entertainer than a villain» («Més disposat a convertir-se en un *entretenedor* que en un dolent») (citat a Kossak, 2009, pàgs. 251-252). Richard va obrint finestres i portes per mostrar-nos què passa a dins. Ens convida, literalment, a passar com a bon mestre de cerimònies (el «passin i vegin» del circ). D'aquesta manera, aquest Richard no només manipula les seves víctimes sinó també l'espectador dient per quin forat del pany ha de mirar.

convençut que són més apunts que impositcions¹¹⁸. En tot cas, Craig, com d'altres directors de l'època i posteriors, va ser molt lliure en la interpretació dels clàssics escudant-se en què «Les indicacions escèniques només serveixen al lector; són supèrflues per al director o l'actor». Aquesta discussió sobre el respecte a les didascàlies de l'autor dramàtic continuarà sent motiu de discussió al segle XX i XXI en els textos contemporanis —fins i tot batalles legals— en què l'acotació, indèstriable del text que acompanya, va més enllà d'una indicació escènica pragmàtica; però pel que fa als clàssics, ja no es prenen les acotacions com a imperatius.

Shakespeare és un indiscutible mestre en l'ús de la retòrica del seu temps. Qui domina el llenguatge domina els seus interlocutors. Richard sap que la retòrica és una eina per aconseguir una fi. Però la resta de personatges no es queda curta:

La simultaneidad en la defensa de argumentos opuestos con un mismo convencimiento, base de la práctica retórica, se puede considerar a la vez como una de las claves que explican el todavía vigente éxito de esta obra de Shakespeare. Los enemigos de Ricardo usan sus mismos recursos verbales para defender posturas enfrentadas, pero no encontramos el maniqueísmo dicotómico presente en otras composiciones literarias, pues la complejidad de la caracterización de sus personajes imposibilita su catalogación como totalmente malvados o bondadosos. ¿Son los enemigos de Ricardo la antítesis de su personalidad, o guardan muchos rasgos en común? Incluso la arrolladora victoria de Richmond,

118 Primer, era un costum; segon, com Èsquil, Molière i d'altres homes de teatre, estaven massa a prop de l'escena com per sentir-ne la necessitat. Tampoc no escrivien per a la posteritat. Molière no és que no volgués escriure acotacions, és que no volia tan sols deixar les peces en un paper imprès. I, tercer, Shakespeare era un mestre en acotar a l'interior mateix del text. Es fa difícil, per exemple, treure una «acotació» sense malmetre el vers blanc. Copeau (2002, pàg. 300) acusava Craig de parlar amb massa precipitació i cometre la imprudència d'establir una fórmula i lliurar a la nova generació certes receptes.

incuestionable para el mecenazgo Tudor bajo el que se escribe esta obra, despierta dudas éticas entre el público actual. (Sanderson, 2002, pàg. 152).

A l'últim capítol ens entretindrem més en l'aplicació de determinats recursos retòrics tot exemplificant en el cas de l'escena de seducció de Richard-Lady Anne.

Les formes retòriques del discurs en *Richard The Third* són imprescindibles per a la comprensió de l'obra. A mesura que avancem i, sobretot, a partir de la coronació, Richard perd el contacte amb l'espectador (decreixen els monòlegs dirigits a públic i augmenten els soliloquis), alhora que perd agilitat retòrica amb els seus opositors. En l'escena amb la Reina, quan demana la mà de la seva filla, escena paral·lela a la de Lady Anne, veiem un Richard que ha perdut destresa amb el llenguatge, fet que anticipa la seva davallada.

4.7. Convencions de *decorum*. Convencions de gust i caprici

Com a sagrament, les coronacions no es podien mostrar a l'escenari (Jowett, 2000, pàg. 285). És per això que a l'escena segona de l'acte IV, se'ns presenta a Richard ja coronat. Les produccions cinematogràfiques, un cop perduda aquesta convenció decorosa, mostren l'acció de la coronació opulentament com un fet important i ineludible per a la comprensió de la nova situació dels personatges. Un deteniment amb desplegament de mitjans —materials i humans (molta figuració)— propi de la tradició del format. Ja Keane, el 1912, exhibeix una coronació pomposa, sense escatimar en extrems ni en decorat.

Pel que fa a l'exhibició de l'acte de morir, *Richard The Third* només mostra dues morts: la de Clarence i la del protagonista. El gust truculent per l'assassinat de segles posteriors es fa palès en les pel·lícules mudes de R.F. Benson (1911) i Keane (1912) en què veiem més morts

en escena que les que demana l'obra font (mort dels nens, en ambdós casos; de Lady Anne, en el cas de Keane).

En la tradició de Cibber, ja es mostren més morts; però encara es tracta de teatre filmat i sorprèn la quantitat de cinta que es gasta per desallotjar els cadàvers de l'escena. Les produccions cinematogràfiques actuals tampoc no escatimaran a mostrar les morts només citades en el text (ara sí, amb un grau de realisme major). Olivier vestirà l'acte de les morts dels infants amb la veu en *off* de Tyrrell amb el commovedor text shakespearí. Loncraine, com si es tractés d'un mostrari, exhibirà les morts de Clarence, Rivers, Hastings, els nens, Lady Anne i Buckingham i, naturalment la de Richard, amb què finalitza el film. Al teatre contemporani, al contrari, superada en part la croada figurativa del realisme, es convencionalitzarà l'acte de la mort amb solucions més simbòliques (Puyo, 2000).

Tanmateix, probablement, la convenció més distintiva del teatre elisabethià és la de la prohibició expressa que les dones interpretessin. Si bé aquesta normativa no és patrimoni únicament d'Anglaterra, sí és el país que més demora l'abolició de la llei fins al 1666, ben entrada la Restauració. D'aquesta anormalitat decorosa se'n fa virtut i es valora, doncs, la interpretació dels *stage boys*, segons s'acostin o no, amb la seva actuació i la seva bellesa, a l'essència femenina. Com succeeix amb el teatre tradicional japonès amb les *onnagates* (actors que dediquen la seva vida a la representació de dones dalt de l'escenari), aquest és un rol seriós pel qual seran prestigiats. En aquesta convenció i les conseqüències de la seva abolició es basa l'argument de la pel·lícula sobre el període de la Restauració anglesa *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004): un actor històric, Ned Kynaston, especialitzat en papers femenins (la Desdemona d'*Othello*, principalment) al regnat de Carles II, pateix el canvi de gustos i normativa en què les dones poden pujar a escena. «Quin sentit té que una dona interpreti una dona?» es pregunta el protagonista en un moment de la pel·lícula. Aquesta paradoxa (quin sentit tenia, doncs, que un home interpretés

un home?) ens dóna pistes sobre el valor que afegia a la interpretació aquesta convenció.

Richard The Third té més rols femenins i amb més text del que és habitual en l'obra del dramaturg. Com ja hem comentat (condicionants circumstancials immediats i prosaics), és probable que el paper de Lady Anne fos interpretat per un vailet, que doblaria el personatge del príncep Henry. S'especula si els rols femenins de les dones adultes com Margaret, la Duquessa i la Reina Elisabeth eren representades per *stage boys* o per actors adults. En tot cas, en l'època de la Restauració, amb les actrius com a reclam, el fet que hi hagués tants personatge femenins amb protagonisme podia haver estat un punt a favor per a la restitució de l'obra. En l'estrena de 1699 de l'adaptació de Cibber (reflectida en la publicació del 1700) de *Richard The Third*, els papers dels prínceps són interpretats per dones joves (Miss Allison i Miss Chock). Aquest costum continua fins més enllà de l'època victoriana (Benson, 1911). Bernard Shaw es queixava que, a la reposició de Henry Irving, el paper del príncep Eduard fos interpretat per una actriu reconeguda, Lena Ashwell: «Ell (Richard) s'està adreçant òbviament a una dona jove que trepitja l'entarimat amb no poca autoritat i seguretat» (Jowett, 2000, pàg. 53). Amb la interpretació d'un nen, hauria resultat més patètic, que és el que hauria de pretendre la funció, segons Bernard Shaw.

Aquesta tradició també la trobem a Espanya. A *Las representaciones shakespearianas en España* (Par, 1936), hi ha transcripcions d'algunes crítiques en què s'elogia una noia o una altra per la seva actuació en el paper de vailet. Avui dia, la llei de protecció del menor regula les seves intervencions en l'àmbit professional, especialment en el teatre, en què l'horari és nocturn i es fan gires. Aquest fet fa, si més no, qüestionar-se la incorporació de criatures o no en l'elenc i com una decisió o una altra repercuteixen en la lectura de l'espectacle. Pucher canvia el sexe dels fills de Clarence (noi i noia històricament i en Shakespeare) que estan interpretats per dues actrius joves. No fa el mateix amb els fills

d'Eduard, interpretats per nens d'edats pròximes a les del text matriu. Probablement, la decisió no obeeix tant a condicionants legals com a una resposta a un punt fosc textual: les femelles no són un problema en l'ascensió de Richard i és per això que no esdevindran les seves víctimes. La decisió de Pucher facilita aquesta lectura. Rigola (2005) també utilitzarà dones per a la interpretació d'uns prínceps estereotipats, repel·lents i de veus estridents (en un moment concret, les actrius són substituïdes per ninots).

Els prejudicis i la discriminació revestits de *decorum* ha afectat també la comunitat negra en relació amb el teatre. El 1821, William Henry Brown, un cambrer de vaixell de vapor retirat, crea l'*African Company*, la primera companyia americana d'actors de color. Si anteriorment ja havien fet alguna representació satírica sobre l'alta societat blanca, s'estrenen i es donen a conèixer amb un clàssic «blanc», *Richard The Third*. La peça de Carlyle Brown (1994) *The African Company presents Richard III* es basa en la dramatització d'aquesta història segons la qual la companyia va ser víctima de la xenofòbia d'un empresari de Broadway que, competint amb una producció de la mateixa peça, no va tolerar l'èxit que tenien i va aconseguir manipular la llei perquè es prohibís la iniciativa. Es tracta, doncs, d'una operació d'osmosi, és a dir, l'obra de *Richard The Third* en diàleg amb aquesta dramatització històrica de nova creació ¹¹⁹.

119 El primer Othello interpretat realment per un negre va ser el de Ira F. Aldridge, el 1826 al Royalty de Londres. Fins al moment, el paper d'Othello quedava reservat als grans actors capaços d'interpretar un dels papers més passionals i violents de la història del teatre, convenientment maquillats. L'èxit del nord-americà de color tenia més a veure amb la raresa o la falta de costum, amb l'exhibició que un negre interpretés òptimament, que per la coherència sense prejudicis de la proposta. Avui dia, les tornes han canviat. Per una banda, cap actor de color es pot dir consagrat sense haver interpretat aquest personatge. I per l'altra, que un actor blanc representés el moro de Venècia seria impertinent o s'hauria de justificar. Carlota Subiròs (*Otel·lo*, 2006) va pintar Pere Arquillué de negre i la resta de blanc.

A *Richard The Third* s'han de prendre decisions que tenen a veure amb lleis no escrites de *decorum* actual (el ja esmentat «políticament correcte») i és el tractament de la discapacitat del rol principal. En època de Shakespeare, les deformitats físiques eren no només risibles, sinó que s'entien com a símptomes externs d'un esperit malèvol. Avui dia, evidenciar una cosa així és absolutament condemnable i és per això que aquesta condició física del personatge sovint es transposa o bé se simbolitza: Richard té contrafeta la seva ment; Carmelo Bene (1977), en el paper protagonista, de la mateixa manera que es «construirà» malèfic, també es deformarà com un nou recurs freudià de seducció.

Connectada d'alguna manera amb la convenció de *decorum* hem de destriar la convenció de gust o caprici, llei no escrita més que en les tiràniques lleis de mercat. Als entremesos del començament del segle XVI a Anglaterra, era habitual veure actuar gossos com a accessoris còmics. Que aquest gust no havia canviat gaire en època de Shakespeare en dóna testimoni en una de les seves primeres comèdies, *The Two Gentlemen of Verona*, en què apareix el *fool* Launce i el seu gos. Stoppard, a *Shakespeare in love* (Madden, 1998), es fa ressò d'aquest reclam del públic. Per *Hamlet*, sabem també del gust de l'època per veure actuar criatures (de fet, Shakespeare, per mitjà del protagonista, es queixa de la competència de les companyies de nens. Acte II, Escena II)¹²⁰. Avui, la regulació del treball infantil dificulta aquesta convenció de caprici. Tanmateix, el creador és conscient que el comportament imprevisible de nens i gossos (o animals en general) podria alterar el binomi causa-efecte de les accions. La seva intervenció en escena és una eina de doble tall¹²¹. El tòpic actual de la por d'actuar amb nens i animals està

120 Al romanticisme va ser molt popular l'actuació de la nena Clara Fisher que va pujar per primer cop als escenaris amb sis anys. Als vuit anys va interpretar Richard III i Shylock (Melendres, 2006, pàg. 434).

121 Així ens ho exposa Alejandro Montiel (2002, pàg. 67): «Es sabido que el control de los movimientos y actitudes infantiles en el escenario comportaba, dentro de la poética naturalista y según el programa de la *pieza bien hecha*, un elevado índice de riesgo, pudiendo arruinar el espectáculo al hacer desembocar el clima dramático en

menys arrelat entre les produccions brechtianes que accepten aquest distanciament natural i, fins i tot, semblen perseguir-lo. Langhoff (1995) introduïa sovint animals sobre l'escenari i en la producció de Pucher (2003) els nens-actors són aplaudits quan abandonen l'escena (els únics) sense que això malmeti la proposta.

4.8. Estat receptiu del públic i vehicles de transmissió

Francisco Nieva a la seva ponència «La adaptación de los clásicos, un falso problema.» (2004, pàgs. 47-52), exposa la diferència en l'estat receptiu del públic del segle XIX i el contemporani. Aquesta diferència rau, sobretot, en el plaer epigonal d'aquells i el plaer actual obtingut de l'originalitat. El problema de l'adaptació, diu, rau en la perplexitat que provoquen dues maneres antitètiques de percebre i jutjar el teatre. El públic burgès del XIX es delia per veure actuar com ho havien vist en un altre moment, en recuperar aquell goig. Segons Nieva, avui ja no sentim un plaer estètic en la repetició com el públic del XIX o com els espectadors belcantistes (o com l'espectador de Noh japonès) i, afegeix, que la nova consciència de l'home s'ha basat en el suspens. Malgrat Nieva l'encerta respecte a la importància d'ambdós plaers (cosa que proporciona la forma epigonal i la forma original) no crec pas desaparegut del tot el primer, que em sembla un plaer molt vinculat a la natura humana¹²². Podem fer un *Richard The Third* sense la rèplica «My Kingdom for a Horse» («el meu reialme per un cavall»)? Un *Hamlet* sense el «To be or not to be» («Ser o no ser»)? Un *Enric V* sense «We few, we happy few, we band of brothers» («Nosaltres pocs, feliços

una indeliberada e hilarante catástrofe. Pero además, aun en el mejor de los casos, nada hay más llamativo sobre las tablas que esas presencias caracterizadas por la autonomía de sus ritmos y comportamientos, que amenazan siempre con descentrar la atención del espectador hacia un lugar periférico o marginal de la trama.»

122 Així, un nen petit, vol veure contínuament l'escena de la pel·lícula que reconeix i sentir el mateix conte, el mateix episodi; l'adolescent, la mateixa tornada de la seva cançó preferida.

pocs, nosaltres, colla de germans»)? Un *Macbeth* sense «Tomorrow, and tomorrow and tomorrow» («Demà i demà i demà»)? Un *Merchant* sense «If you prick us, do we not bleed»? («Si ens punxen, ¿no sagnem?») El públic actual espera aquests moments amb la mateixa emoció que l'ària operística que pertoqui, però, això sí, valorant la resolució del director i com ens la transmet, perquè aquí rau el plaer i el sentit principal de l'adaptació, la comunicació que s'estableix entre nosaltres i el temps.

En aquest punt podríem obrir un nou capítol que fes la distinció entre les produccions que es dirigeixen al seu públic (Shakespeare) o contra el seu públic, (Meierhold i Brecht), per tal de construir-ne un de nou¹²³. La manca d'espai i la magnitud de la importància del tema no ens ho permeten, sobretot perquè incumbeixen al teatre en general i a la seva finalitat; però, si més no, pel que fa a l'adaptació, s'ha de considerar com resoldre aquest *décalage* entre la voluntat de l'autor per mobilitzar el públic del seu temps i la pretensió de l'adaptador de mobilitzar la seva audiència.

123 Meierhold (Meyerhold, 1992, pàgs. 302-303; 517-519) insisteix en què els clàssics s'han d'oferir d'una manera nova, i, afegeix, per a un públic nou. El 1927 deia: «Los hombres de teatro, camaradas, no debemos actuar para los filisteos. Si los filisteos tienen necesidad de ir al teatro, sólo para seguir todas las peripecias de un adulterio o para oír, para ver a través del ojo de la cerradura como la gente se pega, riñe, se rompe la crisma por nimiedades, debemos declarar que no trabajaremos para ese consumidor.» Creu que el teatre serà vertaderament revolucionari quan deixi de funcionar per als fil·listeus. Brecht (1983, pàgs. 37-38) també proposa oblidar el passat immediat que ha degradat els clàssics (es refereix al teatre burgès). Per l'autor alemany, cal establir un pont entre la situació històrica de l'època i la nostra, la particular natura de l'autor i la perspectiva que va adoptar. Malgrat que el discurs brechtian és eficaç, bell i ben intencionat, resulta ingenu esborrar el passat immediat, el bagatge de creadors i espectadors, la pròpia enciclopèdia vital. Escriurem amb els clàssics, però també en contra de la consideració que tenien dels clàssics les generacions anteriors.

5. Adaptació basada en la història i adaptació basada en el discurs

A l'apartat 3.6 fèiem esment del replantejament del concepte de teatre al final del segle XIX i començament del XX amb l'enfocament naturalista o l'enfocament simbolista amb preceptes distints però que, en definitiva, obligaren també a replantejar les adaptacions. Més enllà, però, de formulacions estilístiques, per a l'activitat adaptadora hi ha la incorporació d'una operació que representa un gir fonamental que fa avançar i distingir l'adaptació del s. XX respecte a les operacions dels segles anteriors: la de l'adaptació del discurs obviant la història originària. I fins als nostres dies conviuran aquestes dues vessants bàsiques que conformaran dues línies d'actuació estètico-ideològiques sovint enfrontades. Què adaptem, la història¹²⁴ o el discurs¹²⁵? O més ben dit, què prioritzem?¹²⁶

124 Els anglosaxons utilitzen paraules diferents per parlar de History i Story. En el nostre idioma hem de postil·lar, quan no ho fa el context, que ens referim a «Història amb majúscula» o a «història en minúscula». Aquesta polisèmia ha plantejat sempre problemes i alguns teatròlegs han optat per usar una altra terminologia.

125 El terme *discours* no representa menys problemes. En la nostra llengua, «discurs» ens remet a l'acció de discórrer; en sentit ampli, al conjunt de paraules amb què algú expressa allò que pensa, que sent o vol, i en sentit més restringit, a l'exposició d'un pensament. Amb *Discours*, Seymour Chatman (1990), es refereix a qüestions formals, ja que designa la manera com es transmet la història, o sigui, l'argument de Forster (1992, pàgs. 71-84) o Bentley (1982, pàgs. 40-41). Aristòtil (1987) distingeix entre sis els elements constitutius de la tragèdia i el tercer és, precisament, el pensament, que consisteix a saber dir el que està implicat en l'acció (i en un llenguatge adequat). Anomenarem discurs a com l'entenem nosaltres de manera immediata, a l'exposició d'un pensament.

126 Per molt que considerem lícit el desglossament i l'oposició dels dos conceptes, és difícil instituir una separació absoluta: no hi ha història sense discurs ni discurs sense història, com no hi ha forma sense contingut ni significat sense significant, i viceversa.

5.1. Adaptació basada en la història

Al llarg de la història de les revisions de clàssics, les adaptacions han tendit a contemplar més la història que el discurs. Es potencia la intel·ligibilitat dels fets, la cadena d'esdeveniments i s'obvien altres aspectes en què resideixen el pensament del poeta i la bellesa de la seva irreductible proposta. No ens fereix una adaptació de *Macbeth* sense el porter borratxo?, sense els retrets de Lady Macduff al seu marit? En el cas de *Richard The Third*, és habitual manllevar el personatge de Margaret, la disquisició sobre la culpa en el diàleg que mantenen els assassins abans de matar Clarence, el monòleg de Tyrrel i el de l'escrivà, l'escena dels ciutadans en què exposen l'estat de la qüestió i els seus recels envers la cort.

Malgrat que cadascuna parteix d'operacions adaptadores diferents, és el cas de dues de les produccions cinematogràfiques de *Richard The Third* més celebrades dels últims temps: la de Laurence Olivier (1955) i la de Richard Loncraine (1995). Aquestes dues propostes coincideixen en molts punts pel que fa a l'operació de reducció, bé de subtrames, bé de personatges, que no afecten la cadena causal.

Sovint, en Shakespeare les parts més enlluernadores i memorables del discurs, resideixen en els secundaris i l'acció en els protagonistes, que enllacen les accions principals. I això es tradueix en què, manllivant aquestes parts, poc queda de la tesi, poc de Shakespeare i, en el nostre cas d'estudi, poc de *Richard The Third*.

Ara bé, seria ingenu sumar-nos a tendències contemporànies puntuals de menyspreu a la història en si. La tria d'una faula determinada, coneguda o inventada, ja conté un posicionament estètic i ideològic, un discurs determinat i determinant. *Richard The Third*, sense les parts esmentades més amunt, només amb l'exposició correlativa dels fets, continua parlant-nos de l'ascens al poder, de les conseqüències en l'ús d'estratègies il·lícites, de la legitimitat dels actes, de la instal·lació de la por,

de la inexorabilitat del destí, etc. Menystenint les parts més elocutives, de vegades monòlegs que detenen la successió de les accions o no varien el transcórrer de la història, perdem dolorosament estímuls pel pensament. Tanmateix, l'operació contrària també implica les seves pèrdues. Entestar-se a obviar la història amb la seva corresponent cadena d'accions, contra una tendència tradicional molt arrelada en el receptor, pot ser inútil, erm. Sovint oblidem que l'experiència estètica, l'experiència intel·lectual, només té lloc en el cap del receptor, que tendeix irremeiablement a l'elaboració d'una història, resumible en un relat, encara que no la hi proporcionem. Així, un seguit de nuclis que no sumen, la distribució de les parts aleatòria dels dadaistes, el *non-sense* carrolià, el bloqueig (crono)lògic de Robbe Grillet-Resnais, l'antinarrativitat de Jean-Luc Godard, etc., no impedeixen que l'espectador doti d'un sentit, d'un significat i significant, que es tradueixi en una història, perquè després d'aquella *Vida* no escrita que apuntava Bentley¹²⁷, després de la història (o no-història) i del discurs (o no-discurs) hi torna a haver *Vida* no escrita i unívoca en cadascun dels caps del nostre públic.

En realitat, no anem al teatre a veure què li passa a Richard III, anem a veure què ens passa a nosaltres. Així ho manifestava ja el 1767 Gotthold Ephraim Lessing (Melendres, 2006, pàg. 231): «El temor que ens inspira el teatre és la compassió referida a nosaltres mateixos» i insisteix Barthes, dos segles més tard, en què el text està fet de múltiples escriptures, però que hi ha un sol lloc cap on es dirigeixen totes aquestes multiplicitats i aquest lloc és el lector.

127 Bentley (1982, pàgs. 25-34), afegeix un tercer concepte, anterior a l'oposició dels conceptes principals història/discurs. Distingeix entre:

- la vida, amb els seus esdeveniments, vida que és drama, encara que no estigui escrit ni escenificat.
- la narrativa, la seva força motora és el suspens i el seu mètode consisteix en l'ordenació cronològica dels fets.
- la trama, que és la narració amb un «retoc». El «retoc» rau en una nova disposició dels fets en l'ordre més convenient per aconseguir l'efecte desitjat. Per Bentley, la trama consisteix a introduir un ordre.

5.2. Adaptació basada en el discurs

Aristòtil (1987) sostenia que la faula era l'ànima de la tragèdia. Entenem «ànima» com a suport, com a vertebració, com les balenes d'un cosset o la part central d'una biga, i no en un sentit místic.

François Hedelin D'Aubignac (*Pràctica del Teatre*), el 1657, ens ofereix una visió il·luminadora sobre la importància del discurs. Faig un extracte de l'assaig *La Teoria Dramàtica* (2006, pàgs. 273-74) en què Jaume Melendres tradueix D'Aubignac, comenta i complementa la seva disquisició:

Si considerem la Tragèdia des del punt de vista de la seva naturalesa i ho fem rigorosament (...), podem dir que està tan estretament vinculada a les accions que, sens cap mena de dubte, el discurs no entra en el seu territori. A aquest poema, l'anomenem Drama, és a dir Acció, i no Narració; aquells que el representen s'anomenen Actors i no Oradors; aquells que hi assisteixen es diuen Espectadors o Miradors, i no Auditors. Encara més, el lloc de les Representacions es diu Teatre i no Auditori; és a dir, es tracta d'un Lloc on es mira què es fa i no un lloc on s'escolta què es diu (...). Un cop dit això, D'Aubignac fa un salt mortal esplèndid que li permet revelar una de les grans paradoxes de l'art escènic: tot i que som espectadors o «miradors», en realitat allò que realment ens interessa són els discursos. Si bé «els Discursos, al Teatre, no són altra cosa que els accessoris de l'Acció», el Poeta dedica «totes les forces de la seva imaginació» a inventar accions «per fer dir (...), per fer parlar l'amor, l'odi, el dolor, la joia i la resta de les passions humanes». Aquesta constatació no és únicament de caràcter filosòfic, sinó que té una dimensió tècnica. Ens explica, per exemple, per què el Poeta se sotmet voluntàriament a una rigorosa economia actancial o, en altres paraules, per què «sovint ens mostra molt poques Accions a l'escenari» i, finalment, per què «gairebé totes, o si més no les més importants, passen fora d'escena»: això és així perquè només ens mostra les accions (o

fragments d'accions) que «li donen l'ocasió de fer parlar els seus Actors». En realitat —diu D'Aubignac, portant la paradoxa al paroxisme—, «si examinem a fons aquest Poema (tràgic), comprovarem que (la major part de) les Accions només es troba en la imaginació de l'Espectador, el qual, per l'habilitat del Poeta, les concep com a visibles» gràcies al discurs, «l'única cosa sensible» en la representació. I conclou: «Això queda clarament demostrat llegint una Tragèdia; car (en la lectura) no hi veiem fer cap acció i, en canvi, el discurs ens dona, per ell mateix, tot el coneixement i la diversió de l'Obra; de fet, al Teatre no hi aniria tanta gent si només hi trobéssim Actors muts. (...) Hi ha d'haver un Territori on les accions donin lloc a un discurs verbal. (...) Veure parlar és la millor manera d'escoltar perquè ens obliga a sentir: només anem al teatre per veure parlar, per assistir al fet de parlar en tant que acció, i ho fem precisament perquè aquesta acció és eloqüent, perquè quan algú parla, no només parla d'alguna cosa, sinó per alguna cosa.»

Shakespeare és reconegut, a més a més de per la seva poètica, pel seu discurs filosòfic i els seus personatges, esdevinguts arquetips. De fet, és difícil recordar les històries de la seva vasta obra. Sovint, s'abstreuen els personatges de les peces a les quals pertanyen. És habitual menysprear la manera com Shakespeare narra una història. Aquest menyspreu no sempre es declara de manera directa com feia Voltaire o per les propostes de millorar Shakespeare de Shaw, sinó, precisament i subtilment, per mitjà de les pràctiques adaptadores i les posades en escena. Per què és tan habitual que s'obviï Fortimbràs en l'obra *Hamlet*? Només perquè l'obra és massa extensa? Perquè forma part d'una altra acció? Perquè es «prologa» constantment *Richard The Third* amb les acaballes de la guerra de les Dues Roses o amb la coronació d'Eduard IV o amb presentacions oficials dels seus protagonistes (Cibber, Benson, Olivier, Loncraine, Pucher, etc.) i no es «confia» en l'inici d'aquest sorprenent monòleg llençat descaradament al públic pel protagonista? Perquè Shakespeare no era hàbil en les proporcions de l'exposició, en la «distribució de les parts»?

Segons el poeta anglès Alexander Pope, en el prefaci de la seva edició de Shakespeare de 1725, diu: «Si tots els discursos s'haguessin publicat sense els noms dels personatges, crec que hom els hauria pogut aplicar a tots els oradors» (Stone, 2002, pàg. 65). Johnson, en canvi, visionàriament, en un segle farcit d'adaptacions basades únicament en la història, pensa que, en Shakespeare, hi ha discursos que no són gens personals (Johnson, 2002, pàg. 65). Haurem de trigar dos segles a escoltar les intuïcions de D'Aubignac o Johnson per reconsiderar la particularitat dels discursos en l'obra del bard.

És així com algunes adaptacions dels segles XX i XXI intenten rescatar les parts de la trama que no tenen res a veure amb la relació causal dels fets, prioritzen el discurs a la història i, òbviament, el discurs propi. Així, es presenten les imatges escèniques desendreçades, posant aquest desordre en relleu, sense un vincle necessari i unívoc. En les adaptacions de les obres shakespearianes, a causa a la seva naturalesa, aquesta tendència es fa més palesa.

Òbviament, l'estratègia de prioritzar excessivament el discurs, té els seus perills. Ja n'hem parlat en l'apartat immediatament anterior. Si en una adaptació és la falla la que vertebrava un discurs aproximat al de l'autor, pot una adaptació basada en el discurs vertebrar una història que s'assembli a l'originària? En les adaptacions d'aquesta mena, l'operació va molt lluny i és per això que gairebé sempre les considerem «versions lliures». Però no són més lliures, ja que poden respectar més parts «d'essència» que qui només ha seguit el codi actancial. Molts dramaturgs i directors sostrauen, amputen Shakespeare per poder oferir espai per mostrar la pròpia lectura, el propi discurs. D'altres, mantenen un pols amb el poeta o l'obra de referència. No té per què tractar-se d'una adaptació que podríem catalogar dins de les «que-bé-llegeixo-ara-us-ho-explico-per-què-ho-entengueu» de les que corren sovint. Jean-Luc Godard (*King Lear*, 1987) exposa tot el que passa quan algú s'enfronta a una producció creativa i amb el seu bagatge. I ho fa desendreçadament, amb anades i vingudes, barrejant

reflexions amb qüestions d'allò més pragmàtiques intricades amb la més alta filosofia, amb reiteracions i algun acudit refrescant qüestionable, tal com funciona tot procés intel·lectual. El problema d'aquest tipus d'aproximació als clàssics és la dificultat del seu estudi, la dificultat d'encabir-lo dins d'un sistema taxonòmic perquè cadascú és de son pare i de sa mare. Per Bene, respecte a les seves versions shakespearianes diu que el que ha d'interessar el públic no és tant la seva lectura i gust personal i les seves idees escèniques per expressar-lo, com les reflexions generals que ha de provocar aquest nou discurs carregat d'ideologia¹²⁸. L'adaptació basada en el discurs és per força assagística, crítica, potser hibridada amb d'altres maneres de transmetre el saber. El seu nivell crític dependrà de la voluntat de l'adaptador i de l'enciclopèdia del receptor. L'adaptació-estudi amb tendència pigmaliónica dirigida al gran públic no és d'una altra categoria. *Looking for Richard* d'Al Pacino (1996), considerada pels mateixos productors com a «home movie» (Barbara Hodgdon, 1998, citat a Cartelli, 2009, pàg. 258), és una pel·lícula sobre la comprensió de l'obra, del que explica i del que no explica o no entenem, però també de la relació que té un americà amb els clàssics, la seva vigència, la finalitat d'una producció shakespeariana avui, una resolució de punts foscos per a la seva posada en escena, etc. Un estudi, una posada en qüestió en un estadi «nivell usuari» en què manca, al meu parer, una tesi concloent. Una obra, de fet, sobre què li ha passat a Al Pacino i als seus col·laboradors, sobre la seva vida última a la qual, parafrasejant Bentley, ens referíem abans. I ens la regala perquè estigui en la nostra. Amb ressonàncies de *making off*, és una pel·lícula sobre el discurs que es desprenia del que feien perquè nosaltres en refem alguna cosa. En definitiva, el que fa tota obra d'art i, per extensió, tota adaptació. Tanmateix, en tant que és la història d'un rodatge, sí que hi ha història, però desplaçada de l'obra matriu. Per la mateixa regla de tres, en les propostes de Carmelo Bene i de Jean-

128 Per Deleuze (1978, pàgs. 72-73), el que fa Bene és una operació de sostracció. Suprimint tot el que representa un element de poder, en la llengua i en la gestualitat, en la representació i en allò representat, se suprimeix o amputa la història, «perquè la Història és l'indici temporal del saber».

Luc Godard també hi ha història, la història d'una creació, si volem, soterrada en un ordre no convencional, en què es posa en relació la idiosincràsia del manipulador i la del manipulat (o d'allò manipulat).

Sigui com sigui, posant l'accent en l'adaptació basada en la història o en l'adaptació basada en el discurs, l'ús de les distintes operacions valen tant per l'una com per l'altra.

6. La posada en escena com a adaptació

Alguien preguntó a una joven encantadora cómo hacía para llevar siempre trajes tan bonitos. Ella respondió ingenuamente: «me meto dentro».¹²⁹

Posar en escena un text escrit és ja un trasplant i, per tant, una adaptació. Hem de passar de la bidimensionalitat a la tridimensionalitat, del llegit al dit, de la tinta a la carnalitat, del virtual a l'explicitació. El teatre no pot defugir d'un grau mínim d'adaptació per la seva naturalesa.

Entre 1978 i 1985, la BBC projecta una sèrie de produccions de tota l'obra dramàtica shakespeariana. El primer responsable de l'operació, Cedric Messina, proposa la unitat entre les peces, una proposta escènica el més «neutra» possible, és a dir, amb poca intervenció adaptadora dels directors. Aquesta «neutralitat», finalment, no va ser altra cosa que una visió conservadora amb interpretacions convencionals d'alt nivell, un escenari elisabethià o que reproduïa els períodes descrits en l'obra amb una aproximació realista. És a dir, amb decisions rotundes i estrictes a les quals l'equip s'havia d'acollir. Conceptualment, una intervenció des de la modernitat o des de la tradició té el mateix grau d'ingerència. Precisament perquè totes dues poden xocar amb les expectatives individuals dels espectadors. Com la jove encantadora de l'epígraf, ens hem de posar dins el vestit tant sí com no.

És per això que quan es fa detracció de l'adaptació s'opta directament per la no-representació. Deixar el vestit al penjador. Aquesta paradoxa és sublim en boca de Gordon Craig (1990, pàg. 175): «Representar *Hamlet* perfectament és impossible», però afegeix a peu de pàgina en una nota:

De tota manera, d'ençà que vaig escriure això, i que aquest llibre vas ser publicat per primera vegada el 1911, jo mateix vaig emprendre la posada en escena de *Hamlet* —el *Hamlet* de

129 Anècdota explicada per Copeau (2002, pàg. 303) respecte a la interpretació de les obres mestres.

Shakespeare— a Moscou. Sabent que és impossible, per què ho vaig intentar? Per moltes raons: volia enfortir el meu convenciment [...] En vaig quedar content? Doncs sí. Estic més convençut que mai que les obres de Shakespeare són irrepresentables —que són un avorriment representades—.

Tanmateix, Craig no estrenava la paradoxa. A la França romàntica del 1832, decebut després d'un fracàs teatral als vint-i-dos anys, ja Alfred de Musset va escriure *Spectacle dans un fauteuil*. El recull contenia dos poemes, un conte i dues peces teatrals destinades únicament a la lectura. A Espanya, Blanco White, el 1839, fa les seves consideracions sobre la pertinença de la representativitat dels personatges shakespearians o no (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 149). Ho fa des del punt de vista iconogràfic, arran d'uns dibuixos sobre aquests herois.

Va ganando terreno la opinión de que muchas de las obras de Shakespeare (según Mr. G. Lamb, todas) pierden fuerza al representarse. Por motivos análogos, un colaborador del nº 269 del Athenaeum mantiene con razón que la plasmación gráfica de algunos personajes de las obras ya publicadas por Mr. Knight transtornan la concepción que se habían hecho los amantes de Shakespeare a partir de sus imágenes verbales. [...] La representación de obras como *La Tempestad* y la que tenemos delante [*A Midsummer Night's Dream*] puede divertir como función si la apoya la espectacularidad, pero al verdadero amante de la poesía no puede compensarle de este modo la pérdida de su propia concepción de los personajes. [...] Prefiero quedarme con mis Bellezas aéreas, indefinidas. Me sumo gustoso al sentir del colaborador del Athenaeum y hago más estas palabras: aunque reconocemos el mérito global de los dibujos de Mr. Harvey, nos apena y enoja que haya osado reemplazar nuestras bellas figuraciones por sus toscas realidades gráficas; nosotros mismos no podríamos plasmarlas, aunque tuviéramos su facilidad manual, pues son idealidades cuya existencia peligra cuando intentamos darle cuerpo.

El desajust i desgrat que implica la transposició és comú al consumidor de tots els temps. La rebregada frase «em va agradar més el llibre» no fa més que recollir aquest sentiment. Els lectors de còmic són sovint detractors de la seva transcodificació a la pantalla perquè ni la veu ni el moviment triats s'adiuen amb la preconcepció imaginada.

Becque de Fouquières, el 1884, ataca directament la representació teatral «la mà, sovint brutal, del decorador o del director d'escena immobilitza tot allò que, justament, tenia una gràcia fugissera», declara que Corneille i Racine «són cent vegades millors llegits que a l'escenari» i defensa la feina de l'autor sobre la base que «entre l'art dramàtic, és a dir, l'obra del poeta i la seva escenificació, hi ha una línia divisòria nítidament dibuixada». I això és així perquè, tal com podem constatar —afegeix—, el valor d'un text teatral no depèn del seu «efecte representatiu. (...) El valor representatiu i el valor poètic no estan compostos amb els mateixos elements i consegüentment, no tenen una mesura comuna» (Melendres, 2006, pàg. 562). Ja Aristòtil asseverava que la catarsi, l'objectiu de la tragèdia, havia de provocar-la la simple lectura. Benito Pérez Galdós, el 1889, també es declarava partidari d'un «teatro libre, o sea, un teatro leído» al pròleg a *Alma y vida* (1902). El teatre dadà i el surrealisme també jugaven amb la irrepresentabilitat material de les seves peces en un *tour de force* sobre els models escènics imperants¹³⁰. Tot al contrari, Henri Ghéon, a *L'art du théâtre*, opina que un text teatral només destinat a la lectura és una «falsificació».

Els clàssics sovint despertaven interpretacions disperses i contradictòries. *Antígona* de Sófocles ha estat motiu d'apropriacions tant d'una ideologia com de l'oposada, interpretada com a peça progressista i com a peça reaccionària. *Don Juan* de Tirso de Molina pot esdevenir, segons la mà

130 *La inutilitat absoluta de la direcció escènica exacta*, 1891, de Pierre Quillard o *La negació del teatre*, de Juli Ajchenvald de 1912 també redonden sobre la impotència de la posada en escena respecte al caràcter poètic i elevat de l'obra dramàtica «netament inferiors a la imaginació d'un lector culte» (Melendres, 2006, pàg. 563).

del director, una bufetada a la religió o una apologia del càstig diví. *Lisístrata* d'Aristòfanes pot erigir-se com a paradigma de misogínia o abandonar els feminismes més radicals. Shakespeare és pura contradicció. *Enric V* alterna l'èpica rimbombant amb la mundanitat més fugissera. El final de *King Lear* es valora ara agosarat ara servil al gust del moment. *Richard The Third* és per uns una obra excessivament maniquea i, per d'altres, l'obra més complexa de Shakespeare. Els personatges del bard són portadors de molta d'aquesta controvèrsia: a Hamlet se'l relaciona amb admiració com l'home renaixentista per excel·lència o amb menyspreu com a icona de l'adolescència més patètica. Bloom (1998, pàg. 97) esmena el personatge de Margaret de *Richard The Third* com un dels més mal construïts i prescindibles de la producció shakespeariana, mentre d'altres ho fan de les adaptacions en què no intervé aquest secundari anacrònic i surreal que dona veritable dimensió a la peça.

El regnat del director d'escena i la seva evolució al llarg del segle XX l'ha col·locat en la categoria de dramaturg sense que intervingui molt en el text. La seva «autoritat», que deia Meierhold, és patent ja amb les solucions de posada en escena, en la simple carnalització. El projecte d'escenificació pot donar pistes concretes sobre una materialització virtual de l'espectacle, però es la seva *mise en scène* o *mise en espace* la que veritablement rebrà l'audiència. El *casting*, la proxèmia, el ritme, la potència, el registre d'interpretació, l'agudesia o gravetat de les veus, la improvisació accidental, etc., tenen el mateix grau d'ostensió en el teatre i poden jugar un paper tan important com una rèplica i es fa difícil que aquesta realitat es reflecteixi i es controli al cent per cent en un projecte o en el quadern de direcció.

Qualsevol decisió escènica és una proposta adaptadora. Una Lady Macbeth morena o rossa, jove o madura, blanca o negra serà eloqüent perquè en la imaginació de l'espectador, pel seu bagatge, d'ordre col·lectiu o personal, aquests atributs tenen un valor, una significació. I això és un primer nivell d'intervenció.

Hi ha molts directors que han experimentat amb una posada en escena més agosarada, tant des de la transsexualització o el transvestisme, com des de la reenumeració, des del tractament psicològic del personatge o des de la seva condició de rol com a suport d'un tema; des de la metateatralitat més distanciada, des de la descripció física més sorprenent, des de la modificació del registre interpretatiu per al qual, inicialment, fou creat, fer girar tota la producció entorn de premisses pictòriques o iconogràfiques... Molts altres tendeixen a intervenir sobre els punts foscos, o si es vol, els «blancs» que l'autor ha deixat a l'imaginari de l'espectador. Aquest director (un receptor més) farceix i explicita segons el seu punt de vista exercint d'intermediari entre autor i audiència.

Qualsevol d'aquestes intervencions adaptadores «en viu» adrecen el sentit cap una banda o una altra. Vegem-ne algunes tendències.

6.1. Concepció del personatge

Ricardo Blanco Asenjo, en un assaig, cita els editors anglesos:

Pope decía de los personajes de Shakespeare que en cada uno se desarrollaba un individuo, y Johnson que en cada uno se incluían otras tantas clases de individuos. Sin embargo, el Hamlet no cabe en ninguna de estas dos apreciaciones: la primera es demasiado limitada; la segunda demasiado extensa. [...] Esto viene a comprobar que hay cierta armonía entre su individualidad, que le hace aparecer como original y único, y su humanidad, que, mostrándose en su naturaleza de hombre, sin hacerle vulgar, le convierte en verosímil. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 217)

Això és extensible a tots els protagonistes shakespearians.

Blanco Asenjo ve a determinar la pregunta clau per la penetració en els personatges de William Shakespeare. Què s'ha de destacar? La seva dimensió arquetípica o la dramàtica? En cas de no deixar de

banda cap de les dues, com es poden conjuminar? Un Lear titànic no té res a veure amb un Lear decrepit, i un Lear arbitrari no té res a veure amb un d'assenyat, però les contradiccions paradoxals shakespearianes poden donar com a resultat l'exhibició d'una «titànica decrepitud» o mostrar «l'arbitrarietat del seny». Tanmateix, en cap autor universal no són tan importants les decisions d'enfocament del personatge com en Shakespeare. O, si més no, en cap no podem trobar tanta variació com per establir un estudi de tendències, analogies i dissemblances¹³¹.

6.1.1. El personatge històric

Ja al segle XVIII Johnson aclaria que

els espectadors necessiten poca informació contextual per entendre els personatges de Shakespeare, ja que l'autor ha elaborat un sistema de maneres atemporalment humanes i sempre actuals, que constitueixen una justa manifestació de la natura més que un conjunt de fets efímers que no ens deixen veure més (això no vol dir que siguin ahistòriques, ni que la crítica històrica de Shakespeare sigui ociosa). (Johnson, 2002, pàg. 65)

És per això que Johnson diu que els personatges de Shakespeare són «habitualment una espècie», tot i ser força diferents: no cal que s'emmarquin de manera individual i exacta en circumstàncies històriques. Els d'altres autors són personatges de ficció, més herois que homes, que actuen falsament en universos falsos, però en aquest sentit Shakespeare supera la ficció i crea un món tan heterogeni que gairebé equival a la mateixa natura.

131 Gillian Day (*Shakespeare at Stratford. Richard III*, London, The Arden Shakespeare, 2002), per exemple, estudia dotze produccions de *Richard III* a Stratford. Day les distingeix partint de les tres maneres de fer front a l'obra. Els richards polítics, els richards psicosocials i els richards metateatral.

Jaume Melendres és de l'opinió que

el teatre anomenat «històric» té la funció de «transformar els noms que apareixen a les cròniques (o als mites, que és el mateix) en éssers humans, dotant-los d'una carnositat convincent des del nostre punt de vista actual». En contra de l'opinió de Georg Büchner, que creia que el dramaturg ens pot «transportar de cop i directament a la vida d'una època», Strindberg defineix amb tota precisió aquesta regla d'or a les *Cartes obertes a l'Intiam Teatern* (1908): L'interès principal (del drama històric) ha de concentrar-se en l'aspecte purament humà dels personatges, i la Història només n'ha de ser un rerafons. Els conflictes interiors apassionen molt més que les lluites dels soldats o l'assalt dels castells; l'amor, l'odi, les baralles familiars, interessen molt més que no pas els tractats o discursos dels reis. Bernard Shaw confessa que dels personatges secundaris de *Santa Joana* en sap tant «com sabia Shakespeare de Falconbridge i el duc d'Àustria, o de *Macbeth* i de Macduff.» (Melendres, 2006, pàg. 293)

Si els neoclàssics es lamentaven que «els reis de Shakespeare eren poc reis o el romans poc romans» es podria contraatacar asseverant que en les obres que ells prodigaven «els reis eren massa reis i els romans massa romans».

Sigui com sigui, en les obres històriques de Shakespeare, la Història hi és. I, com assevera Jan Kott (2007, pàg. 45), «en todas las obras de Shakespeare emerge la imagen de la historia en sí misma, por encima de las peculiaridades personales de cada uno de los reyes y usurpadores. Es la imagen del Gran Mecanismo».

6.1.2. Psicologia del personatge

En una producció que vol respectar al màxim el text mare s'han de prendre decisions sobre el tractament del rol que s'ha de fisicalitzar

en el sentit més ampli de la paraula (posar-li un cos, una veu, una manera de bellugar-se, una gestualitat, una psicologia, etc.). Hi ha molts personatges de Shakespeare que pateixen un trastorn com a conseqüència dels seus actes o dels dels altres (Ophelia, Lady Macbeth, Macbeth, Lear, Othelo, etc.). Tanmateix, l'autor no diagnostica de quina malaltia mental es tracta, ni sembla que el problema psíquic sigui latent, congènit o producte d'allò que ha passat en la infantesa. Avui, però, protagonistes com Hamlet, amb un alt interès psicològic, dificulten qualsevol intent de neutralitat en la posada en escena. Fins a quin punt és boig el príncep?¹³² Per Zeffirelli, ho és molt (*Hamlet*, 1990), i dibuixa un Hamlet (Mel Gibson) eixelebrat, xulesc, irat,

132 El debat sobre la patologia clínica de Hamlet per a la seva interpretació no és nou. Ernesto Rossi, en un discurs a l'Ateneu de Barcelona (1868) amb motiu de la seva representació de *Hamlet* ens regala un discurs prou interessant i innovador per l'època d'aproximació científica al personatge: «¿Es aparente la locura de Hamlet o real sin que él la conozca? Con mucha facilidad puede contestarse a esta pregunta que el público nos dirija. Él no quiere ser loco sino por cálculo de voluntad, por proyecto, para tener mejor proporción y más derecho de fulminar sentencias, injurias, epítetos y epigramas contra su tío, su madre, contra Polonio y contra los cortesanos que pactan con el usurpador, cosas éstas que sólo pueden tolerarse de un demente. Pudiera ser también que una desesperación tan grande como la suya haya exaltado realmente sus facultades intelectuales, no tanto, empero, que las pueda extraviar de aquel camino que había emprendido para conseguir la venganza. Así, pues, podemos calificar la locura de Hamlet, no como aberración sino como exaltación, porque según nos enseña el arte médico, existe una notable diferencia entre la aberración y la exaltación mental: la primera establece un completo y perfecto divorcio entre la materia y el espíritu, mientras que la segunda los mantiene en vivísima correspondencia, de manera que no puede agitarse la una sin que se agite el otro; hállanse unidos los dos por un lazo indisoluble. Nadie creería que Hamlet pueda acabar sus días en un manicomio, y sí que pueda morir o de un aneurisma al corazón o de una inflamación cerebral. Hamlet no ignora lo que hace, porque todo lo sabe y quiere darse razón en todo. Este conocimiento, está razón puede muy bien extralimitarse o superar la línea del equilibrio exacto del raciocinio, pero entrambos existen y, mientras existan, no puede decirse que el que los posee sea loco; apliquémosle el dictado que verdaderamente le cuadra y llamémosle exaltado por fuerza de desesperación.» (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 214)

voluble i groller amb pulsions incestuoses. Probablement, el Hamlet més freudià del panorama cinematogràfic dels últims temps. Res a veure amb el Hamlet interpretat per Gassman (*Amletto*, 1955), amb una naturalitat en el comportament, bonhomia i poca afectació. És memorable l'amor i la tendresa que respira l'esperat monòleg de «*Get thee to a nunnery*» / «*Ves-t'en a un convent*» (Escena 1, Acte Tercer). Tot està adreçat a la confecció d'aquest perfil psicològic introvertit, però això acaba destil·lant-se en el conjunt de la producció, d'una amable lleugeresa i sobrietat. L'*Amletto* de Gassman aposta pel domèstic en el sentit literal de la paraula, rodant molts més interiors que exteriors (no apareix el viatge a Anglaterra), no s'exhibeix la imatge d'Ophelia ofegada —sovint filmada. L'actor italià ens ofereix un Hamlet més malenconiós, més introvertit, de més difícil accés i amb més *tedium vitae* que cap altre; Branagh (*Hamlet*, 1996) emfatitza un Hamlet arquetípic, l'heroi romàntic per naturalesa. En l'actualització d'Almereyda (*Hamlet 2000*), el príncep és un videoartista adolescent més rebel que boig, més torturat que venjatiu, molt en la línia dels adolescents que interpretava James Dean (de fet, hi ha imatges del mític actor en la pel·lícula).

Els personatges dramàtics tenen bàsicament tres tipus de conflictes: amb el món, amb algú altre i amb si mateixos. Hamlet té la bona proporció conflictual però és l'heroi paradigmàtic que combat «amb ell mateix».

Altres protagonistes shakespearians no s'escapen, però, de ser replantejats com a «enemics de la pròpia psique» i Richard III n'és un.

Ja hem vist al capítol 3. Breu descripció de la història de l'adaptació shakespeariana fins al començament del s. XX, la importància en la concepció del rol de Richard i, així, veiem sovint enfrontaments de criteri amb actors que interpretaven el geperut simultàniament en el temps i en diferents teatres; però no serà realment fins al segle XX, contaminat per la nova ciència de la psicologia, que no es planteja un Richard des del punt de vista psicològic. A Broadway, el 1920,

el director Arthur Hopkins es fa ressò dels nous corrents freudians i els incorpora a l'escena. John Barrymore feia el personatge amb una interpretació psicològica segons els preceptes freudians que seguia Hopkins (Kennedy, 2001, pàgs. 141). Un Richard que és conscient del seu desavantatge injust des de la infància. Aquesta interpretació d'un Richard torturat s'ha pogut conservar gràcies a una filmació del 1929 del monòleg del personatge a *Henry VI, Tercera part (The Show of Shows)*. (Veure webgrafia).

El 1937, Tyrone Guthrie¹³³ va intentar una producció amb Emlyn Williams molt psicoanalítica en què es posa el pes en la relació del duc amb la mare¹³⁴. El 1961 (Royal Shakespeare Company a Stratford upon Avon) Christopher Plummer encarna un Richard psicològic ple de neurosis, trist, que només vol ser rei per provar que n'és capaç, que només vol casar-se amb Lady Anne per assolir el repte, però que, quan ho aconsegueix, perd l'interès i s'amarga.

Carmelo Bene (1977) també vertebrava el seu Ricard III en la relació amb la seva mare en particular i les dones en general. Sembla que aquest Gloucester no es conforma amb construir-se en vilà sinó també en un home estimat o, fins i tot, en un nen volgut i emparat. És per això que també construirà la seva discapacitat, les seves tares físiques per tal d'inspirar pietat. Les dones són els seus fantasmes psíquics en aquesta proposta onírica.

Probablement, però, el Richard més psicòtic és el de 1995 (Royal Shakespeare Theatre) de Steven Pimlott. David Troughton, Richard III, sortia amb ceptre de bufó i barret de cascavells i vestit com un col·legial.

133 Guthrie va treballar amb els grans actors com ara Charles Laughton (*Mesure for measure*) i el mateix Olivier.

134 Aquesta proposta va tenir poca repercussió, però Guthrie insisteix amb *Richard The Third* anys més tard. El 1953 estrena l'obra a Stratford Ontario, amb Alec Guinness interpretant Richard i Irene Worth en el paper de la reina Margaret (Kennedy, 2001, pàgs. 160-61).

Aquesta mena de *joker* o *fool* medieval mostrava com Richard veu la cort d'Edward IV, frívola, desgavellada i supersticiosa. L'afany de manipular els altres es converteix per aquest Richard, asocial, reprimít i infantil, fins i tot vulnerable, en una vertadera paranoia (Jowett, 2000, pàg. 108).

Hem vist i veurem com alguns directors tenen una fixació per l'obra i pel seu protagonista i hi insistiran durant tota la seva carrera. Terry Hands té una obsessió real amb *Richard The Third*. Revisita el clàssic quatre vegades. La primera, el 1965 a Liverpool; la següent a 1970 a la RSC; la tercera a la Comédie Française el 1973; per tornar a la RSC el 1980 (Jowett, 2000. Pàg. 103). Terry Hands no està interessat en la dimensió política dels personatges shakespearians sinó en l'individu des del punt de vista psicològic i també simbòlic. La producció de 1980 refina la producció de vint-i-cinc anys enrere alhora que l'extrema. Si bé la producció de la dècada dels anys setanta s'emmarcava en una escenografia (d'Abdul Farrah, el mateix que farà la dels anys vuitanta) més primitiva i farcida d'icones, més barroca (l'actor que feia de Richard —Norman Rodway— al final de l'obra lluia un casc desmesurat amb la figura d'un cavall i amb una espasa trencada), després la poleix cap a l'elegància i la claredat simbòlica (blancs i negres amb algun element de color significatiu) i amb més pes en la il·luminació. L'escena esdevé menys confortable per als actors, que l'han de controlar, derivant aquest moviment en una lectura simbòlica (hipocresia de la cort, control, «trepitjar amb cura»). Aquesta última posada en escena també té en compte la imageria animal que es desprèn de la lectura de l'obra. Un Alan Howard en el paper de Richard vestit de cuir negre i amb símbols a la jaqueta i una manera de fer que ens remet a la cultura *skinhead*, connectant amb la ideologia i psicologia d'aquesta tribu urbana.

L'altra cara de la moneda és obviar tota referència psicologista del personatge com a empresa principal per a la producció. Per Bernard Shaw (Cartelli, 2009, pàg. 210), Richard és el príncep dels Punks¹³⁵.

135 La informació està extreta de la selecció de l'editor Thomas Cartelli (2009) de textos relacionats amb l'obra del rei, tant de les fonts com d'articles de distintes

A final del segle XIX, els espectacles de guinyol de Punch i Judy eren dels més populars de l'entreteniment dramàtic. Per Shaw, Richard, virtuos de la dolenteria, delecta els homes per la seva provocació a Déu i perquè mor sense penediment jugant fins al final. Un dels principals shakespeareòlegs, Hugh Richmond (1989, pàg. 118), insisteix en què «*Richard III* no és una obra sobre un discapacitat que la seva mare no estima; és una obra sobre l'atractiu del diable i la necessitat de les societats de purgar aquesta atracció per tal de sobreviure». La traducció és meva.

6.1.3. El caràcter del personatge

La fascinació pel «dolent de la pel·lícula», per l'encarnació del vici, té els seus antecedents abans de la composició del *Richard The Third* shakespeariana. Herodes era un dels personatges predilectes a les peces medievals. Richard III té la seva continuïtat contemporània en Scarface (Brian DePalma, 1983) o Hannibal Lecter (Demme, Jonathan, 1991). Àlex Rigola s'inspira en J.R. de *Dallas*, carismàtic, ambiciós, referent del dolent de la nostra generació essencialment televisiva, per a la configuració del seu *Richard 3r* (2005)¹³⁶. El final de *Looking for Richard* (Pacino, 1996) mostra clarament la simpatia pel protagonista, mostrant-nos el seu punt de vista en el moment del seu final que alhora és el final d'una producció amb molt desgast passional. Fins a tal punt desperta simpaties el personatge que hi ha una *Richard III Society* que intenta restaurar el bon nom del rei històric, discutint, si més no, la seva vinculació a l'assassinat dels infants.¹³⁷

naturaleses. En el cas de l'article de Shaw, fa la crida «From a review of Henry Irving's 1896 production of *Richard III*» first published in *The Saturday Review*, December 26, 1896.

136 i al programa de mà fa al·lusió als monstruosos adolescents de Columbine.

137 Algunes novel·les històriques també qüestionen a Richard com a assassí en sèrie (*The Murders of Richard III*, Elisabeth Peters, 1947; *The Daughter of Time*, Josephine Tey, 1951; *The Final Trial of Richard III*, Mary W. Schaller, 1986 (drama); *We Speak no Treason* de Rosemary Hawley Jarman, 1971; *The Sunne of Splendour*,

Un Richard III bondados, però, no tindria ni la popularitat ni la dimensió de la qual ha gaudit. El més abominable dels reis anglesos mereix conservar la seva distinció. És cert que hi ha rèpliques al text que donen notícies que Richard ja «apuntava maneres» des del seu naixement com recorda la Duquesa: «*Posar-te al món va ser una càrrega feixuga; / d'infant, vas ser rebec i neguitós; / desesperats, salvatges, furiosos i folls / van ser els teus anys d'escola; la teva adolescència / va ser atrevida, agosarada i atzarosa; / la teva maduresa ha estat altiva, / sagaç, astuta i sanguinària; / més reposada, però, en canvi, venjativa i plena d'odi*» (Escena IV, Acte IV). Un cop més, però, advertim que el protagonista «desitja convertir-se en dolent» (*I'm determined to prove a villain*) per uns motius que ens ha exposat amb precisió. Tanmateix, això no vol dir que sigui maligne d'entrada, sinó que no té cap recança a fer actes execrables. Sigui com sigui, per tal d'encarar una adaptació que incideixi sobre el caràcter endimoniat de Richard, tenir la justificació de per què és maligne i des de quan no vol dir que ens faci menys por. Amb el pas del temps, probablement, els motius per témer alguna cosa o algú han canviat i la representació del mal és diferent respecte als temps de Shakespeare. Jane Howell (1983) aposta per la «normalització» de Richard. Ja no fa tanta por la diferència com l'aparent «normalitat»: no saber qui és l'enemic. La veu juvenívola que difícilment alça el to i l'aspecte agradable de Ron Cook contribueixen a la creació d'aquest monstre que, en definitiva, només ho és pels seus actes.

Un altre tret important però menys explícit del protagonista és el seu caràcter enèrgic. El 1977, Anton Lesser, en una producció de Terry Hands de *Henry VI* fa un Richard que sorprèn pel seu vigor i desimboltura. En aquest cas, el director posa l'accent en l'home d'acció,

Sharon Kay Penman, 1989; *Desire the Kingdom*, Paula Symonds Zabka, 2002; *Treason*, Meredith Whitford, 2004. (Vegeu Douglas Lanier, *Richard III in popular culture*, 2007, pàg. 26). Parem compte sobre quina quantitat d'escriptores han quedat fascinades per la defensa del personatge. Potser Carmelo Bene té raó sobre la pietat que el rei terrible inspira en les dones.

l'estrateg, un cos al servei d'un cervell que no s'atura¹³⁸. Aquest Richard com a «força de la naturalesa» té el seu antecedent en la construcció de Laurence Olivier (Richard III, 1955) subratllada sobretot al final de l'obra: es perllonga la seva mort amb convulsions com si tingués una energia sobrehumana o animalasca. A Ron Cook també li costarà arribar a l'últim alè. De fet, aquest Richard mor en vertical, agenollat, suportat el cos per multitud d'espases que li travessen el cor i que l'apuntalen en aquesta posició.

6.1.4. Evolució del personatge

Richard The Third planteja un repte pel que fa a la composició del rol: com treballar el canvi de caràcter de Richard de la primera a la segona part. Des de la primera escena s'estableix com una mena de mestre de cerimònies en connexió directa amb l'audiència a qui fa còmplice de les seves conspiracions i la seva amoralitat. Aquest rol teatral es va abandonant a mesura que avança l'obra i decreixen les interpellacions al públic. D'entrada és el protagonista indiscutible, però després el protagonisme passa a mans dels opositors i ell esdevé antagonista, perdent vivacitat, capacitat de comunicació i control sobre els altres personatges i també amb l'audiència: ja no és tan convincent per a la Reina Elisabeth (quan li demana la mà de la seva filla) i tampoc no ho és per a nosaltres, que anticipem la seva davallada.

Com Buckingham, ens estranya que Richard continuï les seves malifetes un cop aconseguit el poder. El seu cosí i acòlit, però, no té la mateixa informació que nosaltres.

L'objectiu de Richard no és tant la corona com «to prove a villain» i és per això que continua exercint el mal.

138 Anton Lesser, com d'altres actors al llarg de la història, repetirà el paper de Richard a la producció, deu anys més tard, a *The Plantagenets (Henry The Sixth i Richard The Third)* a la RSC (1988-89) dirigida per Adrian Noble.

Bernard Shaw, en el seu article sobre la producció de Henry Irving de *Richard III* (1896)¹³⁹ en què equipara el personatge del títol amb el personatge de guinyol anglès Punch, observa que

As Richard he drops Punch after the coronation scene, which, in deference to stage tradition, he makes a turning-point at which the virtuoso in mischief, having achieved his ambition, becomes a savage at bay. (Cartelli, 2009, pàg. 221) («Com a Richard, abandona Punch després de l'escena de la coronació, la qual, en deferència a la tradició escènica, li serveix de punt d'inflexió en què el virtuós entremaliat, en haver aconseguit la seva ambició, es converteix en un salvatge a ratlla.») . La traducció és meva.

Per Shaw, aquest Punch-Richard estima més la destrucció que la victòria i l'exclamació «*A thousand hearts are great within my bosom*» / «*Mil cors creixen dins el meu pit*» quan es prepara per a la batalla no és l'expressió de la valentia d'un heroi sinó de l'èxtasi del diable per la destrucció.

La producció del 1992 de Sam Mendes¹⁴⁰ posa l'accent en aquest canvi del personatge que ahora representa un canvi de tema, quasi d'obra: la primera part de la peça, segons Mendes, parla de les maquinacions del poder, la segona, de la soledat humana, i Richard és interpretat segons aquests paràmetres. El paper principal el feia Simon Russell Beale que mirava, amb els ulls molt oberts i sortits, a l'audiència. Un Richard divertit que es burla de la beneiteria de les seves víctimes; però Russell va tenir un problema greu a l'esquena (de fer el geperut durant cinc mesos) i una operació el va allunyar de l'escenari¹⁴¹. En deu dies va ser

139 Vegeu nota 135.

140 *Richard The Third* (Studio Other Place, Stratford-upon-Avon, 1992).

141 Quan Robert Hirsch va interpretar Richard sota les ordres de Terry Hands, alternava la cama coixa cada nit i tenia dos vestuaris diferents. Hi ha una altra anècdota històrica sobre la incomoditat a l'hora d'encarar el tolit; el mateix Burbage va increpar Shakespeare: «If you ever do that to me again, mate, I'll kill

substituït per Ciaran Hinds, un Richard més obscur i amarg, però es mantenia la proposta d'emfasitzar l'evolució del protagonista. Olivier (1955) i Pucher (2003) també ens deixen apreciar la davallada de les habilitats de Richard després de la coronació. En la producció d'aquest últim els tics augmenten, s'emfatitzen les seves ordres contradictòries abans de la guerra i també la voluptuositat sembla apoderar-se d'ell (besa Tyrrel, masturba Elisabeth...).

6.1.5. L'aspecte físic del personatge

Tota producció ha de plantejar-se quin és l'aspecte del protagonista; però en *Richard The Third* això és fonamental. S'ha d'acotar el nivell de deformat de Richard («*rudely stamped, curtailed of this fair proportion, deformed, unfinished, lamely, unfashionable*» / «*d'aspecte groller, desproveït de les belles mesures, deforme, inacabat, esguerrat, desfigurat*») i l'èmfasi que es posa en aquesta qüestió.

En aquest sentit, l'aposta d'Olivier n'és paradigma, fins al punt que la seva caracterització en el film del 1955 està inscrita en la memòria col·lectiva¹⁴². La relació d'Olivier amb l'obra i amb aquest plantejament

you» («Si em tornes a fer això, company, et mataré») (Sher, 2004, pàg. 69). La traducció és meva.

142 El mateix Dalí va dedicar-li la pintura *Portrait of Laurence Olivier in the role of Richard III*, (1955. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres. Vegeu il·lustració 10). Nas gran, gepa, perruca llarga i negra, parpelleig singular, Oliver deia que s'havia inspirat, per fer el seu personatge, en el director de teatre Jed Harris «the most loathsome man (he had) ever met» («l'home més repugnant que mai hagi conegut») i afegeix que «was apparently equally loathed by the man who created the Big Bad Wolf for Walt Disney» («Sembla que també l'odiava l'home que va crear el Big Bad Wolf per a Walt Disney.»). Descriu el seu Richard com a «curious reptilian appearance» («una curiosa aparença de rèptil») i «hard thin lips and an incessant, lizard-like blink» («llavis molt prims i un incessant parpelleig com de llangardaix.»). També es va sentir que deia que mirava d'imitar Henry Irving segons havia sentit parlar a d'altres actors (ara podem trobar el monòleg de l'inici de *Richard*

es remunta a 1944 quan, dirigida per John Burrell, l'estrenen al New Theatre¹⁴³. Pots ser una mica fart dels Richards psicologistes, Burrell feia treballar Olivier des de fora amb els elements externs de caracterització, amb la gepa, la coixesa i una pròtesi de nas afilat. Deia el director que «l'actor que treballa cap a dins només es troba a si mateix»¹⁴⁴.

Tanmateix, és la pel·lícula de 1955, la tercera shakespeariana de Laurence Olivier, la que ajuda a popularitzar el personatge i a associar-lo a l'actor¹⁴⁵. El director té feina en la dramaturgia. L'obra és molt llarga i s'ha de renunciar¹⁴⁶. Les principals operacions són de sostracció, d'ampliació i de reorganització d'escenes (ampliarem l'estudi d'aquesta

The Third interpretat per Irving. Vegeu webgrafia). Malgrat les seves deformitats, Olivier mira de fer-lo enèrgic i amb mobilitat. Admetia que, de vegades, quan la va fer al teatre, ni es molestava en posar-se la gepa. Més important encara per a la seva caracterització era la seva veu i la manera de parlar: repel·lent i amb veu fina (Kossak, 2009, pàg. 245). La caracterització d'Olivier també ha estat motiu de caricatures i paròdies que tractarem en l'apartat 7.3. Canvi de gènere.

143 Van començar a assajar el juny del 44 mentre les bombes queien sobre la ciutat de Londres (cosa que obligava freqüentment a aturar els assaigs). Tanmateix, la producció no remarcava l'aspecte polític (Trevor Bale ho descriu a la pàgina web de la Richard III society, american branch. Vegeu webgrafia).

144 Olivier va fer l'obra durant cinc anys amb èxit (John Gielgud li va enviar una espasa que havia estat d'Edmund Kean quan va encarnar Richard III el 1814 per manifestar la seva admiració per la interpretació). Va fer *tourné* per Europa el 1945, Austràlia i Nova Zelanda el 1948 i la va reposar a Londres el 1949. Margaret es mantenia a la primera part.

145 Volia que la dirigís Carol Reed, però no va acceptar.

146 «If you are going to cut a Shakespeare play, there is only one thing to do, lift out scenes. If you cut the lines down merely to keep all the characters in, you end up with a mass of short ends. This is one of the problems with *Richard III*. To start with it's a very long play. It's not until the little princes come on that the story forms that nice river sweep, going swiftly to its conclusion from about halfway to the play. The first part up until that moment is an absolute delta of plot and presupposed foreknowledge of events. After all, *Richard III* forms the last part of a cycle of four plays, the other three being parts of *Henry VI*.

operació a l'apartat 6.4. Redistribució). Comença amb una escena que és el final de *Henry VI part III*, la coronació de Henry, presentant així els personatges i els seus vincles i alleugerint els problemes de reconeixement als espectadors. A diferència de la producció teatral, Margaret ja no hi surt i els papers femenins es retallen. En canvi, apareix Mistress Shore,

It's a really difficult play to film —it's involved, often obscure. Yet it's always been a popular play; as Dr. Johnson said, its popularity derives from the character of Richard. But I felt it absolutely necessary to do more simplification than I've ever done before, and although every commentator and critic through the centuries had attacked the structure of this play, I quite expect, now, to be accused of vandalism. And yet some of the most famous lines like "Richard's himself again" and "Off with his head, so much for Buckingham", are not Shakespeare's at all, but were added later by Garrick or Cibber, who thought nothing of adding scenes adapted from *Henry V* to their productions! The film runs two and three quarter hours, and of course ends with the battle scenes, which are not intended to be highly spectacular like De Mille's —I don't claim to be a big battle director.» (Kossak, 2009, pàg. 250) («Si tens la intenció de tallar una obra de Shakespeare, només es pot fer una cosa, treure escenes. Si elimines només uns versos per mantenir tots els personatges, acabes amb una gran quantitat de caps sense lligar. És un dels problemes amb *Richard III*. Per començar, és una obra molt llarga. No és fins que els petits prínceps intervenen que la història conforma aquesta bonica riuada, i deriva veloçment cap al final des de, si fa no fa, la meitat de l'obra. La primera part fins aquest moment és on desemboca tota la trama i el suposat coneixement previ dels esdeveniments. Després de tot, *Richard III* és l'última part d'un cicle de quatre obres, essent les anteriors parts d'*Henry VI*.

És una obra realment difícil de filmar. És enrevessada, sovint obscura. Tanmateix encara és una obra molt popular; com deia el Dr. Johnson, la seva popularitat rau en el caràcter de Richard. Jo sentia, però, que era molt necessari simplificar més del que havia fet fins aleshores, i, per bé que tots els comentaristes i crítics al llarg dels segles han atacat l'estructura d'aquesta obra, jo, avui, encara espero que m'acusin de vandalisme. I, tanmateix, alguns dels versos més famosos com ara "Richard's himself again" o "Off with his head, so much for Buckingham" no són de Shakespeare, sinó afegits posteriorment per Garrick o Cibber, que no es van qüestionar gaire afegir escenes adaptades de *Henry V* a les seves produccions! La pel·lícula ronda al voltant de dues hores i tres quarts i, òbviament, acaba amb les escenes de la batalla, que no tenen la intenció de ser altament espectaculars com les de De Mille. No pretenc ser un director de grans batalles.»). La traducció és meua.

amant del rei i Hastings, només citada a l'obra base i a la qual, fins i tot, se li concedeix alguna rèplica a la pel·lícula. La incorporació d'aquest secundari inquietant ajuda a subratllar la frivolitat de la cort i les prosaiques motivacions dels dirigents per actuar. També incorpora parts del monòleg de *Henry The Sixth, Part III* al monòleg inicial de Richard. Els fantasmes parlen menys i no se li apareixen a Richmond. Les rèpliques del futur rei es redueixen a dotze línies. No és Richmond qui el mata sinó el seu exèrcit en la batalla de Bosworth (rodada en una devesa del sud d'Espanya, amb soldats espanyols fent d'extres a bon preu). L'obra acaba com comença, amb la imatge de la corona (que Stanley recull d'entre els matolls)¹⁴⁷.

Com ja s'ha dit, Olivier es converteix en una icona de la interpretació de Richard i la crítica compara tots els altres actors prenent la interpretació d'Olivier com a referent (amb Alec Guinness, Christopher Plummer, Ron Cook, Anthony Sher, etc.). L'actuació d'Olivier i la seva caracterització es fan tan emblemàtiques que seran constantment citades i parodiades (*Top of the tops*, 1965; *Shrek*, 2001; *Blackadder*, 1983).

L'altra cara de la moneda és *Richard III* (1982) de la BBC, dirigida per Jane Howell. Ron Cook se separa molt de la interpretació mítica d'Olivier; segons William Proctor (2007, pàg. 8), menys diabòlic, més enginyós i sardònic que molts dels altres Richards. D'aspecte agradable, veu vellutada i maneres delicades (només una lleugera coixesa i una subtil asimetria) aquest Richard no destaca pel seu disseny extern. Ara bé, Ron Cook és un anglès inhabitualment baixet.

I és que molts directors, fent-se ressò d'algunes rèpliques de l'obra opten per actors de poca alçada¹⁴⁸: Richard Burbage ja era un home

147 La pel·lícula, rodada en un temps record, disset setmanes (*Hamlet* en sis mesos i *Enric V* en un any), és quasi un homenatge al *Richard The Third* històric i a les seves interpretacions.

148 DUQUESSA: Desitjo veure el príncep de tot cor.
Deu haver crescut molt d'ençà de l'última vegada

petit. Es diu que Garrick mateix va triar el paper perquè no era prou alt per a altres personatges de Shakespeare més glamurosos. Tampoc Kean tenia gaire alçada.

Al s. XX, també són molts els richards baixos, potser fent-se ressò que els tirans més despòtics tenien baixa estatura (i alguns tenien alguna minusvalidesa). El Richard de Jacek Woszczerowicz (1960, Ateneum Theatre, Warsaw) era més petit que la resta d'actors¹⁴⁹. També Ian Holm, el Richard de la producció *The War of Roses*¹⁵⁰ per a la BBC de Peter Hall i John Barton, és un Richard de poquíssima alçada. Al Pacino tampoc no destaca per la seva altura. El més radical en qüestió d'alçada és la representació de Peter Dinklage, nan, que va fer de Richard en la direcció de Peter Dubois

que el vaig veure.

R. ELISABETH: Doncs sembla ser que no.

Diuen que el meu fill York quasi és tan alt com ell.

YORK: Sí, mare, però jo no vull pas ser tan alt.

DUQUESSA: ¿Per què, fill meu? Està molt bé ser alt.

YORK: Àvia, una nit, mentre sopàvem,

l'oncle Rivers em deia com havia crescut:

més que no pas el meu germà. "Sí —va dir l'oncle Gloucester—

l'herba menuda creix a poc a poc;

però les males herbes creixen molt de pressa".

Des d'aquell dia, penso que no voldria créixer,

perquè les flors boniques es fan a poc a poc,

però les males herbes van de pressa.

DUQUESSA: A fe que aquesta dita no serveix

pel que te la va dir. Quan ell era petit,

va ser tan lent a créixer, i ho va fer amb tanta calma,

que, si fos veritat, tindria molts encants. (*Ricard III*. Escena IV. Acte II).

149 «Las interpretaciones de Sir Laurence Olivier me fascinaron siempre. La de Woszczer me recordó a la de Olivier, aunque en este último la deformidad física había sido más suavemente realzada. Este enano deforme es un bufón. Éste es el primer descubrimiento y el primer choque. Es más bajo que el resto, así que tiene que levantar la cabeza para mirarles a la cara. Es cómico. Lo sabe, él lo sabe todo» (Kott, 2007, pàg. 99).

150 En aquesta producció es fonen les obres *Henry the Sixth* i *Richard The Third*.

(2004). Fins i tot l'antagonista pretendent de Fiona a *Shrek* (2001), Lord Farquaad, inspirat en el Richard d'Olivier, és ridículament menut.

La producció de Bill Alexander per a la Royal Shakespeare Company (1984) recull i equilibra els tres aspectes comentats per a la composició del personatge de Richard. Antony Sher és l'actor més recordat com a Richard després d'Olivier en l'àmbit britànic¹⁵¹. Gràcies al llibre de l'actor, tenim notícies sobre la funció, la producció i el treball de creació del paper (*The Year of the King*, 2007). Es va inspirar a partir d'investigacions sobre el Tercer Reich però també visitant escoles de minusvàlids. Sher i el seu psicoanalista van estudiar la relació de Richard amb la seva mare, però el treball no només era psicològic sinó també físic: es va entrenar amb una mena de crossees com si hagués tingut la poliomielitis i semblava un insecte de malson, una «Bottled spider» («Aranya boteruda») o un «Bunch-backed toad» («Gripau infecte i geperut»), l'aranya i el gripau, dos animals carregats de verí. També portava un vestit amb dos draps que penjaven que, afegint les crossees, semblava que tingués sis cames (vegeu il·lustració 09). I es movia amb lleugeresa i virtuosament, com ho fan els discapacitats que han hagut de batallar tota la vida amb la seva minusvalidesa i les barreres arquitectòniques. L'evolució i la degradació després de la coronació estaven molt marcades, suportades per les dones, que van agafant força mentre Richard en va perdent.

6.1.6. El personatge com a suport d'un tema

Als segles XX-XXI, una de les operacions més inevitables és la de reducció. La reproporcionalització ja no té a veure amb preceptes normatius de versemblança sinó amb les condicions econòmiques actuals de producció i de la resistència del públic al segrest en silenci en les actuals architectures teatrals durant més de dues o tres hores.

151 Una proposta amb ressò únicament esmenada per alguns crítics per no tenir la dimensió tràgica que requereix el personatge.

Els adaptadors de clàssics, doncs, han de retallar personatges i, conseqüentment, temes, perquè sovint els personatges són suport d'un tema.

És molt comú al llarg de la història de l'adaptació de *Richard The Third*, que s'elimini el paper de Margaret. En l'exreina, dramàticament, es condensa tot l'antagonisme de la primera part respecte al personatge del títol; malgrat l'oposició de totes les dones a Richard (els homes no sospiten), ella, insistim que dramàticament, està a l'alçada de Gloucester. És, llevat d'algun apart de Catesby i Buckingham, l'única que es dirigeix al públic o que pot parlar sense que els personatges presents puguin escoltar-la i això li dona una dimensió menys realista que els altres oponents ricardians. També, com cap altre personatge, suporta el discurs que explora el determinisme i el lliure albir amb les seves intervencions profètiques. Prescindint d'aquest rol, s'ha de ser conscient que també es prescindeix molt d'un dels temes més importants de l'obra. Igualment, perdre el sobrenatural¹⁵². Si es deslliga *Richard III* del tema del determinisme, la concepció del protagonista en pateix: Richard, com que ja al començament determina que es farà pervers («I' am determined to prove a villain») la decisió de l'adaptador a la força ha de ser si ho aconsegueix o no, si realment el protagonista se'n surt o no, és a dir, si pot «determinar» o no la seva vida. Algunes propostes opten pel suïcidi de Richard, com la de Richard Loncraine (1995) o la de John Hirsch (Stratford, Ontario, 1967) interpretada per Alan Bates, en una proposta alienada, brechtiana (Lull, 1999, pàg. 34). Richard finalment és amo de la seva vida i de la seva mort. Altres, seguint literalment Shakespeare, fan que guanyi el *fatum*, com és el cas de la proposta de Howell (1983) amb una Margaret, portadora del tema i triomfant al final de la peça.

152 Aquesta sensació de sobrenaturalitat de Margaret s'accentua si el lector coneix l'anacronisme que comet Shakespeare: Margaret es va exiliar el 1476 d'Anglaterra i va morir el 1482, de manera que no va poder viure la coronació de Richard.

Alguns directors han considerat la importància dels papers femenins de *Richard The Third* com a suport de temes imprescindibles. D'entrada, en són víctimes, però no víctimes mortals (només mor Lady Anne). Són supervivents de les malifetes ricardianes. Les salva el fet de ser innòcues. Carmelo Bene expulsa tots el homes de l'obra llevat de Richard i deixa en peu les dones, emfasitzant l'oposició home-dona, les veritables antagonistes d'inici, de les quals en sobreviuen tres de quatre, formant la tríada femenina que apareix sovint en els passatges de la Resurrecció de Crist en les passions (Lull, 1999, pàgs. 9-12) i que constituïran el testimoni dels fets. En Carmelo Bene, el tema de la pròpia construcció de la persona és el punt de partida (el *self-birthing* d'una persona nascuda incompleta) fantàsticament desenvolupat. Bene no perd el color existencial de l'obra, l'esperit tràgic, precisament per conservar clarament aquesta oposició ancestral del femení i el masculí¹⁵³.

153 «To reinforce the sense of relief that the women's testimony brings, Shakespeare has constructed a pattern of association between the play's major female characters and an ancient and solemn dramatic structure of lamentation, discovery and affirmation. If such associations are lost today, actors and directors must find ways to suggest their dramatic tone as part of an artistic context for the women in *Richard III*. When the women's parts are shortened or eliminated, both the female characters and the providential resolution of the plot can seem inadequate as foils to Richard's vitality.» (Lull, 1999, pàg. 12). («Per tal de reforçar el sentit d'alleujament que aporta el testimoni de les dones, Shakespeare ha construït un model d'associació entre l'obra en què hi ha més protagonistes femenines i una estructura dramàtica antiga i solemne de lament, descobriment i afirmació. Si aquestes associacions es perden avui, actors i directors han de trobar maneres de suggerir el to dramàtic com a part d'un context artístic per a les dones de *Richard III*. Quan les rèpliques de les dones s'escurcen o s'eliminen, els personatges femenins i la resolució providencial de la trama poden semblar inadequades com a contrast de la vitalitat de Richard.»). La traducció és meua.

El femení i el masculí també estan presents en l'operació de la Royal Shakespeare Company de Peter Hall i John Barton amb *The War of the Roses*: manté el personatge de Margaret (Peggy Ashcroft) però la reducció en els altres papers femenins fan que l'obra parli més sobre l'agressivitat masculina.

La Rose et la hache (*La Rosa i la Destral*, 2005) basada en la versió de Bene, segueix objectius propers respecte a l'acolliment del tema. També en el *Ricard G., històries d'amor i de guerra* de Magda Puyo (2000) les dones s'erigien com a alternativa antagonista, a manera de cor. En Loncraïne, les dones estan en el lloc correcte i en el de la predestinació, en el del testimoni i la transmissió. Àlex Rigola les discrimina, no són un cor, Elisabeth és la cap de la màfia, que canvia la seva personalitat un cop morts els seus fills; Anne és la puta rossa i beneïta que acompanya el gàngster; Margaret està en un altre nivell, més metateatral, etc. Terry Hands (1970-1980) tampoc menysté la importància dels papers femenins a *Richard The Third*. No només manté tots els personatges femenins importants sinó que fa intervenir la filla de Clarence i la d'Edward, Elisabeth, i, com Olivier, fisicalitza el personatge de Jane Shore.

Pucher (2003), en canvi, crític amb qui exalça el poder, les mesura amb el mateix rigor que Richard; encara que en una societat descreguda i que no es qüestiona el lliure albir com en l'època elisabethiana, Pucher ha sabut conservar el nivell filosòfic de la pregunta de si realment nosaltres som responsables o no de la cara que tenim i del govern que tenim o és la societat i l'interès dels altres els que ens formen. Aquesta reflexió no podia venir més que d'un alemany: Hitler no hauria arribat al poder sense les circumstàncies que el van fer créixer i, com Richard, no hauria ocupat el lloc que va ocupar sense el recolzament o el *laisser fer, laisser passer* de la resta de personatges de l'obra. Amb Pucher no hi ha pietat tampoc pel gènere femení. Donald Wolfit (London Strand, 1942), imitant el Führer, fa construir també un gran melodrama a la manera de Cibber, mantenint la tríada femenina, però utilitzant-la com les bruixes de Macbeth; per Jane Howell també hi ha corresponsabilitat dels altres personatges de la peça en la instal·lació del caos, siguin masculins o femenins. Així, com el mateix Richard, la gran majoria es dirigirà al públic, fent palesa la seva manca d'innocència, la consciència sobre els esdeveniments.

6.2. Registre interpretatiu i estilístic

Com ja s'ha afirmat en altres capítols, adaptar fidelment pot requerir una reconvencionalització. Així ho entenen molts directors que canvien el registre interpretatiu o fan una reconvencionalització estilística per tal que la dimensió del poeta no es malmeti.

És el cas d'Arianne Mnouchkine que sovint s'enfronta als clàssics des d'un registre interpretatiu i estilístic distint per al que fou creat. La directora del Théâtre du Soleil, formada a l'escola Lecoq, sol investigar a partir de diferents tècniques i modalitats al seu abast com ara la biomecànica, el mim, la *commedia dell'arte*, el *clown*, i també amb estils d'altres teatralitats (l'òpera xinesa, kathakali, el noh japonès, el kabuki o el bunraku). Shakespeare tampoc no s'escapa d'aquesta recontextualització. Així, el 1981, representa *Richard the Second*, 1981, d'inspiració en el món dels samurais i un any més tard, *Twelfth Night* amb vestuari persa. *Henry IV primera part* (1984) té igualment ressonàncies orientalizants. Si els directors europeus exploren diferents teatralitats per acarar-se a un clàssic, no és estrany que els directors d'altres cultures contaminin els clàssics universals amb la seva tradició interpretativa. A *Ran*, d'Akira Kurosava (adaptació de *King Lear*, 1985) els personatges de Hidetora Ichimonji i la seva jove Kaede, s'interpreten amb influències del teatre noh; Kyoami, el *fool*, recorda els actors còmics del kyogen.

Com ja hem vist a l'apartat 3.6. La revolució teatral. Final del segle XIX i començament del XX, els clàssics sucumbeixen a les diferents tendències avantguardistes. Bertolt Brecht i la seva manera d'entendre el teatre i les seves funcions deixaran una petjada important en molts dels directors del segle XX.

Peter Brook, el 1962, fa un *King Lear* (Théâtre des Nations) beckettià i brechtian, auster (inspirat en les impressions de Jan Kott) i que vol ressaltar la crueltat, la violència i minimitzar la humanitat del

personatge. Amb aquesta intenció, Brook trasllada parlaments, elimina escenes o les reorganitza tot descarnant la història. L'escenografia és simbòlica i estilitzada, fugint de l'efecte il·lusionista¹⁵⁴.

Una altra de les produccions shakespereanes en clau brechtiana més reconegudes de l'últim terç del segle XX és la de 1980 de Robert Sturua¹⁵⁵. Expressionista i carnavalesca, utilitzava registres de la *commedia dell'arte*. Un vestuari eclèctic reflectia la vigència del personatge al llarg de la història. Richard, per exemple, anava vestit amb un abric napoleònic. S'actuava en llengua georgiana com a al·legoria política.

El 1983, el mateix any de la filmació per a la BBC, Jane Howell fa un *Richard III* a la brechtiana. L'espai escènic, com si es tractés d'una bastida, tenia diversos pisos que es podien tapar amb cortines, però, bàsicament, tot era a la vista, fins i tot l'il·luminador. Al pis superior hi havia un quadre amb un retrat d'època de Richard però il·luminat per un fluorescent. La versió televisiva és més conservadora (pels motius que esmentem a l'inici d'aquest capítol) però manté trets distanciadors com ara que, en iniciar-se la peça i abans del monòleg, Gloucester escriu «Richard III» amb guix en una porta o que molts dels personatges es dirigeixen directament a l'espectador.

La tendència d'oferir un *Richard The Third* en clau brechtiana no ens ha d'estranyar per la metateatralitat congènita de la peça. Daniel Loayza al programa de *La Rose et la Hache* (TNC, 2005) diu que

el sinistre duc de Gloucester és el primer gran mestre de la posada en escena de si mateix que el teatre ha produït. O, almenys, el primer personatge teatral després de Dionís en persona (a *Les Bacants* d'Eurípides) de situar-se a si mateix al món teatralment: és a dir, sota la mirada fascinada (torbada, horroritzada: captivada) dels altres.

154 L'any 1971 fa una pel·lícula també del *King Lear*.

155 Rustaveli company of Tbilisi, Georgia, *Richard The Third* amb Ramaz Chkhikvadze com a protagonista (1980).

Hem vist com *Richard III* ha estat sempre vinculat a un gran actor i a la seva idiosincràsia a l'hora d'interpretar-lo. Richard mateix es caracteritza per ser un gran actor que no és un vilà sinó que es construeix com a tal (d'aquí la importància de traduir correctament «determined to prove a villain»). L'actor ha de representar un personatge «que actua» que «representa». Per Jan Kott (2007, pàg. 99), «Ricardo es actor en la doble acepción de interpretar un papel y de conducir la acción». No és estrany, doncs, l'interès per representar aquest gran paper i el repte que implica per a qualsevol actor de mèrit¹⁵⁶.

Anant una mica més enllà, són ja algunes les pel·lícules que parlen d'un actor que fa de Richard III:

A *The Goodbye Girl* (Herbert Ross, 1997), Richard Dreyfuss interpreta un actor que ha de treballar en una producció de *Richard III* fent el rol principal¹⁵⁷. Ha d'interpretar un Richard homosexual. Es tracta d'un punt de la pel·lícula interessant en tant que és una crítica a algunes de les bajanades que es podien fer als anys setanta en l'off-off-Broadway. Les cites als actors que interpreten l'emblemàtic Richard III no acaben aquí: *Moon over Parador (Presidente por accidente)* de Paul Mazroky, de 1988, també amb Richard Dreyfuss fent d'actor que es farà passar per un dictador llatinoamericà; *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) en què Malkovich assaja Richard III; o *Galaxy Quest* (Dean Parisot, 1999). A *L'important c'est d'aimer* (Andrzej Zulawski, 1975), és Romy Schneider qui ha d'interpretar Lady Anne amb Klaus Kinsky com a *partenaire* en el rol de Richard. A *The King's speech* (2010) el logopeda del rei és un exactor australià. Es presenta a un càsting per interpretar Richard III. Quan encara no ha pogut

156 Si bé el Richard històric té trenta-un anys quan puja al tron, la seva edat no és clau per a la comprensió de la peça (com ho seria, per exemple, per a Romeu, per a Hamlet o per un Lear) de manera que disposem d'un marge d'edat ampli perquè l'actor experimentat el pugui encarnar.

157 Richard Dreyfuss va guanyar l'Oscar al millor actor per aquesta pel·lícula sobre un actor mediocre i mal dirigit de l'off-off Broadway.

recitar els sis primers versos del famós monòleg, l'aspirant és aturat i ridiculitzat cruelment pel director per la seva dicció poc britànica. També hi ha un *sketch* còmic sobre l'actuació dels rols emblemàtics titulat *Hospital for over-acting* de Monty Python, en què en un hospital tenen una secció per a actors sobreactuats, com els que interpreten Richard o Hamlet.

6.3. Intervenció en els punts foscos

Sovint, els punts foscos d'una obra com el *Richard The Third* shakespeariana representen l'estímul per posar-la en escena. Sembla que el director té alguna cosa per revelar un cop desxifrada. Per a Anne Ubersfeld (1981), el text teatral és en essència incomplet, és ple d'espais en blanc i cal omplir-los. Però, qui els omple? El director o l'espectador? És cert que molts actors tenen la necessitat de tenir tota la informació per desenvolupar la seva creació i, si no es desprèn del text, sovint el director és l'encarregat de donar les solucions i directrius, però, és realment la seva funció l'aclariment al públic? Què fa, de fet, un director?

Per a Jouvett (1953) (Melendres, 2006, pàg. 544)

el director d'escena s'encarrega de l'ànima i de l'esperit, es preocupa per la grandiositat i la bellesa, pel respecte dels costums, per la intel·ligència pública, per l'educació del poble, per l'impuls que cal donar als artistes, sense ser, però ni un capellà, ni un moralista, ni un pedagog, tal com es podria pensar.

Ricardo Blanco Asenjo, ja el 1870, deia que

El arte pertenece a la esfera del sentimiento, y debe desarrollarse espontáneo y libre dentro de su propio terreno; nada sería más indigesto que una obra literaria basada en la solución de un problema matemático o en la averiguación de una verdad especulativa. (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 222)

Sense negar l'«autoralitat» meierholdiana del director d'escena hauríem de convenir que l'obra oberta dissenyada per un dramaturg no té la vocació de ser «tancada», que un autor teatral decideix tant el que escriu com el que deixa d'escriure; que els «signos huecos» de què parla el mestre José Sanchis Sinisterra no són el resultat de la incompetència o la mandra de l'autor, sinó una manera d'entendre la vida i el teatre. Una voluntat meditada i resolutiva. La intervenció sobre els punts foscos és sempre delicada i històricament discutida. Per a Vitez (1991, pàgs.19-21), que considera que fer els clàssics constitueix un deure,

la vida mateixa de tota acció cultural, artística, consisteix a treballar sobre la memòria històrica de la societat i sobre la memòria literària, artística. Es tracta de fer retornar a la consciència present tot allò del que sols es té un record deficient. Podem saber què volen dir les paraules però se'ns escapa a qui anaven dirigides.(...) Aquestes peces les hem de retornar ben estranyes, ben sorprenents, insòlites, en comptes d'aproximar-les artificialment a nosaltres mitjançant l'actualització. És això el que li dóna un aliment a la memòria i el que, en conseqüència, sorprèn, provoca aquest factor d'enigma que és un factor fonamental del teatre.

Per Vitez, com per Bentley (1986, pàg. 74), un dels trets fonamentals és l'enigma que no ha de ser resolt, que l'obra no ha de ser transparent, que no ha de lliurar totes les seves claus.

Els clàssics presenten punts foscos de diferent ordre, però sobretot el del pas del temps i el de la cultura. Com ja hem comentat, *Richard The Third* n'és ple i és possible que aquesta sigui la motivació de les seves múltiples adaptacions, que deixen espai d'intervenció al director-adaptador-intèrpret.

Una de les dificultats de *Richard The Third* és la de la seva complexitat a l'hora de reconèixer tants personatges. Cibber ja es va

veure obligat a afegir-hi una part d'història. *The War of Roses* de Peter Hall i John Barton (1963), o *The Plantagenets* d'Adrian Noble (1989) són trilogies de les peces històriques de la Guerra de les Dues Roses. Quan arribem a l'última obra, la de Richard III, ja estem familiaritzats amb els personatges i podem obviar els antecedents. *Richard The Third* de Jane Howell (1983), en formar part del cicle shakespearità de la BBC i utilitzar els mateixos actors per a les obres del cicle històric, també s'escapa del problema. La resta de produccions que se citen en aquesta investigació han de fer una reducció de personatges o bé ampliar en pròlegs el parentiu de la cort i la situació de la qual es ve. Olivier utilitza en el genèric un cartell contextualitzador sobre la guerra de les dues roses; Àlex Rigola incloïa en el programa de mà un arbre genealògic molt desimbolt i aclaridor amb les fotografies dels actors caracteritzats que encarnaven els rols. Michael Bogdanov (1990) inclou un pròleg: en la vetlla de Henry VI, un mestre de cerimònies va presentant cadascun dels personatges, la relació entre ells i, fins i tot, quin serà el seu final.

Probablement, el punt fosc per excel·lència de *Richard The Third* és el de l'Escena de Seducció de Richard a Lady Anne. Punt fosc que en conté dos: abans que ens qüestionem l'enigma que representa el canvi de parer sobtat de Lady Anne ens preguntem per les motivacions de Richard a dur a terme aquest matrimoni.

Cap estudiós afirmarà que l'espectador elisabethià comprenia el cent per cent de l'obra ni que la seva motivació per anar al teatre fos l'erudició. Sense ànim d'hipercorrecció, però, recomanaria als directors que visitessin Thomas More per resoldre certs aspectes obscurs (motivació de l'empresonament de Clarence, quin ha estat el complot del Chamberlain, el nom de Hastings repetit, per què aquest dóna diners a un clergue, etc.) i que, d'aquesta informació, en fessin allò que creguessin millor.

6.4. Redistribució

Olivier utilitza la redistribució d'escenes i parlaments amb la voluntat que el text s'entengui millor¹⁵⁸. Les escenes són més curtes i donen agilitat a la pel·lícula. El símbol de les ombres, *leitmotiv* en aquesta producció, ajuda a lligar unes escenes molt més dividides que en el text matriu.

Richard Loncraine (1995) utilitza també les tècniques cinematogràfiques per fer un muntatge paral·lel i, així, alterna l'última escena del primer acte amb la primera del segon. L'assassinat de Clarence passa en el moment en què es convoca la cort per a la reconciliació.

Gerard Iruveda, per a la seva producció de *Romeu i Julieta ad aeternum* (Festival Shakespeare/Institut del Teatre 2010) opera també una redistribució per tal de crear en el públic la consciència que la tragèdia de Romeu i Julieta ens la podríem haver estalviat. L'estratègia principal és col·locar l'escena del panteó a l'inici i la del balcó al final, de manera que l'espectador pot fer el camí invers i tenir com a últim pensament per endur-se a casa els compromís comú de protegir una felicitat potencial.

6.5. Punt de partida iconogràfic

En la producció escènica poden ser punt de partida i punt d'arribada qüestions estètiques que posen l'accent en allò pictòric o iconogràfic i que imprimen el principal caràcter a l'adaptació. El cas més flagrant és el del gal·lès Peter Greenaway, format en arts plàstiques, i que aboca tota la seva imageria abarrocada a *Prospero's Books* (1991).

158 Vegeu capítol 8 on ens detenim en l'anàlisi de l'operació de redistribució per l'escena de Lady Anne

Peter Hall i John Barton a *The War of the roses* (1963) s'inspiren en les pintures de Brueghel per al disseny dels vestits i per a les coreografies de les escenes de la batalla. La paret mostra els executats penjats d'uns claus. En un escenari metàl·lic, els directors accentuen la brutícia, la crueltat, l'aspra de la guerra. La utilització del fum ajuda a la sensació de caos i la banda sonora farcida de xocs de metall i trets augmenta la fredor de les batalles.

També Olivier s'inspira en la pintura per al seu *Richard The Third* (1955). L'estètica per colors i enquadraments recorda les pintures miniades dels manuscrits medievals i els vestits són autèntics d'època. Els colors són tan intensos i lluminosos que l'efecte és d'una forta artificialitat, particularment els exteriors, que semblen decorats teatrals.

6.6. Transsexualització i transvestisme

Per aquest apartat hem de diferenciar entre la transposició sexual des de la dramaturgia (transsexualització) i el transvestisme: un home vestit de dona o una dona vestida d'home a l'escenari sense que això modifiqui substancialment la peripècia més enllà de dimensionar determinats discursos.

Deixem de banda les operacions de transvestisme que estaven condicionades pel *decorum* i la legislació de l'època. Són convencions generals prou instal·lades en l'espectador del moment com perquè no modifiquin forçosament el sentit últim de l'obra. També apartem aquelles anècdotes circenses com la de l'actriu prodigi Clara Fisher fent de Shylock o Richard als vuit anys i decisions publicitàries de dones que, vestides d'home, ensenyaven cama, com a reclam eròtic. Com ja he comentat a «Condicionants de *decorum*», hi ha hagut alguna proposta historicista pel que fa a la recuperació de la convenció elisabethiana: les «all-men companies». Declan Donnellan l'any 1991 dirigeix i porta a Barcelona un *As you like it* d'aquestes característiques.

L'estratègia operava com a potenciadora de la comicitat del *quid pro quo* de la peça: si Rosalind fa de Ganymede fent de Rosalind, en la posada en escena, l'espectador assisteix a la interpretació d'un home que fa de dona que interpreta un home que interpreta una dona. En la proposta del director de la Companyia *Check by Jowl* també hi havia afany de virtuosisme interpretatiu, un dels aspectes més elogiats per la crítica i també més guardonat. Una altra «all-men company» britànica, *Propeller*, dirigida per Edward Hall, ha representat *Richard III* (es va poder veure a Girona l'any 2010). Per a Dominic Tighe, l'intèrpret de la reina Elisabeth de *Richard III*, no s'ha d'intentar fer de dona ni buscar feminitat «només representar situacions i emocions»¹⁵⁹; a diferència, doncs, d'èpoques anteriors o de la citada experiència de *Check by Jowl*, es defuig de l'afegitó de virtuosisme en la interpretació d'actors/actrius que modifiquen el seu sexe en escena.

Fora d'aquestes pràctiques juganeres amb la convenció històrica, l'operació transsexual o de transvestisme és una decisió del director que operarà en una significació més o menys precisa del discurs.

L'obra *Hamlet* ha estat la més procliu al tractament transsexual i de transvestisme¹⁶⁰. La reconeguda actriu Sarah Siddons (1755-1831) germana de l'actor John Philip Kemble va ser la primera intèrpret femenina anglesa que va encarnar el paper del príncep danès. Sara Bernhardt també va fer el paper de Hamlet, exhibició que es va poder veure a Madrid el 1899 amb poc èxit¹⁶¹. Potser per aquest motiu, Sarah Bernard no tornaria a interpretar personatges masculins shakespearians.

159 El periódico, 3 de desembre de 2010. Ressenya amb motiu de la representació al Festival Temporada Alta de Girona.

160 Aquesta peculiaritat ha esdevingut un estudi, *Women as Hamlet* (Performance and interpretation in theatre, film and fiction, Tony Howard, 2007) en què enumera fins a vint-i-quatre les actrius que han interpretat el paper.

161 El 1900, Clément Maurice va fer la seva versió cinematogràfica del duel entre Hamlet (Sarah Bernhardt) i Laertes per a l'Exhibició a l'Exposició de París. (*Le duel d'Hamlet*).

El 1928, Baty insisteix en el transvestisme hamletia¹⁶². El personatge que dona nom al títol era interpretat per Marguerita Jamois.

Howard (2007) també dona compte de l'actriu de kabuki japonesa, Yaeko Mizutani, que, en una mena de capgirament de la tradició de l'*onnagata*, va interpretar Hamlet de 1933 a 1935.

Per exemplificar el canvi radical que es produeix en la concepció del personatge amb l'operació de transsexualització o transvestisme només cal fixar-nos en un fragment: la coneguda frase hamletiana *Friety, thy name is woman* (*Fragilitat, tens nom de dona*, escena II, acte I) té una significació molt diferent si l'expressa un home o una dona. Hamlet acusa; «Hamleta» s'autoinculpa o es lamenta de la seva condició. El lema mateix *To be or not to be* té connotacions diferents, no només si ho diu un gènere o un altre, també les té si l'operació és de transsexualització o de transvestisme.

La catalana Margarita Xirgu, després de molts dubtes, s'atreveix a representar el protagonista a Buenos Aires l'any 1938. També a casa nostra, el 1960, Núria Espert, amb la direcció del seu marit Armando García, es posarà en la pell del príncep Hamlet (Teatre Grec) amb tota la polèmica que la transgressió pogué generar en època franquista. Espert, el 1983, repeteix transvestisme, aquest cop fent el Pròsper de *La Tempestat* amb codirecció de Jorge Lavelli. També una altra de les nostres grans actrius, Anna Lizaran, va interpretar papers shakespearians destinats a actors, com el de Lear, el paper del director del grup de còmics de *Hamlet* o Ariel a *La Tempestat* (aquestes últimes amb Lluís Pasqual, 2006). Anna Güell va interpretar un personatge màgic, el Puck de *Somni d'una nit d'estiu* (Calixto Bieito, Teatre Grec, 1991), un Puck que, paradoxalment, semblava un marrec de tribu urbana que declamava segons la musicalitat del rap; és a dir, la proposta de Bieito apostava per l'ambigüitat del follet.

162 Traducció de Theodor Lascaris.

Aquestes intervencions tan eloqüents d'inici, escènica­ment poden servir per a diverses lectures. La del pur virtuosisme actoral; la que mostraria l'ambigüitat o asexualitat del personatge dotant-lo d'una altra dimensió, la de subratllar els prejudicis amb la diferència (sexuals, racials, de classe), la de la universalitat de les passions o la purament teatral: el personatge és un rol i, pres semiòticament, com a actant, és indiferent la seva realitat sexual. Aquesta operació, però, també té conseqüències metateat­rals, mostrant l'artifici, sense dissimular el seu caràcter de representació, de joc, d'autoreferència constant. La manca de claredat en la identitat sexual dels personatges, la seva ambigüitat, posen de relleu l'actor com a presència física. La qual cosa ens connectaria, en certa manera, amb la primera opció, la del virtuosisme.

També amb la transsexualització i el transvestisme es pot jugar del més al menys i en diverses direccions. Pot universalitzar el personatge o pot focalitzar la diferència.

El 1921, Sven Gade va filmar a Alemanya una versió expressionista muda de *Hamlet*. Asta Nielsen, diva danesa de l'actuació, la protagonitzava. En una seqüència inicial, s'explica que Hamlet neix dona però la mare Gertrude ho amaga per raons d'Estat. Al final, quan Hamlet mor, Horaci descobrirà el secret en sentir els pits de la princesa contra el seu. Segons Modenessi (2006, pàg. 34), el monòleg d'Horaci (enamorat de Hamlet) pren veritable sentit. No és el primer cop que se sospita de la sexualitat real del príncep (per la seva relació amb Horaci, amb la mare i amb Ophelia) a qui sovint s'ha titllat d'homosexual. La idea que Hamlet fos dona es proposa a *The Mystery of Hamlet* d'Edward P. Vining (1881).

Akira Kurosawa, a *Ran* (1985), la seva versió de *King Lear*, les tres filles es converteixen en tres fills, cosa coherent per parlar del poder en la societat nipona. Kurosawa adequa el caràcter a un tarannà més masculí, més bel·ligerant i més directe. Saburo, el fill menor, fidel i moral respecte al pare (Hidecora/Lear) no té la candidesa de Cordelia i

els fills grans són més ambiciosos que Regan i Goneril però també estan subjectes als caràcters de les respectives conjuges. El fet de canviar el gènere sexual fa que tota l'obra sigui més hostil, de fet, molt més èpica. S'esborra d'alguna manera el tema familiar (en part perquè prescindeix de la subtrama de Gloucester i els seus fills) i només queda la batalla i la venjança. La història, més marcial que conspiradora, esdevé menys commovedora.

A *Un hombre que se ahoga*, adaptació de *Les tres germanes* de Txékhov del director Daniel Veronese (2006), Olga, Maixa i Irina són representades per tres actors, sense que es canviï el gènere en les paraules del text. També es fa una inversió en els rols masculins, ara interpretats per actrius que fan de militars. Les dones, doncs, són al poder —les que tenen capacitat d'acció— mentre que els homes són els que somnien Moscou a l'espera que passi alguna cosa o que algú els tregui d'allà on són. Paradoxalment, la inversió aconsegueix fer més palesa la condició de la dona (o la condició que podrien tenir els barons dins l'absurd d'una societat amb ciutadans de primera i de segona). Aquesta conversió permet la reflexió al voltant dels rols de gènere encara avui (Veronese també fa una operació de «deshistorització», fent vestir els actors amb la seva pròpia roba de carrer, creant una convenció de neutralització de qualsevol època). El fet que es mantingui el gènere en el llenguatge i ho contradigui el físic, asexua d'alguna manera els personatges i universalitza els seus conflictes.

El transvestisme també pot ser resultat d'una conjuntura. Per la circumstància actual, en què hi ha més actrius professionals en atur que masculins, és freqüent trobar companyies formades únicament per dones que fan tots els papers¹⁶³. Una operació actualitzadora admet la transsexualització: la professionalització de la dona en tots

163 Q-Ars és una companyia catalana que ha sovintejat els clàssics com a «all-women company» (*Les suplicants*, *Electra*, *Il·liada*, *El mercader de Venècia*, etc.). També s'han enfrontat a *Richard the Third* amb direcció i dramaturgia de Rafel Duran (2013). En parlarem breument al capítol 8 quan fem l'estudi de cas de l'Escena de Seducció.

els àmbits fa que rols que abans eren patrimoni masculí ara puguin ser interpretats per actrius. Un *Richard The Third* actualitzat pot comptar amb dones soldat, buròcrates femenines, sense que es modifiqui en excés el contingut.

El 2003, en programació al Globe, una companyia formada únicament per actrius porta a escena *Richard III*. Es tracta d'una operació de transvestisme i l'«all-women company» funciona com a convenció. La *troupe* està dirigida per Kathryn Hunter que interpreta el paper principal. El mateix any s'aventuren novament amb *The Taming of the Shrew*¹⁶⁴. Quan se li pregunta quina nova llum aporta una companyia enterament femenina a l'obra la directora respon que és una celebració de la imaginació, de l'absència de límits en la nostra consciència (Paddock, 2003).

Si bé és freqüent que actrius de gran reputació coronin la seva carrera interpretant els grans caràcters shakespearians destinats al gènere masculí, ho és menys que, del repertori, assumeixin el paper d'un protagonista vilà com ara Richard. Quin *plus* de sentit de la història o discurs pot enriquir o aflorar fent aquesta adaptació basada en el transvestiment? Seana MacKenna (Miles Potter, 2011) va interpretar el paper en una producció per l'Stradford Shakespeare Festival canadenc. L'actriu sostenia que Richard és tractat per molts personatges com un monstre, com a criatura repugnant, similar al pitjor dels animals; que ell mateix reconeix que fins i tot els gossos li borden mentre passa. Es creu, doncs, separat de la societat. És vist com l'«altre» i que una dona en el rol —defensa MacKenna— pot afegir alguna cosa a aquesta «altredat» (vegeu webgrafia. Data de lectura: 02/08/13).

Angèlica Liddell és l'autora, directora i intèrpret d'*El año de Ricardo*, una adaptació del text shakespearità basada en el discurs (2005). El pes específic del text i el registre interpretatiu antipsicologista, com

164 Hunter també va ser temptada per interpretar *King Lear* per Helena Kaut-Howson.

també la proposta distanciadora de l'aposta política de tribuna avorta l'operació de transvestisme. En les obres de Liddell, l'actor o l'actriu és un executor, el portador del discurs. La directora sembla dir-nos que el discurs no té sexe i, per tant, tampoc el seu transmissor.

Sovint, els textos shakespearians reclamen una operació més que una altra. Hem vist com Hamlet guanya per golejada les operacions de transsexualització i transvestisme. A aquesta tendència hi ha contribuït també la psicoanàlisi. Les representacions femenines del príncep de Dinamarca es dirigeixen sovint cap a una orientació psicològica. Jones, deixeble de Freud, no només mantenia que Hamlet era dona, sinó que feia al·lusions al seu comportament histèric.

6.7. Reenumeració

La reenumeració és l'operació que consisteix a canviar el número de personatges que interpreten un paper. Es pot optar pel desdoblament, la massificació, la pluralització o la singularització. Aquesta modificació pot arribar a ser la base del discurs de l'adaptador. És el cas de Kosintzev amb *King Lear*. Converteix el poble oprimat per un rei tirà en coprotagonista de la peça. Així comença la pel·lícula: una gernació d'esparracats es dirigeix cap al castell del rei. Aquesta mateixa multitud apareixerà en l'escena de la cabana. Lear, en la seva bogeria, els veurà per primera vegada. Aquest reconeixement es consolidarà amb el monòleg:

Pobres espellifats, on sigui que us trobeu,
vosaltres que, mig nus, patiu l'assot
d'aquest tempestejar despietat,
¿com podeu suportar, amb el cap descobert,
els flancs sense aliment i els vestits foradats,
maltempsades així? Ah, que pocs pensaments
he tingut per vosaltres! Aprèn, luxe, d'això!
Exposa't a sentir les penes dels més pobres,

I a prescindir de les coses supèrflues
perquè ells se n'aprofitin. Així et podràs mostrar
més just davant del cel. (Esc V, Acte III)

En l'obra shakespeariana, Lear fa el monòleg encara fora de la cabana. En la de Kosintsev, entra a la cabana on es troben, a part del bufó i Kent, aquests desemparats agarberats. Val a dir que l'inici de l'obra de referència s'inicia amb una conversa de cort i, en cap cas, apareixen ciutadans que facin de testimoni de la situació. Amb aquesta subtil intervenció, Kosintsev converteix l'obra de Shakespeare en una peça farcida de reivindicació social, ideals que en la producció shakespeariana o no hi són o sempre es toquen de refilada. A Shakespeare li interessa més l'essència del governant que la del governat¹⁶⁵.

Celestino Coronado (1976), per al seu *Hamlet*, posa a dos Hamlets (actors bessons, Anthony i David Meyer) que alhora són dos Laertes, per subratllar la seva doble personalitat. Gertrude i Ophelia les interpreta la mateixa actriu (Hellen Mirren). Igualment, Carmelo Bene, a *Amleto*, deixa dir la frase «ser o no ser» a un altre actor, que funciona com *alter ego*.

165 «Los pobres y los vagabundos siempre han formado parte de la vida de Londres. Son la sombra que arroja la ciudad. En esa época, eran alrededor del catorce por ciento de la población. Había pobres trabajadores que a duras penas se ganaban la vida como porteros, barrenderos o aguadores. También había “mendigos resueltos” que, con frecuencia, eran azotados y expulsados de la ciudad, si bien la segunda o tercera vez que aparecían podían acabar condenados a muerte. Había hombres sin amo, que se ganaban modestamente la vida dedicándose a enyesar, construir y otros oficios temporales. También estaban los desvalidos que vivían en la parroquia y mendigaban por las calles. Se trata de “los andrajosos hambrientos y aburridos de la vida que llevan” de *Ricardo III*. Shakespeare era muy consciente de la existencia de ese grupo de desposeídos que aparecen en los márgenes de sus obras; sin embargo, a diferencia de panfletistas y teólogos, no despotricó demasiado contra las condiciones de la época. Por ejemplo, la alarmante situación de los más pobres aparece esporádicamente en *Coriolano*, aunque sin grandes manifestaciones de compasión ni afrenta.» (Ackroyd, 2008, pàgs. 190-91)

En opcions expressionistes, distanciadores o de tesi, rols com els Ciutadans, els Soldats, etc., no tenen per què estar representats per una multitud raonable en codis realistes. Un sol actor pot esdevenir la Ciutadania, la Milícia, la Cort, etc., posant de relleu una voluntat de conceptualització i, l'actor, el representant del concepte.

6.8. Suplantació

Executem una suplantació quan el personatge en el text origen és substituït per un altre en el text meta. N'hi ha de dos tipus:

- Suplantació pura: quan el caràcter és substituït completament com en el cas de Hastings/Stanley en Cibber o quan Anne vetlla a Edward (el seu marit) i no a Henry (el seu sogre)
- I suplantació combinada, quan en una reproporcionalització dos o més personatges es fonen en un.

La suplantació es pot produir ja des de l'adaptació textual com en el cas de Hastings/Stanley en Cibber. És molt comuna, però, en les produccions escèniques. Encara que, sovint, la raó és de caire pecuniari (per economitjar en actors), fent del pecat virtut, els personatges que resten es nodreixen de més paraules i de més actes, fent-los més complexos.

En la producció d'Olivier, Catesby és l'únic que té més versos que en l'obra matriu ja que se li han atorgat rèpliques d'altres personatges despatxats. Els que més talls han sofert han estat els personatges opositors com Richmond o Margaret que, simplement, desapareixen del film.

En alguns casos, el «suplantat» no és el personatge actant, l'emissor sinó a qui aquest s'adreça, el destinatari. En moltes produccions, com hem vist, Anne s'adreça al cadàver del seu marit per comptes del seu sogre (a qui en el text shakespearità, vetlla realment). Les motivacions

són de simplificació per a l'espectador o per melodramatitzar un xic l'escena. Es parlarà més a bastament d'aquesta ingerència al capítol 8. Estudi de cas. L'Escena de Seducció de Gloucester a Lady Anne (Wooing Scene).

7. Operacions adaptadores

7.1. La traducció

La traducción perfecta sólo la puede hacer Dios porque sólo Él conoce los dos idiomas a la perfección y sólo Él tiene el don divino de expresar lo mismo en los dos idiomas; es decir, que solamente algo dicho por Él en un idioma significará lo mismo para el lector/espectador de otro diferente. (Bentley, 1986)

Estem plenament d'acord amb les reivindicacions de Joan Sellent (2004, pàg. 209)¹⁶⁶, quan diu que la traducció literària és una forma d'escriptura i que, com s'ha dit respecte a l'adaptació, la traducció és un acte creatiu i la seva tasca és l'escriptura. Inevitablement, per tant, ha de prendre tantes decisions com fa qualsevol altre tipus d'adaptació. També en la traducció trobarem diferents graus d'ingerència, de vegades massa allunyats de la intervenció mínima que se li suposa. Els mateixos traductòlegs solen categoritzar sovint les traduccions com a adaptacions, versions i, fins i tot, actualitzacions. El traductor i director d'escena canadenc Michel Garneau utilitza el neologisme *tradaptations*. La finalitat de la traducció és traslladar una obra matriu de la seva llengua d'entrada a una altra de sortida. L'objectiu, doncs, és la màxima «fidelitat». No sempre «fidelitat», però, equival a literalitat, i encara menys quan parlem de teatre. L'oralitat, més que mai, és indispensable. El teatre en vers dels clàssics antics complica encara més aquesta transposició fidedigna.

Hi ha diferents criteris pel que fa a la traducció en general i a la traducció de teatre en particular. Si, com ja hem comentat, l'escriptura (i qualsevol acte creatiu) no pot defugir els condicionants que l'han fet

166 Sellent és el traductor de *Hamlet*, estrenada el 1999 per la Companyia Lluís Homar en el Festival Grec; *Coriolà*, per la mateixa Companyia en el Teatre Nacional de Catalunya, temporada 2002; *El Rei Lear* per la Companyia Teatre Romea el 2004 i *Ricard II* amb direcció de Carme Portacelli el 2009.

néixer, els criteris de traducció tampoc no s'escapen de les conjuntures socials, polítiques, econòmiques, estètiques, ideològiques i, fins i tot, de gust del seu temps. Tampoc de l'evolució de la llengua. Menys encara dels textos precedents traduïts, per tal d'usar-los com a models o contradir-los.

Samuel Johnson, i hem de considerar que parla a només un segle de la mort del bard i que la llengua d'entrada és la mateixa —oficialment— que la de sortida, ja es fa creus de la manca de respecte dels textos shakespearians a les edicions. Abans que Johnson s'enfrontés a la seva edició, era habitual la hipercorrecció del text segons els gustos de l'editor, seguint els de l'època. Johnson concreta la seva queixa amb un exemple: amb la mort accidental de Polonius a *Hamlet*, el rei Claudius fa esment de les desgràcies que han sobrevingut a la cort danesa i inclou el fet que ell i Gertrude, insensatament, han decidit «In hugger mugger to inter him» (4.5.81) referint-se a Polonius¹⁶⁷. Johnson diu:

Totes les edicions modernes que he consultat diuen «enterrar-lo en privat» (*in private to inter him*). No tinc la intenció de demostrar que les paraules substituïdes són millors; n'hi ha prou que siguin les de Shakespeare; si s'ha de canviar la fraseologia quan les paraules es fan incultes pel desús, o grolleres per la vulgaritat, es perdrà la història de totes les llengües; ja no tindrem les paraules de cap autor. (Johnson, 2002, pàg. 43)

Johnson es fa ressò d'una pràctica habitual que no comparteix i que, per tant, en la seva edició, intenta esmenar¹⁶⁸.

167 Al Diccionari Collins, «hugger-mugger» es tradueix com a «desendrecadament». Probablement, doncs, Johnson apel·la a la consciència d'irregularitat de Claudio en l'acte d'enterrar Polonius. En la traducció d'Oliva «Enterrar-lo d'amagat» es manté la idea «d'irregularitat»).

168 Johnson va fer entre 14.000 i 15.000 canvis. Entre d'altres innovacions va eliminar símbols tipogràfics marginals que no eren de Shakespeare (Pope, per exemple, havia fet servir comes per ressaltar «els passatges més esplèndids» i estrelles

I si això es dóna a la mateixa Anglaterra, què no podia passar en altres països? «Les belles infidèles» a la França del s. XVIII i XIX, són traduccions que, per complaure i conformar-se al gust de l'època, són versions «revisades i corregides per traductors conscients (massa, sens dubte) de la superioritat de la seva llengua i del seu judici.» (Horguelin, 1981, pàg. 230)¹⁶⁹

7.1.1. Adequació a la llengua de sortida i condicionants

Si bé hi pot haver la temptació de fer una traducció tan fidedigna que sembli pensada i escrita directament en la llengua de sortida, això és impossible o, com diu Bentley, només ho pot fer Déu. Ens hem de resignar a fer sempre una feina aproximativa. L'assumpte es complica si tenim en compte que la llengua és molt més que la paraula vehicular.

per marcar escenes de gran bellesa) i va restaurar substitucions. Johnson contrasta amb editors anteriors pel fet que rarament atribueix els passatges obscurs a les interpolacions dels actors o als errors dels copistes.

169 *Les Belles Infidels* (que remet a les dones que són boniques, però infidels) eren traduccions que modificaven els autors grecollatins al gust francès del XVIII i XIX. Es tractava de fer una traducció «apropiada» per no escandalitzar ni ferir la sensibilitat del lector amb grolleries i escenes obscenes. Més tard s'aplicaran a d'altres clàssics europeus. Sanderson (2002) a *Traducir el teatro de Shakespeare* també es fa ressò d'aquesta pràctica i dels seus resultats.: «Con la estrategia denominada "traducción libre" entramos en una situación considerada inaceptable por un amplio sector de los estudios traductológicos pero que sí cuenta con el beneplácito de la producción teatral. El antecedente inmediato de esta estrategia se acuñó con el término "bella infiel", una práctica habitual en los siglos XVIII i XIX que consistía en traducir una obra añadiendo segmentos inexistentes en el texto origen y, al mismo tiempo, omitiendo muchos otros sí escritos por el autor. El producto resultante se distanciaba argumental y semánticamente del original aunque mantuviera una clara vinculación con el mismo, y cuando se editaba se solía mantener el nombre del autor del texto origen acompañado del término *arreglo* asociado a quien firmara la realización del texto meta, aunque también se diera un número considerable de casos en los que sólo aparecía el nombre del *arreglista* como autor único» (pàg. 29).

Posem, per exemple, el cas català i les circumstàncies que exposa Sellent (1998, pàg. 23):

El noucentisme es va servir de la traducció com un dels principals vehicles per fixar el seu model de català literari; alguns dels escriptors noucentistes més notables es van dedicar profusament a la traducció, i l'empremta dels seus criteris lingüístics, estilístics i traductològics han influït en la traducció catalana al llarg de tot aquest segle.

El 1908 Cebrià Montoliu tradueix al català *Macbeth*. És revelador, perquè l'objectiu conjuntural de l'empresa és explícit. Montoliu vol integrar Shakespeare a Catalunya o «fer-lo català», com ho feren els romàntics alemanys a la recerca d'un gran autor en qui emmiralla-se per tal d'omplir el buit d'un teatre clàssic nacional. Així, Montoliu es lamenta:

Oh Catalunya, tu que vilment junyida al carro triomfant dels Cèsars espanyols, no vares conèixer en aquell trist temps del teu cautiveri altre teatre que les creacions sublimes, quintaesenciades de dogmes metafísics, dels grans dramaturgs castellans, és hora ja, en ta resurrecció meravellosa, que beguis en altres fonts més clares el nèctar de la Vida Nova que ara et somriu amb promeses de benhaurança, i en aquesta imperial creuada que ara empres sigui ton primer trofeu el de Shakespere, aquest gran geni tutelar de totes les renovacions, qual dolços i prudents oracles, sàviament vertits, semblaran a ta orella com d'un fill teu, fins al punt de fer-te oblidar a estones el pregon mancament de ton tràgic passat! (Pujante/Campillo, 2007, pag. 482)

A la Catalunya del tombant de segle es perseguia la regeneració de l'escena catalana mitjançant la importació de models dramàtics europeus. Adrià Gual, un dels principals artífexs d'aquesta renovació, denunciava la manca de tradició d'un teatre culte en llengua catalana¹⁷⁰.

170 Les traduccions no només aportaran coneixement sobre aquestes peces, sinó que provocaran un altre tipus d'escriptura en els dramaturgs (vegeu capítol 7.10. *Pastiche* i *Ressonàncies*).

El Teatre Íntim va estrenar el seu primer Shakespeare amb *Nit de reis* el 1904, al qual va seguir una versió de *The Merry Wives of Windsor* titulada *Les alegres comediantes* (1905). Insisteix, el 1908, amb *El somni d'una nit d'estiu* traduïda per Carner, amb èxit de crítica i del món de la cultura. L'efemèrides del tercer centenari de la mort de Shakespeare, el 1616, afavorirà traduccions, produccions i un més ampli coneixement del poeta. En la voluntat de traduir al català hi havia una estratègia de fixació de llengua literària moderna. És el cas de les traduccions shakespearianes de Morera i Galicia, Jordana i de Sagarra. Pot passar, doncs, que en aquestes operacions hi hagi més de llengua catalana que de Shakespeare o més de traductor que de traducció. L'obra shakespeariana ha patit a casa nostra, sobretot a la primera meitat del segle XX, un excés d'hipercorrecció retòrica o afany de protagonisme del propi estil poètic¹⁷¹. Avui, la conjuntura lingüística és diferent i això fa que els criteris siguin també diferents a l'hora de traduir. No tindria cap sentit que Sellent fes avui la mateixa operació que féu Oliva al seu moment o Sagarra al seu. Tanmateix, una traducció no invalida l'altra i algunes traduccions es poden emprar en propostes d'escena més declamàtores, més rítmiques (i fins i tot d'operacions de política lingüística en teatres institucionals) i d'altres per a operacions escèniques que reclamin més de la naturalitat, l'oralitat i la comprensió d'un públic menys avesat.

7.1.2. Forma o contingut

Un altre dels principals entrebancs amb què es troba la traducció d'alguns materials clàssics és la decisió de respectar el vers en favor de la forma o el sentit, perdent el mode d'estructurar aquest sentit. Hi ha qui mira de compatibilitzar ambdues coses sacrificant part de l'una i de l'altra. En el cas de Shakespeare, la dificultat d'adequar-se al vers blanc en pentàmetre iàmbic, proposa dues solucions dràstiques: o traslladar-lo a la prosa o a una mètrica més familiar a la llengua de destí,

171 En temps de Sagarra es va arribar a encunyar el verb «sagarrejar» per definir «traïr la font» (Buffery, 2010, pàg. 203).

és a dir, els francesos a alexandrins, els castellans a «endecasílabos»¹⁷² (els nostres decasíl·labs).

Al tombant de segle, a Catalunya es va crear una polèmica sobre què prioritzar, si «l'esperit o la lletra». En el cas de d'Alfons Maseras (1884-1939), traductor de quasi les obres completes de Molière, l'alexandrí desapareixia per passar al llenguatge «vulgar» de la prosa catalana (aleshores la llengua catalana era considerada «rural») (Fontcuberta, 2003, pàgs. 137-150). Jordana va fer el mateix en l'encàrrec de traduir en prosa totes les obres de Shakespeare¹⁷³. Una de les raons principals que Maseras

172 *Macbeth* ha estat una de les peces més difícils d'introduir a l'Estat Espanyol. No només es responsabilitza el fracàs a la manca de gust de l'obra, sinó als criteris de traducció. Quaranta anys més tard que la primera traducció de Moratín (signada amb el pseudònim d'Inarco Celenio i no representada per considerar-la massa pròxima a l'original i, per tant, no adequada a l'escena), apareix una nova traducció directa de l'anglès, la de García Villalta (1838?) que tampoc aconsegueix reeixir. Par (1936, pàgs. 164-171) valora positivament la part de traducció en prosa, molt fidel a Shakespeare, però menysprea les decisions en les parts de vers (el noranta cinc per cent) en què «se siente poeta por su cuenta» i pren per model les tragèdies clàssiques espanyoles. Par l'acusa d'un excés de diferents mètriques i una consonància *machacona*. També opina que li treu claredat. El crític Daniel López excusa en el seu moment aquest nou fracàs considerant criteris de traducció: «Entendía Villalta que el más peligroso escollo de la traducción, la verdadera y principal dificultad consiste en acertar la expresión poética del original, para lo cual es preciso tener en cuenta, no sólo el significado, sino el metro elegido por el autor. Algunos creen que al traducir en verso el modo de acercarse más a la manera poética del autor es verter la obra empleando los mismos metros, lo cual, a veces, puede ser cierto cuando se trata, por ejemplo, de composiciones de carácter eminentemente clásico, en que, si el autor emplea el endecasílabo libre, ningún otro metro más adecuado pudiera buscarse para traducirlo; (...) En general, ha de tenerse en cuenta que el poeta, al elegir metro determinado, lo hace siempre en razón de las condiciones prosódicas de su lengua, del carácter de la composición y de aquella asociación inevitable del ritmo y el pensamiento, que no siempre son iguales, aun en lenguas que descienden de un mismo tronco.» (Pujante/Campillo, 2007, pàg. 121)

173 La iniciativa era traduir tota l'obra de Shakespeare, però el projecte no va reeixir completament; només se'n van arribar a editar nou obres entre el 1930 i el 1932:

adduïa per justificar la decisió era que el comediògraf francès escrivia en vers per la imposició del seu temps. Aquesta opinió era força estesa (Massó i Ventós, Lluís Capdevila, Manuel Cruells), però quan va traduir *Francesca de Rimini* del poeta Silvio Pellico ho féu en vers: «Silvio Pellico era un poeta, Molière un comediant». Per Maseras, la prosa li permetia conservar «les bellesa de matís i d'expressió de l'original». Maseras també substituïa modismes o frases fetes per equivalents catalans. «Si el vers traduït produeix, en ésser vertit, una prosa sòlida, és senyal que el vers és substanciós.» (Fontcuberta, 2003, pàg. 140). La posició de Maseras contrasta amb la d'altres escriptors cèlebres que, en versionar Molière, es van servir del vers —com ara Josep M. de Sagarra, Joaquim Ruyra o, més endavant, Joan Oliver— convençuts que era un element indestruïble de l'original i d'una gran eficàcia escènica.

7.1.3. El problema de la temporalitat. Historització o actualització de la llengua

El pas del temps pesa sobre la llengua i, per tant, sobre la traducció. Tota traducció, com a primer grau adaptador, representa un trasllat del passat al present, però més complexitat entranya com més distància hi ha entre el text mare i el de la traducció. Marcel Schwob va portar a la pràctica un mètode de traducció per resoldre o minimitzar el problema de la distància temporal i, precisament, el va aplicar, entre d'altres, a dues traduccions shakespearianes, *Hamlet* i *Macbeth* (Hernández Guerrero, 1999, pàgs. 39-48). L'operació és bàsicament historicista. Els fonaments metodològics que Schwob utilitza i denomina *Analogie des langues et des littératures aux mêmes degrés de formation* es basen a fer retrocedir la llengua de la traducció a un període de la història igual o similar en què fou escrita la peça mare en què les dues llengües es trobessin en el mateix estadi de

L'amansiment de la fèra, 1930; *Antoni i Cleopatra*, 1930; *Els dos cavallers de Verona*, 1930; *Juli Cèsar*, 1930; *Otelo, el moro de Venècia*, 1932; *Romeu i Julieta*, 1932; *La Tempestat*, 1930; *Timó d'Atenes*, 1930 i *Troilus i Cressida*, 1932.

formació. Així, les traduccions de *Hamlet* i *Macbeth* tenien ressonàncies del francès del XVI. Hi havia, així, una il·lusió d'antiguitat i, per tant, de fidelitat. El resultat és un llenguatge llunyà del públic lector o espectador.

Com hem comentat més amunt, per altres motius, això passa també a Catalunya. Alfons Par, el 1912 va traduir un *King Lear* (*Lo rei Lear*) a un català arcaïtzant. Sagarra va traduir vint-i-vuit obres de Shakespeare entre el 1940 i el 1943 amb resultats similars. Producte del temps de traducció i de l'autoimposició de la instauració d'un model de català literari, les traduccions de Sagarra encara són vigents als escenaris catalans. És difícil desfer-se de l'antiga conjuntura i continuem essent víctimes de l'ús d'arcaïsmes que encarcaren el text i que dificulten la comprensió per un espectador teatral que no s'endú l'enciclopèdia catalana al recinte¹⁷⁴.

Hi ha pràctiques completament oposades a la que sosté que els elements de la traducció han de revelar que el text traduït pertany a una època anterior, la de l'actualització en l'àmbit lingüístic; aquest corrent, el més habitual als nostres dies, però encara amb resultat de comptades traduccions comissionades per a una escenificació concreta, prioritza la comprensió del receptor i creu que ja hi ha prou signes a l'interior de la mateixa obra per emplaçar-la en el temps que li pertoca i no cal intervenir-hi fins a aquest punt. Els partidaris de l'antiarcaïsmes, també sostenen que cada època reclama noves traduccions¹⁷⁵.

174 Tanmateix, Sagarra canvia de tarannà amb el temps. Ens ho explica Jordi Carbonell (l'obra dramàtica de Josep Maria de Sagarra, 1981, Barcelona, Editorial Selecta): «Les adaptacions fetes els darrers anys de la seva vida (...) són adaptacions lliures, amb una transposició del lloc de l'acció i una catalanització dels noms dels personatges, i així mateix amb algunes modificacions i un decantament vers la farsa. El sentit teatral de Sagarra, la seva riquesa de lèxic i el coneixement de l'eficàcia lingüística teatral de determinades expressions dóna a aquestes adaptacions d'obres que ja havien estat traduïdes per altres un considerable interès.» (Dins *Les traduccions catalanes de Molière*, Fontcuberta 2001, pàg. 93).

175 Holmes (1994, pàg. 47) distingeix ente traducció «exòtica» la que respecta les característiques del context origen i «naturalitzadora», la que s'integra en el context

7.1.4. Decisions concretes de traducció

El primer problema que es planteja un traductor, però no el principal, és la traducció d'alguns títols. Par destaca la dificultat de la traducció del títol shakespearà *The Taming of the Shrew* (Par, 1936, vol. II, pàgs. 51-52), esdevinguda *L'amansiment de l'hàrpia*, *L'amansiment de l'harpiá*, *La feréstega domada*, *La indomable domada*, *La fera amansida*, *L'amansiment de la fúria*, etc. *A Midsummer Night's Dream* ha esdevingut *El somni d'una nit de Sant Joan* o *El somni d'una nit d'estiu* segons el traductor i *Much Ado about Nothing* es tradueix tradicionalment al castellà per una dita castellana (*Mucho ruido y pocas nueces*) i en català *Molt soroll per no res*, *Molt soroll per res*, *Molta remor i poca saó*, *¡Com més petita és la nou!*, etc. (Buffery, 2010, pàgs. 283-306)

Els traductors miren de seguir uns criteris unitaris respecte a la traducció dels noms dels *dramatis personae*. Els noms d'alguns personatges còmics shakespearians contenen ja una informació sobre el caràcter o l'origen (Florit, Ombra, Berruga, Feble, Vedell, Dora Esquinçallencols, etc.). En les obres històriques hi ha qui opta per traduir els noms de pila i no els dels reis o unificar-los i traduir-los tots, inclosos els noms de nobles (que són el topònim del ducat, marquesat, etc., o sigui, localitzacions geogràfiques). L'opció pot resultar anecdòtica. Que els prínceps de *Richard The Third* esdevinguin Eduardito i Ricardito en les adaptacions neoclàssiques i romàntiques castellanenes ens resulta avui simplement risible, ridícul, tot i que el traductor ha estat prou acurat amb el text d'origen que també utilitza el diminutiu. El fet és que, en anglès, els diminutius no resulten tan grotescos com en català o en castellà avui dia¹⁷⁶. Tanmateix, hi ha peces com *Richard The Third* en què

meta, és a dir, que s'adequa a les convencions culturals del nou context de recepció. Van den Broeck anomena a la primera «retrospectiva» i a la segona «prospectiva» (1986, pàg. 99).

176 Dir a l'actual príncep anglès Henry, Harry, en plena majoria d'edat, no resulta tan irrespectuós com anomenar «Felipito» al dofí Borbó. L'ús del diminutiu en l'obra shakespeariana no es limita als menors. Recordem com Falstaff es dirigeix

la traducció d'un nom pot esdevenir una complicació en el contingut. Richard és Gloucester pel títol que ostenta pel Ducat. El nom de pila del germà d'aquest és George, mentre el seu nom de títol és Clarence. Shakespeare juga a la ironia quan fa al·lusió a la profecia que diu que «G» traïrà el rei i es per això que empresona Clarence/George. Per a l'espectador anglès, és clar que aquest traïdor pot ser tant Gloucester/Richard com George/Clarence. L'opció de traduir George per Jordi anul·la aquest recurs del *quid pro quo* inscrita en el llenguatge i es perd la ironia tràgica. El traductor ho aclareix a peu de pàgina, però al teatre no hi ha peus de pàgina.

Les raons per traduir els noms poden ser diverses. Fins i tot la dificultat en la pronúncia per part de l'actor pot ser-ne un motiu. La barreja fonètica, un altre. On ens aturem en la pronúncia de Gloucester? En la simple correcció, *Gloster*? O en la impecabilitat: *Gloustale*? L'opció de canviar els noms pot esdevenir una operació de recontextualització geogràfica com ho feia la *Contaminatio* llatina¹⁷⁷. Vicenç Albertí (Menorca, 1786-1859), que va fer una trentena de traduccions de textos teatrals (Molière, Metastasio, Beaumarchais, Goldoni, Ramón de la Cruz) canviava el lloc de l'acció, els noms d'alguns personatges per d'altres més corrents, modificava expressions populars, frases fetes o refranys, adaptava topònims, i també els referents de vestuari, menjar

constantment al futur rei amb la versió pueril del seu nom, Hal, sense que aquest se senti insultat.

177 *Contaminatio*: en la dramaturgia llatina, fusió de dos textos o més de la comèdia grega dins una comèdia romana. Sovint, els únics canvis que es produïen eren de noms dels personatges, espai i vestuari (no en va les comèdies romanes es distingien entre comèdies palliates —vestien el *pallium* grec— o togates —vestien toga romana—). Pràcticament, totes les comèdies llatines, confessadament o no, eren contaminacions de les gregues (de Menandre). De fet, coneixem Menandre gràcies a les *contaminatio*s llatines, ja que només ens ha arribat una obra completa. Com que coneixem parcialment o gens les obres gregues, es fa difícil apreciar el nivell d'adaptació. El que sí sabem és que l'histrió improvisava afegint «garrofes» plenes de contemporaneïat i és així com arribava al públic.

i moneda o d'altres detalls per tal d'adaptar-los a l'ambient menorquí. (Fontcuberta, 2001, pàgs. 83-86).

7.1.5. Les traduccions de *Richard The Third* al català

Per a la nostra tesi hem estudiat les dues traduccions a l'abast de *Richard The Third* a la llengua catalana: Josep M. de Sagarra, que la titula *El rei Ricard III* i la de Salvador Oliva, amb el títol de *Ricard III*. El primer opta per traslladar el vers blanc al decasíl·lab, mentre que el segon per l'ús de més d'un metre, tendint, però, també al decasíl·lab.

Les dues traduccions són encara molt vigents. En comparació amb altres traduccions consultades en castellà, tots dos traductors no només són acurats en respectar el sentit i el ritme del vers, sinó que també miren de reproduir les figures retòriques emprades pel poeta, sobretot aquelles que tenen relació amb l'oralitat, la sonoritat, en definitiva, la teatralitat del text. Veurem alguns exemples concrets al capítol de l'Estudi de cas (concretament al 8.1)

7.2. Recontextualització, actualització

En termes generals, la recontextualització és una adequació del text font tenint en compte les circumstàncies contemporànies, el gust d'un públic nou, o proper, i les modificacions de la història que l'evolució de la societat fa necessàries. En aquest sentit, la recontextualització es produeix per si mateixa en qualsevol escenificació. Tanmateix, en termes estrictes de l'adaptació com a transfiguració, com a intervenció, recontextualitzar és traslladar el context d'una obra del passat al temps present, fent-lo ostensiu. Aquest «temps», però, és relatiu, i quan diem «el temps present» tampoc no estem acotant gaire. Sovint s'usa el mot «actualització» per abraçar aquestes intervencions diegètiques. Malgrat la paraula «actualització», també es considera com a tal l'aproximació en

el temps més inscrit en la ment de l'espectador (període d'entreguerres en el cas de *Richard The Third* de Loncraine, 1995; anys trenta per *Love Labour's Lost* de Kenneth Branagh, 2000; anys vuitanta per *Ricard 3r* d'Àlex Rigola, 2005, etc.). En qualsevol cas, l'actualització té a veure sempre amb un desplaçament temporal que consisteix a apropar el text clàssic als temps actuals. L'actualització, tant si és una rehistorització (parant atenció al temps històric) com una reubicació (parant esment a l'espai), o totes dues opcions, pot atendre a diferents aspectes del context de la nostra època. És per això que el concepte més acurat i precís és el de «recontextualització», especificant a quin context es refereix. Com en cada cas adaptador, la recontextualització pot anar del mínim al màxim essent el mínim una simple *contaminatio*.

La recontextualització es caracteritza per no alterar la faula central, preservant la natura de les relacions entre els personatges i l'acció principal. Només es modifiquen el temps i el lloc d'aquesta acció. Sense cap mena d'intervenció textual, Ramon Simó, al seu *Cal·ligula* (TNC, 2004), despullava de túniques els buròcrates de l'emperador per posar-los vestits clàssics del nostre segle. Un escenari estilitzat amb un terra de mosaic ens transportava a la Roma llegendària i un arbre invertit sintetitzava en clau simbòlica i filosòfica la peça de Camus. No sembla una operació que, tècnicament, vagi més enllà de canviar el *Pallium* per la Toga (vegeu nota 177). Aquesta recontextualització del vestuari és l'únic element escènic que explicita l'actualitat de la peça. Les paraules de Camus fan la resta. Com en aquest cas, l'actualització no té per què comportar una adequació del llenguatge al d'avui. Després de l'obsessió historicista del realisme, la recontextualització espacio-temporal ha esdevingut una opció de direcció habitual. Tanmateix, com l'opció de Simó, operacions filmiques tan populars com ara la de *Romeo and Juliet* de Baz Luhrmann (1996) o el *Hamlet* d'Almeryda (2000) opten per no intervenir en el llenguatge per a la seva contemporanització: la lletra va per una banda i les imatges recontextualitzadores per una altra. L'espectador és qui suma. Ara bé, per tal que es produeixi la recontextualització, l'audiència ha de tenir consciència de la transgressió: fins al final del segle XIX, els personatges teatrals vestien

segons la moda del moment, sense que això comportés cap actualització del passat. Era, simplement una convenció històrica. Ara, hem d'instal·lar aquesta «transgressió» com a convenció escènica i pactar amb el públic.

Les actualitzacions, però, poden venir directament des de l'escriptura. Una de les primeres que coneixem a Espanya és *El Celoso de sí mismo* (1882) en què l'autor, Valentín Gómez, trasllada l'argument d'*Othello* a la societat moderna del seu temps. Otelo i Desdémona són comte i comtessa i els seus escenaris el teatre, l'òpera, sales de balls i salons de palau. Yago (que aquí s'anomena Rodrigo) té una motivació diferent que el shakespeareà per ordir el que ordeix: és cosí de Desdémona i n'està enamorat, la jove el va rebutjar en el passat. El comte no és negre, només molt més gran que la seva esposa. Provoquen els equívocs unes cartes del passat del comte, llibertí en la seva joventut, que el comprometen. Desdémona vol apoderar-se'n per ajudar el seu marit. El mocador, doncs, es transposa en epístola. Alfonso Par (1936, vol. II, pàg. 41), que aprecia l'obra, fa notar l'estil d'Echegaray que ja es prodigava en l'època. Un dels encants de la peça és un comentari dels personatges sobre l'*Otello* de Shakespeare, en la representació que Salvini està fent a la ciutat. Es produeix, per tant, una segona operació, la d'osmosi en què els protagonistes es fusionen inconscientment amb l'obra del moro. Estrenem, doncs, en certa manera, una nova operació adaptadora.

La recontextualització pot posar l'accent en diferents aspectes del context: geogràfic, cultural, religiós, social, polític, etc. Òbviament, un accent, una tria, no invalida l'altra, ans al contrari, s'alimenten. Normalment, una reubicació implica una reculturització, resocialització i viceversa, però podem desglossar quina és la ingerència preferent.

7.2.1. Reubicació

Kenneth Branagh sovint resitua l'acció en un altre entorn i en un temps mític; és la seva marca d'estil. Sembla que l'estratègia es dirigeix

a trastocar determinats elements de l'obra, com si aquest desplaçament visual obligués a escoltar Shakespeare amb unes altres orelles. *Much Ado about nothing* (1993) ens transporta a una idíl·lica Toscana divuitesca; *Love labour's lost* (2000) a un estilitzat sud d'Europa (Espanya-França) dels anys trenta; *As you like it* (2006) a un bosc d'Arden «japonès» del segle XIX, un moment de la història en què una quantitat considerable de mercaders anglesos es van instal·lar al país nipó¹⁷⁸. Com veiem, els temps són aproximats i idealitzats. En aquestes tres comèdies, l'espai funciona com a marc feliç, glamurós, amb localitzacions envejables i apetibles. Per a la tragèdia, però, sembla que Branagh necessita fer una consideració diferent pel que fa al tractament de l'espai. En el seu *Hamlet* (1996), aquesta idealització de l'espai es converteix en una rateta, una trampa per als seus personatges: corredors laberíntics, plens de miralls, espietes, balconades i escales operístiques funcionen com a símbol d'aquest món en què res no és el que sembla. Com ja hem esmentat, és comú que en la reubicació dels nostres directors i dramaturgs contemporanis hi hagi una voluntat simbòlica i no només un pur receptacle de l'acció. *Richard The Third* es pot desenvolupar en un bar de la dècada dels anys vuitanta per Rigola (2005), com a metonímia dels *affaires* bruts i els xantatges, o en el *Far West* americà per Mattias Langhoff (1995), marc paradigmàtic que estableix la llei del més fort.

7.2.2. Recontextualització cultural¹⁷⁹

La recontextualització cultural implica també un desplaçament geogràfic però no necessàriament temporal. Un bon exemple és *Kumonosu-jô* (*Tron de sang*, 1957) d'Akira Kurosava (basat en *Macbeth*) que manté l'univers medieval com en l'obra del rei d'Escòcia; *Ran* (adaptació

178 Aquesta operació no acaba de ser reeixida: més que apropar, despista l'espectador, tot fent-se preguntes de per què un japonès es diu William o què aporta l'espectacle Noh de l'inici. Tot grinyola: la lluita entre guerrers es transforma en una competició de sumo (esport d'habilitats en què l'objectiu no és la mort del contrari).

179 En anglès *cross-cultural adaptations*

de *King Lear*¹⁸⁰), del mateix director, també es manté en un passat llegendari ahistòric, però ambdues produccions es desplacen al Japó i a la cultura japonesa. Més recents són les recreacions culturals *Maqbool* de Bharadwaj, del 2003, adaptació de *Macbeth* en clau bollywoodenca o *Prince of Himalayas* (Sherwood Hu, 2006), una adaptació de *Hamlet* resituada a l'antic Tibet. Al nostre país, el 1962, Rovira Beleta fa una adaptació de *Romeo and Juliet* flamenca inscrita en la cultura (i societat) gitana: la nominada als Oscars *Los Tarantos*.¹⁸¹

Una curiositat recontextualitzadora d'aquest tipus és la que es produïa a Catalunya al final del s. XIX i començament del s. XX amb les citades paròdies dels textos shakepespearians de les produccions italianes: segons el lloc de la funció, per exemple, l'*Otel·lo o il moro di Sarrià* esdevenia *Ote·lo o el moro de Sant Gervasi* si es representava en aquell, aleshores, poble veí (Buffery, 2010, pàg. 45). Suposem que, tot i no haver tanta diferència cultural, hi devia haver alguna modificació, si més no de costums i hàbits o particularitats del veïnat d'una comunitat o una altra com a recurs còmic.

Hi ha obres que es presten més a un tipus de recontextualització que a un altre. No és habitual, per exemple, la recontextualització cultural a *Richard III*, si més no com a punt de partida o accentuació. Només he localitzat, citades per Lanier (2007, pàg. 30), dues produccions que podríem incloure en aquesta estratègia:

Arianne Mnouchkine va produir una provocativa adaptació francesa usant elements de Kabuki i teatre indi pel Théâtre du Soleil el 1982 i *The seduction of Lady Anne* (2001) de Ken Phillips usava elements de la forma del teatre indi tradicional Kathakali en la seva producció.

180 També hi ha algunes modificacions que recorden altres obres de Shakespeare: el personatge de Kaede, la dona del fill gran (Taro) té reminiscències de Lady Macbeth, sanguinària i ambiciosa, per bé que la mou la venjança.

181 També hi ha un *remake*, *Montoyas y Tarantos*, de Vicente Escrivá, el 1989, que se serveix del mateix procediment.

De moment, però, no hem pogut trobar més pistes sobre aquestes iniciatives. En tot cas, fins ara han estat relativament poques les adaptacions recontextualitzades culturalment de *Richard The Third*, sobretot en comparació amb d'altres obres shakespearianes d'igual alçada.

7.2.3. Recontextualització social

En aquest cas es tracta de fer un desplaçament a una altra societat o institució, a un univers petit i singular amb les seves pròpies lleis que guarda alguna relació amb l'obra triada¹⁸². *Macbeth* ha estat sovint resocialitzada en el món de la màfia (*Joe Macbeth* de K. Hughes 1955, *Men of respect* de W. Reilly, 1991). *Hamlet* també ha passat sovint pel tamís d'una recreació social adaptada al gènere del *film noir*. A *Hamlet liikemaailmassa* (Kaurismäki 1987), la cort danesa es trasllada a una Hèlsinki contemporània de baixos fons¹⁸³. Un altre cas és el del *Hamlet 2000* d'Almeryda (2000); aquest cop la ciutat és Nova York i els seus protagonistes, de classe alta, són directius de l'empresa Denmark Cooperation. De rabiosa actualitat o rabiosa «actualització», el protagonista està envoltat de la tecnologia més puntera. També podem incloure en aquest apartat *Los Tarantos* (1962), ja que el sistema social gitano és un univers petit, amb lleis precises, però l'accent es posa d'una manera més evident en allò cultural, ancestral, mostrat per mitjà de la dansa i el cant flamencs. També *West Side Story* es podria inscriure en aquesta categoria a partir del *Romeo and Juliet* shakespeariana. Ja no són famílies nobles les que estan en conflicte, sinó dues tribus urbanes: els Sharks, d'origen porto-riqueny i els Jets, locals d'origen irlandès.

Sota el títol-paraigua de *Shakespeare Retold*, l'any 2005, la BBC One va encarregar a quatre directors que adaptessin quatre peces del bard

182 Tota societat conté també lleis «polítiques» implícites i explícites.

183 Aki Kaurismäki fa altres operacions adaptadores: és el mateix Hamlet qui mata el seu pare.

transportant-les al present. En tres dels casos es va fer una recontextulització social. Es van buscar entorns particulars contemporanis amb protocols i rols molt definits. *Much Ado about Nothing*, de David Nichols, s'emmarca en el món de la televisió, concretament en un programa del telenotícies local. Beatrice i Benedick són els copresentadors en constant competència, Hero, la dona del temps i Claude, l'home dels esports. El *Macbeth*, de Peter Moffat, es desenvolupa en l'agressiu i estressant món d'un restaurant de luxe, *The taming of the Shrew* de Sally Wainwright, en l'univers polític (sense que esdevingui una recontextualització política, perquè l'adaptació continua posant l'accent en la relació dels amants)¹⁸⁴.

La recreació social és una de les operacions més habituals en l'actualitat, però tampoc se sol emprar particularment amb *Richard The Third* que tendeix més, com veurem, al desplaçament del marc polític. Una excepció: *The Street King* (Bedford, 2001) que, estrenada amb el títol *King Rikki*, trasllada l'argument de *Richard The Third* a un barri d'immigrants de Los Angeles on Rikki Ortega, un mexicà abandonat per la seva mare, fomenta el recel entre la seva pròpia gent per tal de venjar el maltractament que va patir de nen. Com en l'obra de Shakespeare, les dones de la família sospiten de la naturalesa diabòlica de Rikki, no així, però, la major part dels membres masculins. Rikki morirà en mans de Juan Valleja, policia i amic de la infància. Segons Douglas Lanier (2007, pàg. 24) l'adaptació coincideix amb l'obra matriu en què, igual que Richmond, Juan no està presentat clarament com a alternativa moral a Rikki.

7.2.4. Recontextualització política

L'operació incideix en el desplaçament del context polític. Molts creadors veuen en trames clàssiques un paral·lelisme en situacions

184 En l'última de la col·lecció, *A Midsummer Night's Dream*, de Peter Bowker, no s'opera una recontextualització social. L'obra es reubica simplement en un parc temàtic, el *Dream Park*, la qual cosa només implica un canvi de marc espacial.

polítiques recents. Les intervencions dependran d'aquesta similitud. Planchon trobarà en les obres històriques de Shakespeare una bona manera d'exposar les seves idees polítiques: el 1957 inaugura el Théâtre de la Cité de Villeurbanne amb les dues parts de *Henry The Fourth*. Amb ideologia i estètica brechtiana, el seu públic està compost per la classe treballadora i s'emfatitza el discurs sobre el patiment del poble per les accions dels dirigents.

Richard The Third ha estat sovint utilitzada per fer aquest tipus d'operacions. No deixa de resultar curiós que la primera paraula de *Richard The Third* sigui «Now» i que estigui en la llista de les més recontextualitzades. Després d'un *Othello* amb decorat central únic, el 1920, Leopold Jessner posa en escena *Richard The Third* al Staatliches Schauspielhaus de Berlín (Kennedy, 2001, pàgs.84-89). Es tracta d'un nou propòsit de relacionar l'obra amb la política contemporània. L'analogia emparenta la situació de *Richard The Third* amb els intents de marxistes i de l'extrema dreta de derrocar la jove i fràgil República de Weimar. Es tracta d'un *Richard The Third* de tall expressionista amb Fritz Kortner com a Richard (vegeu il·lustracions a l'apèndix). Una escenografia de Pirchan esglaonada amb una estora vermella com la sang simbolitzava l'ascens i el descens de l'heroi. La violència es tractava amb grans dosis d'abstracció: n'hi havia prou amb apuntar amb una daga perquè els personatges morissin i amb una baixada lenta de Richard per l'escala per mostrar el seu destí («despair and die»). En aquest cas, els personatges deixen de ser presentats psicològicament per esdevenir més simbòlics en l'al·legoria política. Lull (1999, pàgs. 27-28) es fa ressò de les influències del polonès Jan Kott per a aquesta producció.

No és estrany que els Ricards tercers més polítics vinguin d'Alemanya. No només per les circumstàncies polítiques del s. XX, sinó també per les circumstàncies històriques de l'adaptació. Anglesos, francesos i espanyols, per les recreacions i les re-recreacions de Cibber, han tendit a llegir *Richard The Third* com un melodrama, mentre que els alemanys han rebut l'obra sense manipulacions, conservant-

ne el caràcter polític. El paradigmàtic Max Reinhardt ja va fer una producció (filmada) de *Richard The Third* el 1919. El 1926, seguint les línies de Jessner i les de Reinhardt, el director anglès Terence Gray escenifica un *Richard The Third* amb un escenari abstracte, practicable i multifuncional i amb una il·luminació expressionista, farcida d'ombres (Kennedy, 2001, pàgs.115-117). Com d'altres directors de l'època, per Gray el text queda o en segon terme o a l'alçada dels altres llenguatges expressius. Tenia més interès en la partitura escènica que en la mateixa obra. Quan Gray l'adapta ho fa respectant les escenes més significatives i algunes de connexió i omet les parts accessòries que pensava que podrien malmetre l'acció dramàtica principal. Com Jessner, però menys explícit, en la producció de Gray ressona la postguerra europea. De fet, sembla un homenatge a Jessner i Pirchan. Gray va dissenyar un model escènic, el «sistema de caixes buides» segons Rosenfeld (Kennedy, 2001, pàg. 115) de vint-i-quatre cubs lleugers, tambors, cilindres de diferents mides que es podien disposar en múltiples combinacions per tal de significar muntanyes, boscos o espais arquitectònics. El dispositiu escènic sencer es podia utilitzar per a obres diferents. Aquests practicables es coloraven segons la forma: blau cel o gris per als cubs, terracota per als cilindres... Per a la producció de *Richard III*, els cubs se situaven en una taula giratòria i es modificaven segons la seqüència. Aquest dispositiu també tenia unes escales en espiral entre els cubs que es podien modificar en una altra estructura (vegeu-ne il·lustracions a l'apèndix). Bàsicament era una escenificació constructivista, simbòlica i minimalista. El vestuari no pretenia ubicar en el temps, com Jessner, i no pretenia fer cap còpia realista sinó explorar l'abstracció amb elements mítics. La il·luminació era clarament expressionista. Treballava amb *spots* cenitals que inundaven l'espai reduït del protagonista deixant-lo abandonat per la foscor de la resta de l'escena. No hi havia il·luminació general i amb blaus i violetes accentuava les ombres. Per a la mort de Richard, s'il·luminaven les quatre espases dels homes de Richmond, mentre que la víctima quedava sotmesa a les ombres¹⁸⁵.

185 L'il·luminador C. Harold Ridge va crear escola com a model d'il·luminació a Anglaterra.

Amb Werner Krauss com a *Richard The Third*, Jürgen Fehling fa una analogia amb el ministre de propaganda Joseph Goebbels. Particularment explícit és el monòleg de l'escrivà sobre la legalització de l'assassinat. Apareixeran moltes més produccions de *Richard The Third* parodiant el feixisme: Iden Paine, amb John Laurie en el paper del títol (Stratford-upon-avon, 1939); Donald Wolfit (London Strand, 1942), imitant el Führer, fa un gran melodrama a la manera de Cibber. Altres produccions que incideixen en la recontextualització política són *Richard Thirddtime* de Steven Vusch i Richard McKennam (1972), *T'e Tragedy of King Rich'rd t'e T'ird: My Kingdom for a bomb*, Charles S. Preston (1972) o *Dick Deterred* de David Edgar (1974) paròdia relacionada amb Richard Nixon i l'administració Lyndon Johnson. També l'esmentada producció de Robert Sturua (1980) feia una al·legoria política a partir de la utilització del georgià en la producció (Jowett, 200, pàg. 103).

El 1990 Richard Eyre estrena el seu *Richard The Third* recontextualitzat políticament al Royal National Theatre finalitzant, després d'una important gira a Los Angeles, el 1992¹⁸⁶. Amb Ian McKellen com a protagonista, aquesta producció es decideix per una escenografia minimalista (una caixa negra), al contrari de la que el mateix Ian McKellen farà servir per al cinema amb Loncraine (1995). És un Richard discret i menys psicològic en comparació amb el de Sher, però tots dos tenen en comú que són odiats per la mare. McKellen començava l'escena amb l'actitud combativa d'un oficial, amb barret de militar i abric. D'una porta sortia una llum i McKellen anava cap al fons per dir les famoses línies inicials. També ofería virtuosisme amb les seves minusvàlues als espectadors (només utilitzava una cama i un braç) fent totes les activitats com si hagués estat així des del seu naixement. Ambientada als anys trenta, Richard arriba al tron fent

186 Aquest *Richard III* es va gravar el maig del 92 al Lyttelton Theater amb tres càmeres com a part d'un experiment del British Theatre Museum. Les cintes mai s'han editat però, segons Ian McKellen (1996, pàg. 7), s'han estat conservant al Theatre Museum de Convent Garden. Aquest museu ha desaparegut. El seu fons s'ha traslladat al Victoria and Albert Museum.

canvis de vestuari, des de l'uniforme de la Primera Guerra Mundial, al propi d'un dinar de gala, a l'uniforme feixista, i acaba amb el gipó i els calçons elisabethians quan ha de cenyir-se la corona. A Bosworth portava una armadura medieval i moria convulsionat, recordant la «dansa» final d'Olivier. El triomfant Richmond efectuava una dansa semblant sobre el seu cos. La interpretació de McKellen, controlada al començament i energètica a la segona part, invertia l'aproximació habitual de l'evolució del personatge. Aquest Richard refusava seduir l'audiència, refusava consumir-se, suggerint no tant l'atractiu del diable com una tremenda vitalitat. Tanmateix, la proposta d'Eyre no acabava de ser una analogia més dels Richards hitlerians. No s'enfoca tant a una crítica al Tercer Reich com al flirteig dels britànics amb el nazisme. Eyre pretén repartir culpabilitats en una proposta que difumina ubicacions i temporalitats¹⁸⁷.

La pel·lícula de Richard Loncraine (1995), amb Ian McKellen interpretant novament Richard, és diferent a la producció teatral però en guarda rastres. Loncraine situa el seu *Richard The Third* a l'Anglaterra d'entreguerres, establint un paral·lelisme entre el protagonista i una barreja entre Oswald Mosley, un dels seus polítics de la dècada dels anys 20-30 que va crear la Unió Britànica de Feixistes (UBF), i Mussolini i Hitler, amb els quals Mosley simpatitzava i establia relacions¹⁸⁸. La crítica, com la d'Eyre, és la d'una Anglaterra que coqueteja amb els feixismes més recalcitrants. La pel·lícula inclou localitzacions exteriors realistes, molt suggeridores i fotogèniques d'un possible Londres dels anys trenta. També hi ha intervencions en el llenguatge: s'esborra tota part de text que no lligui amb els anys trenta i amb un anglès més proper al contemporani (sense «Thees» i «Thous»). També pren

187 Richard Eyre (Goy-Blanchet, 1990) diu en una entrevista «The play is set in a mythological landscape, even if it draws on a precise historical period... The language of demagoguery in this century is identical everywhere.» («L'obra s'esdevé en un paisatge mitològic, encara que s'inspiri en un període històric precís... El llenguatge de la demagògia, en aquest segle, és idèntic a tot arreu.»). La traducció és meua.

188 No sembla que Oswald Mosley en tingués amb Franco.

en emprèstit rèpliques d'unes escenes per a d'altres en què li semblen més pertinents: la crida de Richmond als soldats abans de la batalla, amb similitudència «Let us to't pell-mell: if not tho heaven, then hand-in-hand to hell» («Barregem-nos amb ells. I si no hem d'anar al cel, anem tots junts cap a l'infern.»), es deixa per l'última escena amb Richmond, la darrera rèplica de Richard a la pel·lícula. En la producció de Loncraine desapareix Margaret, però la Duquessa (Maggie Smith) incorpora alguna de les seves rèpliques dirigides a Elisabeth (Annette Benning), com ara els consells sobre «aprendre a maleir» o la informació del seu retorn a França. Tampoc apareixen els fills grans d'Elisabeth ni els fills de Clarence. Tampoc es dona rèplica a l'escrivà o als ciutadans a la versió de Loncraine. Stanley no és el padrastre de Richmond sinó el seu oncle per no complicar encara més les relacions en termes de llinatge. També s'obvia la familiaritat de Buckingham i Richard (cosins en l'obra de Shakespeare i històricament). S'incrementen, però, els papers dels «enamorats». La princesa Elisabeth és present en els esdeveniments de la cort i Richmond va apareixent al llarg de l'obra com a part de la cort, amb uniforme naval i mandíbula quadrada, el galant prototip de les pel·lícules de Hollywood. Els Woodville són nord-americans i encarnats per actors nord-americans (Annette Benning, Robert Downing Jr.) contrastant el poder adquisitiu dels ianquis i la seva modernitat amb l'elegància i el conservadorisme dels britànics de la vella Europa. Loncraine ho manifesta, no només amb el deix americà dels intèrprets sinó, per exemple, amb l'arribada de Rivers en un vol de la Pan American i amb els regals que porta als seus nebots (un *kit* de disfresses d'indis i vaquers). Com ja hem destacat en capítols anteriors, en aquesta proposta d'un Shakespeare per al gran públic, també es mostren més morts que a l'obra del dramaturg anglès, fins i tot la dels nens. Al final, a l'equivalent a la batalla de Borsworth, una persecució en Jeep en què Richard queda atrapat al fang, el director li fa cridar la sabuda frase «My Kingdom for a Horse» (Loncraine ja s'ha ocupat de deixar-nos veure alguns equins en un pla general anterior). L'últim enfrontament amb Richmond es produeix en un dels pisos alts d'un edifici bombardejat. Richard es llença al

buit alegrement, ahora que Richmond dispara. Comet doncs, pel que sembla, un suïcidi, es destrueix a si mateix (guanya) mentre sona alegrement *I'm sitting on the top of the world* cantada per Al Jolson¹⁸⁹. El final del film remet als últims moments de *White Heat* (1949) quan Cody Jarret, el gàngster boig interpretat per James Cagney, és disparat per un policia a la part de dalt d'un tanc d'oli. Aleshores, se li dispara accidentalment la pistola dins del tanc. «Fet, Ma», crida mentre explota el tanc. «El cim del món!», que és el mòbil de la seva mare que l'ha encoratjat en tots els crims. Com veiem, malgrat que es tracta d'una producció per al gran públic, està farcida de picades d'ullet per als entesos o divertiments per als participants en la producció: el foxtrot de l'escena del ball és part d'un poema de Marlowe (*The Passionate Shepherd to His Love*); l'orquestra (estil Glenn Miller) té les Inicials W/Sh als faristols (orquestra de ball en què Richard no pot ballar); en el pregenèric, les respiracions i passes inquietants de Richard són en pentàmetre iàmbic. Ressona també, per al públic anglès, l'abdicació històrica d'Edward VIII per casar-se amb l'americana divorciada Wallis Simpson (en analogia amb el casament «inapropiat» d'Edward IV amb Lady Gray).

En aquesta producció hi ha encara reminiscències de Cibber. Comença en un mític any 34 amb l'equivalent a la batalla de Tewksbury en què moren el príncep i Henry VI. Una festa social ens convida a la presentació dels personatges i a les relacions entre ells. Abans no comenci el monòleg d'obertura passen nou minuts. El monòleg també inclou algunes línies (poques) de *Henry VI, part III* en el monòleg inicial de Richard: «Why, I can smile (...) and murder while I smile; / And wet my cheeks with artificial tears / and frame my face to all occasions!» (« Sí, sé somriure, i sé matar sense deixar de somriure (...) i humitejar les galtes /amb llàgrimes fictícies, i acomodar la cara /a totes les ocasions que se'm presenten»). Novament, el cadàver que vetlla Lady Anne és el del príncep i no el del sogre.

189 Cançó de la primera pel·lícula sonora *The Jazz Singer* (1929).

Tot i la voluntat de recontextualització política, la crítica de Loncraine no acaba de ser prou punyent. És una producció en què acaba pesant massa l'esteticisme i la interpretació dels grans actors coneguts pel públic i això desplaça la intencionalitat de denúncia.

Una altra producció d'èxit, ja esmentada, del final del s. XX de *Richard The Third* és la de 1995 de Matthias Langhoff, un altre director d'origen alemany i de tradició brechtiana. Aquest «lladre de mites» interpola a l'obra de Shakespeare informacions periodístiques, cites d'altres autors i d'ell mateix, en un marc escènic que representa el *western* americà. Són força les analogies a la guerra del Golf en particular i a tota guerra imperialista contemporània en general¹⁹⁰. Una de les últimes adaptacions importants respecte a analogia política ha estat la de l'àrab Sulayman Al-Bassam, un destacat adaptador shakespearà, que va escenificar un *Richard The Third* fent el paral·lelisme amb la pujada al govern de Sadaam Hussein a l'Iraq. Aquesta producció es va poder veure al Royal Shakespeare Company's Complete Works Festival del 2007. L'escenificació més recent al nostre país és la de Ricardo Iniesta, director de la companyia Atalaya, que tria *Richard III* per a la seva producció (Teatro Lope de Vega de Sevilla, 2010) perquè creu que aquesta obra de Shakespeare «entronca muy bien con la situación actual política y social» (Gutierrez, 2010) fent esment a la corrupció dels poderosos, especialment exemplificat en la figura de Silvio Berlusconi.

7.2.5. Reestilització literària

Anomenem reestilització a l'operació d'adequar-se a l'estil literari del país. Només de passada hem pogut comentar el *Julieta y Romeo* de Víctor Balaguer que, el 1849, va adaptar *Romeo and Juliet* i el va convertir en un drama espanyol de capa i espasa. Balaguer, doncs, dóna més

190 L'èxit de la producció es devia també a la premiada interpretació del jove actor d'origen argenti afincat a França Marcial di Fonzo Bo que encarnava un Richard de 25 anys.

importància a *l'enredo* que al caràcter emocional dels protagonistes. Paris és substituït per un espanyol, Alvar, pretendent de Julieta i enemic de Romeo. Els enamorats del títol ja estan casats d'entrada, clandestinament. En una de les fugides, després dels encontres furtius, Romeu mata un dels seus perseguidors que resulta ser Teobaldo, aquí germà de Julieta. El pare Capuleto, té més motius, doncs, per demanar el cap de Romeo i prometre la mà de la seva filla a qui li porti la preuada testa. Capuleto es mou per venjança i per honor. Romeo també té atributs d'un cavaller espanyol que ha tingut prou temps per ser reconegut per les seves gestes bèl·liques (al panteó, posa un anell a l'aimada que havia estat d'un «cautivo jefe africano»). Transcrivim unes rèpliques de l'obra per tal de fer evident la reestilització del llenguatge: quan Paris troba junt el matrimoni i és a punt de matar Romeo, Julieta intenta dissuadir Alvar atès el seu llinatge. Aquest respon «Un hidalgo español nunca en sus hechos / desmiente ni la fe de sus creencias, / ni el nombre que ilustraron sus abuelos /... fuera sagrada para mí su vida, / fuera mi casa para él un templo.» I ho deixa per a un altre moment. L'adaptació està escrita en vers: «romance heroico», «silvas», «endechas hexosílabas», segons la conveniència i la tradició dramàtica castellana. L'escena del panteó, sobretot, recorda Espronceda i Zorrilla, no només en el registre, sinó en la tria d'elements sinistres de gust romàntic: els cadàvers, esquelets i ossos dels ancestres Capuletos semblen escridassar Romeo, titllant-lo d'assassí. A *Les Esponsalles de la Morta*, (que hem comentat a l'apartat sobre la història de l'adaptació a Catalunya, 3.5.1) Balaguer fa algunes variacions respecte a aquesta primera aproximació als amants de Verona, precisament expurgant el més destacat d'aquesta reestilització de formes dramàtiques castellanes.

7.2.6. Destemporalització, desubicació, etc.

Mitjançant els diferents llenguatges escènics (vestuari, escenografia, etc.) i de transformacions textuais, el que pretén l'adaptador és esborrar qualsevol rastre que localitzi o emmarqui l'acció excessivament en el temps. Les

estratègies són normalment l'estilització o l'eclecticisme. El *Richard III* de Pucher no està focalitzat en un període concret, amplia el moment de l'acció a qualsevol moment del segle XX, desdibuixant qualsevol element que determini en excés. El fet que l'acció s'emmarqui en l'univers de la cort monàrquica facilita un vestuari i un atrezzo clàssics que no han sofert excessives modificacions al llarg dels anys. Treballa sobre els tòpics anglesos: el te, la moqueta estampada, el vestuari femení carrincló. Michael Bogdanov dirigeix *War of Roses* el 1988. És una actualització en tant que són les set obres de Shakespeare que comprenen el període de la Guerra de les Dues Roses; però Bogdanov comença amb *Richard II* a mitjan segle XIX i finalitza amb *Richard III* a l'època actual¹⁹¹. Bogdanov també és el director responsable de la pel·lícula de la BBC de 1990, *Richard III*, dins el cicle *The War of The Roses* amb Andrew Jarvis interpretant un Richard contemporani, enèrgic, hiperactiu i divertit. Els elements escènics només ens donen pistes sobre la meitat del segle XX, però d'una manera estilitzada i sense precisar (Stanley connecta amb Richmond per telèfon i l'últim discurs del rei Tudor que clausura l'obra es reproduceix en mitjà televisiu). *King Lear*, de Peter Brook (1971), operava també en aquest sentit, un vestuari i uns elements escenogràfics que ressonen a «allò primitiu», però sense una adscripció temporal concreta. Ja quasi com a marca d'estil, repeteix estratègia el 1974 (Bouffes du Nord) amb un *Timon of Athens*, adaptada per Jean-Claude Carrière en què tampoc no hi ha res en la funció que determini un temps o un espai concrets. L'esmentat Robert Sturua (*Richard III*, 1980) també utilitzava vestuari eclèctic per tal d'evidenciar la vigència del personatge al llarg de la història. Igualment, es pot destemporalitzar una proposta d'emmarcar en un temps futur, òbviament mitificat. És el cas de *Romeo and Juliet* de Baz Luhrmman (1996) i en alguns aspectes el *Hamlet 2000* d'Almeryda pel seu excés d'incursió en el món tecnològic d'última generació.

De vegades, la recontextualització resulta ingènua perquè, com diem a l'inici d'aquest capítol, podem comptar d'entrada amb una

191 L'espectacle sencer —de les set obres— durava vint-i-set hores.

recontextualització que ja fa el mateix receptor. Fins a quin punt necessitem apropar *Richard III* al nostre entorn o ser advertits pels directors i dramaturgs de les vigències temàtiques? Per què aquestes rehistoritzacions o transposicions temporals de l'obra no es fan mai enrere? Quina és la finalitat última de l'actualització? Sempre és pedagògica? Sempre és aclaridora? Potser aquesta recontextualització no és tant una actitud d'ingenuïtat. Com apunta Jaume Melendres (2000, pàg. 30) pot amagar

una actitud perillosament etnocentrista, és a dir, la convicció que el públic només pot entendre les coses que transcorren en un radi espaciotemporal molt proper a la seva pròpia experiència vital: la idea que la immensa majoria de ciutadans només pot entendre *Hamlet* si el personatge porta pantalons texans.

Melendres troba que determinades manipulacions poden empobrir l'experiència i continua:

Aquesta presumpció no sols és ofenedora per al públic, sinó que, per escriure, el priva d'un dels principals plaers que ens pot proporcionar el teatre: el de viatjar en l'espai i, sobretot, en el temps per contemplar paisatges humans distints.

Tanmateix, sense ànim d'espantllar aquesta interessant aportació sobre, en el fons, la finalitat del teatre, una túnica no et fa viatjar més que uns texans.

Shakespeare in love (Madden, 1998) no actualitza diegèticament però sí que hi ha un joc d'anacronismes conscients que funcionen en el pacte comunicatiu amb l'espectador. L'obra comença amb un Shakespeare ajagut a l'otomana d'un psicoanalista elisabethià, en algun moment beu d'una tassa on es llegeix «*I love Stratford upon Avon*» i en l'escapada de Viola pel Tàmesi, Shakespeare la persegueix tot ordenant al barquer «segueixi aquella barca». Tot plegat picades

d'ullet humorístiques i ironies que fan que l'espectador s'integri i es distanciï de la ficció purament històrica¹⁹².

7.3. Canvi de gènere

El canvi de gènere, que pressuposa el pas d'una categoria a una altra, d'un gènere a un altre o d'un subgènere a un altre, seguint les fórmules i recursos que es consideren dins de cadascuna d'aquestes classificacions, és una de les operacions adaptadores més habituals i també la més antiga. El drama satíric que acompanyava la trilogia tràgica a les festes teatrals gregues sovint (però no necessàriament) eren versions còmiques d'alguna de les tragèdies que les precedien (o d'una part)¹⁹³. D'aquesta estructura tan representativa del teatre antic d'acompanyar una tragèdia amb alguna bufonada tot seguit, trobem algun rastre encara al final del segle XIX. Par (1936, vol. II, pàg. 46), per exemple, ens notifica que, quan la companyia d'Eleonora Duse va visitar Espanya el 1890, juntament amb *Antonio e Cleopatra* de Shakespeare, representaven un «juguete cómico»: *Ulise e Cleopatra*.

Ja hem vist en el capítol 3 sobre el recorregut històric de l'adaptació com l'adaptació de tragèdies de Shakespeare als segles XVIII i XIX, simplement amb petites modificacions de gust, passaven de ser tragèdies a drames amb final feliç com les de Jean-François Ducis, comèdies d'enredo (*Julia y Romeo* de Garcia Suelto o la recentment citada de Víctor Balaguer), melodrames (*Les Enfants d'Édouard* de C. Delavigne) o, fins i tot, vodevils (*Ricardo III* de Valladares y Saavedra i Sánchez Garay). Benavente també féu una adaptació de *Twelfth Night* (titulada *Cuento de amor*, 1899) que converteix la comèdia shakespeariana en una comèdia sentimental lacrimògena.

192 Vegeu l'article «Siga a esa barca» (Montiel, 1999, pàg. 71).

193 El drama satíric, que acabava conformant una tetralogia, tenia l'objectiu de distendrir la tensió acumulada i se servia el mateix dia.

A les primeries del segle XX, des de la posada en escena, continua la inclinança davant d'un indignat Copeau que, el 1928 (Copeau, 2002, pàgs. 301-2), proclama que el veritable director no té dret a alterar el sentit del text ni el seu ritme. Amb més raó encara, diu, no té dret a desnaturalitzar el gènere d'una obra i, per exemple, transformar una comèdia en un drama o viceversa. Li sembla ridícul haver de recordar les màximes del bon sentit, de l'honradesa, i suposar que un artista sigui capaç «d'aquestes pasterades, a l'hora ingènues i absurdes».

L'obra shakespeariana, però, és procliu a les modificacions de gènere, precisament perquè no segueix la normativa clàssica i barreja el tràgic amb el còmic. Recordem les acarnissades crítiques de Voltaire a l'escena dels enterramorts de *Hamlet* fins al punt d'escriure-hi en contra en quatre ocasions o, al contrari, la defensa de Samuel Johnson del drama mixt que el Segle d'Or espanyol va anomenar tragicomèdia¹⁹⁴. N'hi ha prou de subratllar un aspecte o un altre de la categoria o difuminar-les per tal d'obtenir un resultat ben divers. En Shakespeare podríem distingir dos tipus de drama mixt: la tragicomèdia, aquella tragèdia amb incursions pròpies del gènere còmic (sobretot amb la intervenció dels *fools* shakespearians) i la que alterna tragèdia i comèdia (*Henry IV, Part I i II*)

Pel que fa a la tragèdia, no és fàcil transposar-la a l'actualitat un cop instal·lat el triomf del drama que, com diu Melendres, «no fa altra cosa que presentar-nos biografies: el desenvolupament singular d'una condició general» (Melendres, 2006, pàg. 357). On ha quedat el personatge arquetípic? On, el concepte de noblesa? On, la bondat (entenent bondat com a conveniència)? On, per tant, els aplaudiments a Richmond de l'audiència elisabethiana? On, el final ple de sang però, en definitiva, restaurador?

194 En ple segle XXI, al meu parer, ha aparegut un nova categoria. La comitragèdia. Si la tragicomèdia és una tragèdia amb elements còmics, la comitragèdia és la comèdia amb elements tràgics. La comèdia amb voluntat de gelar el somriure de l'espectador.

La tragèdia, doncs, s'ha de reinterpretar. Malgrat els canvis que perpetren Carmelo Bene (*Riccardo III*, 1977) o Angélica Liddell (*El año de Ricardo*, 2005), tots dos, paradoxalment, en conserven tot l'esperit tràgic. En veurem més tard els mecanismes.

L'humor també té difícil transmissió d'una època a una altra i d'una cultura a una altra. No hi ha una sola classe d'humor i n'hi ha algunes amb més data de caducitat que altres. L'humor menàndric, basat en personatges tipus i situacions vodevilesques resisteix més el pas del temps que l'aristofànic, més satíric i directament connectat a fets i personalitats de l'època. La comèdia antiga no només necessita l'adaptació ans, en molts casos, necessita la remodelació de cap a peus. És el cas de les comèdies de l'esmentat Aristòfanes, en les quals necessitem el peu de pàgina per tal de comprendre'n l'humorada. I, com sabem, no hi ha res més patètic que haver d'explicar l'acudit.

El cas del *fool* shakespearà no és menys complex de respectar en una adaptació. Haver de traduir encara dificulta més la comprensió d'aquest humor, sobretot en aquells casos habituals en què la gràcia del *fool* consisteix en la confusió de paraules o la manipulació de proverbis i dobles sentits.

Una opció és la conversió d'allò còmic en lleuger. Lleuger en el sentit d'Italo Calvino¹⁹⁵ com és el cas de l'adaptació de Kenneth Branagh de *Henry V*, una de les obres mixtes. Els secundaris com Pistola, Nell o el Gal·lès Fuellen, no són ridiculitzats com en el drama shakespearà, sinó tractats amb una tendresa sincerament respectuosa. També és el cas del personatge de Falstaff de *Chimes at Midnight* (1966) amb un tractament més transcendent que en la composició shakespeariana de les peces en les quals es basa Welles.

195 «Per mi, la lleugeresa s'associa amb la precisió i la determinació, no pas amb la vaguetat ni l'abandonament a l'atzar. Paul Valéry deia *Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume* ("S'ha de ser lleuger com l'ocell i no com la ploma")» (Calvino 1997, pàg. 31). Encara que Calvino, quan parla de la lleugeresa, està parlant d'aplicar-la al pes, m'he permès la llicència d'utilitzar-la pel seu contrari: imprimir lleugeresa també a la comicitat per dotar-la de consistència.

El director Daniel Veronese revisa clàssics contemporanis com ara Txékhov o Ibsen. En el cas del primer, una interpretació hiperrealista amb rèpliques atropellades, gens subratllades, donen lleugeresa a les peces del rus i del noruec, autors que se'ns han transmès sempre d'una manera més dramàtica, pesant i pomposa.

No hi ha dubte que a *Richard The Third* hi ha humor, però no és una comèdia. Es fa difícil fer-la en aquesta clau si no és per mitjà de la paròdia, però Sam Mendes va intentar, si no canviar el gènere, farcir de moments còmics la producció (Studio Other Place, Stratford-upon-Avon, 1992). Mendes va iniciar una broma copiada en posteriors produccions: sempre que Richard entrava a escena se sentien gossos bordant com a *running gag* (recordem que al monòleg d'inici, Gloucester es lamenta que els gossos bordin quan passa). Amb aquests apunts, es reproduïa alhora la comèdia i l'horror a dins del paper. En l'escena dels dos prínceps, per exemple, Richard portava globus als nens. Quan el petit York no es presenta, Richard es veu obligat, amb fúria creixent, a agafar fortament el bastó amb una mà i el globus en l'altre, encarnant el paper ridícul de la trista figura (Lull, 1999, pàgs. 37-38). També hi ha moments de distensió en la proposta d'Àlex Rigola (2005) en què s'interpol·la llenguatge actual («Aquí tens les putes maduixes») i cançons conegudes per l'espectador que poden tenir a veure amb l'acció o no (*Rivers of Babilon* de Bonny M. es justifica només pel nom del germà d'Elisabeth, Rivers), però que ofereixen una picada d'ullet lúdica per a l'espectador. Rigola també fa ús de l'estereotip dels personatges del *film noir*, ens presenta una infantesa estripada i allunyada de tota candidesa en la figura dels petits prínceps i fa ús de la hipèrbole com a recurs còmic (Ricard es fa una ratlla de cocaïna que ocupa tota la barra del bar i que tallarà amb una megatargeta de crèdit). La producció de 1990 de Bogdanov també aposta per la comicitat de la peça; l'inici, amb la vetlla de l'anterior rei, es protocolitza amb un mestre de cerimònies que ens posa en antecedents i en «postcedents» anunciant qui morirà. Aquesta proposta, a més a més d'ajudar-nos al seguiment de l'obra, és d'un humor negre exquisit; les ironies de Ricard estan subratllades; l'escena

dels ciutadans, tan obviada en les adaptacions comunes de la peça, es tracta en clau de clown. És a dir, s'aprofita tota oportunitat irònica que hi ha dins el text, gràcies a la lectura lúdica i lleugera del director.

El joc amb els límits del gènere sembla ser una constant en les produccions dels últims cinquanta anys:

En el siglo XIX el papel de Ricardo lo representaban actores trágicos y de modo trágico. Representaban el papel de un ser patológico o de un gran criminal, o bien el de un «superhombre». Woszczerowicz es el primero que construye el papel de Ricardo utilizando el registro de un actor cómico. Su Ricardo se pavonea con afectación, se pone de rodillas, imita los sentimientos de compasión y de ira, de bondad, rabia o deseo; incluso su crueldad es pura impostura. Su Ricardo está por encima de las circunstancias, no se ve afectado por ellas, sólo las representa. Él no es nadie, sólo un imitador. Woszczerowicz es un gran actor, pero su Ricardo es un actor aún más magistral. (Kott, 2007, pàgs. 98-99)

7.3.1. El cas a part de la paròdia

*Si la paròdia els agrada
Y un aplauso volen dà
L'autor d'aquesta'l traslada
A don Angel Guimerà¹⁹⁶*

Com més conegut o més clàssic és el drama, és més susceptible de ser parodiat, precisament perquè aquesta operació és la que més remet al seu referent¹⁹⁷. És, doncs, l'operació adaptadora per excel·lència.

196 Així acabava el personatge d'Embolich a *Riera Baixa* de Joaquim Montero, 1897, paròdia de *Terra Baixa*. És a dir, traslladant el mèrit a l'obra mare, sense la qual no existiria el seu equivalent paròdic.

197 És el cas del nostre clàssic català *Terra Baixa*. No havien passat quinze dies de l'estrena quan apareix *Riera Baixa*, que es publica el mateix any 1897.

El Segle d'Or espanyol està farcit de paròdies de drames coneguts. Una obra mestra del gènere és *El caballero de Olmedo, comedia famosa y burlesca* de Francisco de Monteser, parodiant l'obra del mateix títol de Lope de 1620¹⁹⁸, representada el 1651 davant Felip IV i que encara provoca el riure del lector/espectador d'avui. Sovint es parodiaven no obres senceres, sinó motius tòpics de les comèdies serioses que formaven part de la convenció del gènere. El cavall desbocat que tira Rosaura (*La vida es sueño*), el naufragi, els desmais de les enamorades, els «embozados», els duels a mort, etc., eren carn de paròdia. La paròdia de temes, estil, fraseologia, conflictes i recursos de la comèdia clàssica espanyola arriba al zenit amb la popular *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca (1918).

Anglaterra tampoc no demora l'arribada del gènere paròdic. Melendres (2006, pàg. 99) data aquesta aparició el 1671 amb *L'assaig* de Buckingham, burla de les obres de Dryden. T. Duffett parodia *The Tempest or the Enchanted Island* de Dryden i D'Avenant a *The Mock-Tempest or the Enchanted Castle*.¹⁹⁹ Melendres torna a citar una data: el 1779 moment de l'auge del gènere *burlesque*, que parodia els èxits del moment, amb *El crític o l'assaig d'una tragèdia* de Sheridan (2006, pàg. 120).

Richard The Third no va trigar gaire a fer-se popular. Les cinc reimpressions en vida de Shakespeare ho avalen com un fet sense precedents. Més significatiu encara, però, són les paròdies, tan matineres, que es van fer de la mítica frase «A horse! A horse! My kingdom for a horse!». Ackroyd (2008, pàg. 301) en cita diverses, d'algunes de les quals

198 Curiosament, però, es diu que és anterior i que la paròdia està basada en la mateixa llegenda o en obres dramàtiques anteriors que tractaven el mateix tema (Arellano/García/Mata/Pinillos, 1999, pàgs. 20-21). Tanmateix, perduda la llegenda o transcendida per Lope o no considerades com a clàssiques les anteriors, ens funciona avui dia com a adaptació d'aquest referent .

199 Vegeu també el capítol 7.5.3. Shakespeare i la música pel que fa a l'adaptació de Dryden i D'Avenant de *The Tempest*.

el poeta satíric John Marston en va ser responsable: «Un home! Un home! El meu reialme per un home!» (*Scourge of Villanie*, 1598), «Un vaixell! Un vaixell! Cent marcs per un vaixell!» (*Eastward Ho!*, 1605, sàtira conjunta amb George Chapman i Ben Jonson) i «Un brètol! Un brètol! Les meves orelles per un brètol!» (*Parasitaster*, 1606). Les traduccions són meves.

Al segle XIX, trobem a Espanya les primeres paròdies de Shakespeare. Com que és la més coneguda, *Othello* és, per tant, la més parodiada. I com que la majoria són adaptacions, la paròdia es farà sobre les adaptacions. En referim algunes:

El Caliche o la parodia de Otel·lo és una paròdia de l'*Otel·lo* de La Calle, escrita per Carnerero (el 1828 és la data d'estrena a Madrid però probablement es va estrenar a províncies prop de cinc anys abans, Par, 1936, vol I, pàgs. 77-78). *El Caliche* segueix l'argument i la trama de la tragèdia parodiada, però situant-la entre borratxos i murrís d'un barri de Granada. Caliche és un *pinxo* foraster; el Dux de Venècia un taverner; parlen amb els modismes locals i posen en relleu els defectes i les incoherències del text original. Va tenir força èxit i es va reposar periòdicament. Del 1873 és l'*Otel·lo, il moro di Valenzia* (1873), escrita per Abelardo Coma (per al tenor còmic Federico Fuentes y Coll) amb música de Sánchez Gavañach (Par, 1936, vol II, pàgs. 104-106). La paròdia es basa en l'última escena de l'*Otel·lo* shakespearí. La gràcia, relativa, és l'italià macarrònic passat pel català i alguns *gags* qüestionables; Iago i Emilia, per exemple, moren al final de l'obra fulminats per un llamp. Mas-Yebra, segons Alfons Par (1936, vol II, pàg. 109), també va fer una paròdia d'*Othello* que no es va arribar a editar. Es conserva una publicació d'una altra paròdia, *Otel·lo, o il moro de Magnèsia* (1877) i encara una altra, *Otel·lo, o il moro di Sarrià*, del 1883, designada «disparate còmico-bufó en prosa italiana macarrònica». Estrenada abans a Badalona, la va escriure Antonio Ferrer y Codina i Alfredo Pallardó (1883), tot i que signen l'obra N.N.²⁰⁰. L'acció passa a Badalona i Otel·lo

200 Al Museu d'Arts Escèniques de l'Institut del Teatre es conserva una còpia molt significativa d'aquestes operacions amb el títol *Otel·lo o il moro di...*. A la

és un general carlista, que per gelosia està, segons Desdèmona, «tocatto dil boletto». No ens ha de semblar estrany el recurs de l'ús i l'abús de l'italià macarrònic en les paròdies catalanes. No només es justifica pel fet que l'acció d'origen és produïda a Itàlia. Com ja hem comentat, la transmissió de moltes de les peces shakespearianes es produïa gràcies a les companyies italianes i es parodiava, pel mateix preu, l'obra i la manera de ser representada. Així, també hi trobem *Hamletto, Príncipe de Val-licarca* (1883, Par, 1936, vol II, pàg. 127). La millor obra de la literatura dramàtica universal no es podia lliurar de la seva versió paròdica a Catalunya.

El teatre en català s'estrena en el gènere de la paròdia shakespeariana amb una deliciosa *Les ventalles de la porta* (1881) de Joseph Maria Codolosa, una altra paròdia d'una adaptació: *Les esponsalles de la Morta* (Balaguer, 1879). Segueix fil per randa l'argument de Balaguer però el trasllada a una sabateria i, els personatges, a la condició vulgar. Els versos també imiten els del poeta i la gràcia, per tant, té a veure amb l'analogia amb l'adaptació de Balaguer. El títol no només és una broma fonètica sinó que fa al·lusió a la discòrdia intrafamiliar de qui té les portes més ben pintades. Al títol ja es desprèn la comicitat i la ironia que té: «*Les ventalles de la porta*. Sabaterada en dos cuadros escrita en vers y en català del que tothom entén per Joseph Maria Codolosa.» Està farcida de bons *gags* verbals que donen notícia sobre el coneixement per part de l'audiència catalana dels populars diàlegs: Mateu ha de marxar quan sent l'esquellot de les burres de llet que passen pel carrer quan clareja; ella el reté dient que el soroll prové de les cabres de la vaqueria veïna quan les munyen a mitjanit (per comptes de les aloses i rossinyols de Shakespeare i Balaguer). Mateu (Romeu) no mata el germà de Pauleta (Julieta) sinó uns conills del pare i és això el que precipitarà la venjança i la «tragèdia». Pauleta es farà la morta per tal de no anar a ca la tia de Cadaqués, que és la voluntat de son pare.

contraportada aclareix «El título de esta obra podrá acomodarse a la población donde se represente». El document no està datat. Una altra curiositat és que les acotacions també estan en italià macarrònic.

Al segle XX i XXI continua el gènere paròdic a partir de les obres del mestre. Ara és el cinema el que recull l'operació i en dona testimoni. És el cas, entre d'altres, de *Romeo y Julieta* (Delgado, 1944) interpretada per Cantinflas, més llunyana, o de *Macbeth, The comedy* d'Allison L. Licalsi (2001) en què Macbeth i Lady Macbeth són una parella de lesbianes i les bruixes, interpretades per homes, són tres gais. *Carry on Cleo* (Gerald Thomas, 1964) forma part d'una sèrie de pel·lícules que en parodien d'altres. Aquesta, particularment, parodiava la superproducció de Mankiewicz de l'any anterior, *Cleopatra*²⁰¹.

La paròdia està directament vinculada a la forma de transmissió. Així, la paròdia de Peter Sellers en el programa amb els Beatles el 1965 *Top of the Pops* no és tan una paròdia a la peça com a la interpretació del Richard de Laurence Olivier. El còmic fa una doble paròdia declamant amb l'inconfusible accent d'Olivier la lletra d'*A Hard Day's Night* fent de la poètica dels nois de Liverpool, alhora, motiu d'escarni²⁰². També hi ha una paròdia o una cita actual a la interpretació celebrada de Laurence Olivier en la pel·lícula d'animació *Shrek* (2001): el personatge negatiu, Lord Farquaad, pretendent de Fiona, llueix un vestuari, ridiculitzat, inspirat en el que portava l'actor a la seva adaptació.

Hi ha una altra aventura paròdica als mitjans populars de la televisió en la reconeguda *sitcom* històrica del 1983, *Black Adder (L'Escrúçó negre)* en què Peter Cook fa una inversió del caràcter de Richard: un rei positiu, amb bon cor i popular a qui assassinarà accidentalment l'Escrúçó negre (Rowan Atkinson). La seva interpretació recorda també la reconeguda d'Olivier, però el famós monòleg es modifica antitèticament: «Now is the summer of our sweet content / made o'ercast winter by these Tudor

201 No hem d'oblidar que el cinema X, per a adults, també adapta els clàssics sovint de manera paròdica.

202 Com si es tractés d'una fixació, Sellers torna a parodiar, al *Muppet Show*, el monòleg de Richard amb unes gallines a les aixelles (1977).

clouds...»²⁰³ («Ara és l'estiu del nostre dolç acontentament convertit en una millor oferta gràcies a aquests núvols Tudor...»)²⁰⁴.

En aquest primer capítol també hi ha una operació de fusió amb *Macbeth*, *Hamlet* i *Henry The Fifth*.

Queda clar que la paròdia necessita el referent i que dóna fe de la seva popularitat en ser referida en els mitjans més populars i prosaics. Imaginem-nos, doncs, quant de coneixement té el públic anglès de *Richard The Third* —o de les parts mítiques— que, en una botiga de càmping a Stratford-upon-Avon, un cartell feia propaganda de les seves rebaixes amb aquesta paràfrasi tan enginyosa: «Now is the discount of our winter tents» («Ara és el descompte de les nostres tendes d'hivern»)²⁰⁵.

Taylor (1989, pàg. 6) va encunyar el neologisme «Shakesperotics» (el que acull tot allò que una societat fa en el nom de Shakespeare). Amb l'expansió i l'obertura en el camp de l'adaptació que estem desenvolupant, podem considerar la paràfrasi com l'unitat mínima d'adaptació, sigui quina sigui la seva destinació.

7.4. Transadreçament (acomodament a un públic diferent per al qual fou pensat en origen)

Com hem pogut constatar, aquesta ha estat una de les operacions més sovintejadades dins de la història de l'adaptació shakespeariana dels primers segles. Hem transcrit les opinions franceses i castellanques, fins i tot les angleses, que recomanaven l'adequació dels textos al nou públic, atenent als nous temps i també als gustos i usos del públic del país al qual estava

203 Recordem que els primers versos de Richard són: *Now is the winter of our discontent / made glorious summer by this sun of York.*

204 La traducció literal és meva, sense tenir en compte la mètrica ni el joc fonètic.

205 La traducció és meva.

destinada la representació. Deixem de banda aquests arranjaments per passar a un acomodament més específic, el del públic no pensat per l'autor, per exemple, a l'espectador infantil, juvenil i «adult».

Pel que fa a les adequacions al públic infantil, són permanents les reedicions i traduccions de *Tales from Shakespeare* que van fer els germans Charles i Mary Lamb el 1807 (Lamb, Charles i Mary, 2007)²⁰⁶. És, per tant, una doble operació, transcodificació d'una obra teatral als codis narratius del conte i, alhora, acomodació a un públic diferent²⁰⁷. Aquests contes estaven dirigits especialment a les nenes. En aquell moment només els nens tenien accés als treballs de Shakespeare i era impropri que els llegissin les seves germanes (Lamb, 2007, pàg. 8). També per idèntic motiu, Mary va adaptar les comèdies i Charles les tragèdies. En ambdós casos, les principals accions són la del pas a la prosa, la de l'alleugeriment de la retòrica del llenguatge i també de la trama, l'abolició dels discursos més filosòfics, la censura dels passatges més truculents i indecorosos i, òbviament, com a objectiu principal del mitjà, posar l'accent en la moralitat que se'n desprèn (o que se n'hauria de despendre). Aquest últim punt és interessant tractant-se de Shakespeare, que es destaca per no fer judicis de valor explícits. Charles Lamb, per exemple, al seu acomodament de *Macbeth*, aclareix que Lady Macbeth «was a bad, ambitious woman» («era una dona dolenta i ambiciosa»).

Fora d'aquest clàssic infantil, als nostres dies també trobem molts espectacles shakespearians adreçats a diferents edats i representades per aquestes edats²⁰⁸. Les operacions dramaturgiques, en aquest casos,

206 També coneguda per la morbositat que acompanya la truculenta vida d'aquesta família.

207 Així com és comú passar de codis narratius a dramàtics, no és usual fer l'operació contrària.

208 En ser Shakespeare estudiat a les escoles de parla anglesa des d'edats ben curtes i l'assignatura «Teatre» una de les matèries intra o extraescolars permanents, s'han de comptar per milers les adaptacions infantils i juvenils de les obres del bard.

són sovint d'hiperreducció tant en la trama com en el discurs. *The Children's Midsummer Night's Dream* (Christine Edzard, 2001) és, tal com indica el títol, una versió britànica de l'obra shakespeariana que té la particularitat de ser interpretada enterament per nens. No cal esmentar que determinades obres són més transportables a un públic infantil que d'altres. L'obra que estem utilitzant de referent no sembla gaire adient per a la mainada. Tanmateix, hi ha un cas a *Glorious Son of York. A play for two or more people about King Richard III* de R. Rex Stephenson (1998, publicada el 2000) destinat a la canalla, però que no es limita a edulcorar ni a reduir l'obra: el Richard històric ha tornat al present per contestar als càrrecs que s'imputen a l'obra de Shakespeare.

He pogut descobrir, gràcies als alumnes de l'Institut del Teatre, una versió de *Romeu i Julieta* dels cèlebres dibuixos animats de TV3 *Les tres bessones* (1999). Les tres bessones, per obra de la Bruixa Avorrida, es veuen inserides en la història de Romeu i Julieta amb algunes variacions. La gràcia de la modificació és que l'enemistat entre Montescos i Capuletos és d'ordre futbolístic: els uns són del Barça i els altres de l'Espanyol²⁰⁹. La trama és més senzilla i amb final feliç, amb elements còmics per a criatures, alguns de caire escatològic, que no modifiquen l'argument principal.²¹⁰

209 Aquesta idea es repetirà uns quants anys més tard en una comèdia lleugera brasilera destinada al gran públic *O casamento de Romeu e Julieta* (Barreto, 2005): Julieta és filla d'un directiu del club de futbol Palmeiras i Romeu, un fanàtic dels rivals Corinthians. Si bé la història bàsica és el conflicte de dues famílies enfrontades per qüestions futbolístiques, el codi actancial no és el mateix. Hi ha només una ressonància en el mite de l'amor amb conflictes externs i en la coincidència en el nom dels dos personatges, però no es respecta la complexa trama shakespeariana. La comicitat rau en què, per amor a Julieta, l'afeccionat es farà passar, davant de la família d'ella, per un seguidor de l'equip que tant odia. Els equívocs són diferents als del text shakespeariana i no és necessària la referència a la tragèdia shakespeariana, només és una picada d'ullet. També es tracta d'un canvi de gènere ja que es desplaça cap a la comèdia amb final feliç.

210 A la Catalunya dels anys 70, el teatre de *Cavall Fort* va fer una sèrie d'adaptacions infantils de clàssics, entre les quals, algunes eren shakespearianes. Així, la meua generació va poder gaudir d'una introducció a l'obra del bard a la infantesa.

Igualment digna de comentari és l'operació *The Shakespeare Animated Tales* (la primera emissió és de 1994) en què trobem inclòs un *Richard III* d'una gran bellesa amb un tractament de la imatge que posa de relleu allò de simbòlic que conté el text shakespearí. La direcció d'aquesta producció és de Natasha Orlova i els dibuixos de Peter Kotov (Autor/Editor Leon Garfield 1994.) Particularment, aquesta és una transcodificació a dibuixos animats amb la tècnica de pintura sobre vidre (*paint on glass*). Aquest procediment ajuda a crear una estètica gòtica (que ens recorda els vitralls) i expressionista que funciona perfectament amb l'obra sobre el rei malèfic. Aquesta tècnica també aporta dinamisme a l'acció. Pel públic al qual va dirigit i per la reproporcionalització de l'obra (mitja hora) es redueix el nombre de personatges, però, precisament, l'avantatge del format permet que s'augmenti el nombre de «figurants» en les escenes de batalla o en les multituds en general. S'emfasitzen més els vincles familiars que els polítics. Pel que fa a la trama, hi és pràcticament tot, però expurgat. S'afegeix la figura del narrador propi del format del conte, l'explicador, l'aclaridor que dirigeix cap a un sentit la intel·ligibilitat de l'obra. La finalitat és clarament didàctica, amb apunts a la història d'Anglaterra, i també moral: es radicalitza la bondat i la malvolença dels personatges tot esquematitzant-ne els rols.

L'estètica, gòtica i laberíntica, amb plànols picats i contrapicats i efectes que reproduïxen vertiginosos moviments de càmera, promouen el sentiment de caos i de torba del reialme de Richard. L'espai està deformat com la seva ment. El punt de vista és quasi sempre el del protagonista, que ho veu tot des de les alçades. És un Richard (amb veu d'Anthony Sher) també animalesc, en aquest cas transformat en un corb que tot ho vigila, que tot ho domina. Precisament, aquell Richard que comentàvem, que sempre arribava tard, en aquesta aposta és perquè, moments abans, ha estat atalaiant el que succeeix a la cort. El corb negre, fosc, i la seva mirada aèria, no és l'únic símbol de la proposta. El número tres (III) apareix reflectit

en molts moments i ja es recalca en la grafia del títol: un tres amb forma d'espelmes anuncia aquest món d'ombres. Lady Anne, la Duquessa de York i Elisabeth formen una tríada, les tres maries que recalca Lull (1999, pàgs. 9-12). El número tres apareix constantment en la composició arquitectònica del palau o de la Torre. S'afegeix al tractament simbòlic, el del color: al començament predominen el vermell, el blanc i el blau. Richard i Buckingham vesteixen de vermell i de groc. La producció comença com acaba, amb la parella d'enamorats —Elisabeth i Richmond— en una finestra, primer en blanc i negre en una mena d'ombra xinesca i, al final, acolorida, en un vitrall il·luminat.

La iconografia és important en la proposta. Hi ha una referència a la pintura de Delaroche *Les enfants d'Édouard* i els quadres, vitralls, estàtues i gàrgoles fan constant referència a la mort i al terror. Tot plegat permet accentuar la sobrenaturalitat de l'obra i els espectres entren amb més versemblança que en un altre mitjà. Tot i que es redueix el text de Shakespeare en els continguts més discursius, l'estètica facilita un clima i una poètica molt eloqüents.

També de la BBC és una sèrie per a públic infantil titulat *Horrible Histories*, basada en el llibre de Terry Deary del mateix títol. S'emet des del 2009 i explica la història d'Anglaterra sense escatimar en sang i humor negre. La sèrie inclou un sketch i una cançó sobre Richard III; en el primer —*The Ghost of Richard III*— el fantasma de Richard recrimina a Shakespeare totes les anacronies del text; la segona és una operació antitètica, un Richard encantador i sensible que desmenteix tot el que se li imputa.

Walt Disney Productions (1999) també s'ha apropiat al bard amb un curt basat en *A midsummer night's dream*. Donald, Mickey, Minnie i Daisy són Demetri, Lisandre, Helena i Hèrmia i Goofy fa de Puck. Només s'explica la trama dels enamorats i les paraules de Shakespeare es barregen amb altres del llenguatge actual.

És curiós observar com algunes adaptacions dirigides a adults, amb el pas del temps i només amb el pas del temps, han estat recomanades per a un públic infantil. Així, *Les Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne (1933) es va convertir en objecte d'estudi a les escoles angleses, amb un ampli pròleg que tant parlava del poeta i dramaturg francès, de l'obra i de la seva època com de les particularitats del vers alexandrí. La recomanació a aquest nou públic s'anuncia explícitament al seu prefaci (Delavigne, 1895, pàg.V).

Una operació curiosa, destinada als joves estudiants, és la col·lecció *No fear Shakespeare* que transcriu la paraula shakespeariana fent la traducció al llenguatge actual d'estar per casa (el de *Richard The Third* està «traduït» per Crowder, 2004). També per al públic jove i no tan jove, hi ha una col·lecció de còmics manga d'una gran qualitat (el de *Richard III* és de Warren /Appignanesi, 2007).

Avui Shakespeare arriba al públic infantil i juvenil per mitjà dels videojocs i altres formes d'entreteniment. És curiosa l'operació que la Royal Shakespeare Company va engegar l'abril del 2010 en presentar una versió lliure en Twitter de *Romeo and Juliet* titulada *Such a tweet sorrow* (paràfrasi de la frase de Juliet «Such a sweet sorrow»). Es tracta d'una operació d'actualització amb tots els ets i uts ja que s'emmarca en temps real. Juliet és una aficionada al xat, fascinada pel protagonista de *Twilight* (Crepuscle); Romeo és un apassionat de la Play Station i Fra Llorenç regenta un cibercafé. Els actors, amb un esquelet de guió, improvisen sobre aquests paràmetres i l'obra de Shakespeare, interactuant amb els missatges del jovent i el que ha passat al món aquell dia.

L'altra cara de la moneda és la de les produccions destinades a l'eufemísticament anomenat públic «adult». Les adaptacions shakespearianes del cinema X també tendeixen a la reducció de la trama, però no de les situacions, si més no aquelles que provoquen eròticament. Òbviament, dilataran els moments explícits destinats a produir en el públic el seu objectiu, allò a què estan destinades: una

resolució orgàsmica de la situació. Alguns arguments shakespearians es presten més que altres a l'adaptació al gènere S i X com ara *Midsummer Night's Cream*, (Stuart Canterbury, 2006), *Giulietta e Romeo*, (Joe D'Amato, 1996), *Othello 2000* (Joe D'Amato, 1997); *Hamlet X*, *Hamlet for the love of Ophelia*, (Luca Daminano, 1996); o el mateix *Macbeth* (*Macbeth X*, Silvio Bandireli, 1999) i *In The Flesh*, (Stuart Canterbury, 1998), *Taming of the Screw*, (Jim Powers, 1997). Fins i tot s'ha prestat a alguna operació d'homenatge a l'autor com *Shakespeare in and out* (Peter Shusstari, 1999).

7.5. Transcodificació. Algunes notes sobre cinema, televisió, dansa i música

La transcodificació opera en el trasllat de codis a un altre mitjà artístic diferent del pensat en origen. Aquest apartat representa dos problemes: el primer, la impossibilitat d'abordar tants codis artístics com hi ha i tantes combinacions possibles. L'altre és que l'estudi de cadascuna d'aquestes operacions mereixeria un/a analista especialitzat/ada molt més competent en el coneixement dels codis propis dels «llenguatges d'arribada». És per això que ens limitarem a glossar algunes de les operacions més habituals —i alguna curiositat— per tal de continuar donant testimoni de la quantitat d'accions que s'han fet del material shakespearità. Només podrem fer alguna anàlisi o precisió modestes, i sempre des del punt de vista dramaturgic²¹¹.

7.5.1. Mitjà audiovisual. Televisió i cinema

El relat és el mateix i també és proper dramaturgicament en tant que manté l'estructura mimètica de mostrar els esdeveniments en temps i espai present (en oposició a l'epicitat de la narrativa). En termes

211 Recordem que Shakespeare, per a la creació de *Richard The Third*, ja fa una transcodificació: de la novel·la al drama.

semiòtics, el codi actancial i l'argument són el mateix. Només canvien les tècniques artístiques i els recursos del mitjà (exterior, major nombre de localitzacions, enquadraments, primeríssims plans, focalització específica, muntatge paral·lel, etc.). La televisió anglesa ha dedicat molts esforços a la producció shakespeariana, essent la que va fer la BBC als anys vuitanta la més popular i divulgada (la col·lecció es pot trobar en DVD). Jane Howell (1983), quan fa la seva producció de *Richard III* dins aquest projecte i la dissenya per fer-la en vídeo, explota característiques del mitjà barrejant-les amb elements molt teatrals. Es permet, per exemple, el xiuxiueig en passatges en què teatralment i tradicionalment s'aplica la cridòria, cosa que permet que l'actor moduli d'una manera més variada el seu instrument fònic i enriqueixi les facetes del rol. L'espai, en canvi, recorda l'espai elisabethià amb estructures senzilles de fusta, portes d'entrades i sortides i un pont que funciona com l'*upper stage* elisabethià. Howell, per tant, i com a la seva producció teatral (Kennedy, 2001, pàg. 235), no oculta el caràcter de representació. Una de les propostes més agosarades de la directora és que no només concedeix a Richard la possibilitat de parlar al públic. Ho fan molts personatges. Aquesta proposta es reforça amb la possibilitat real de discriminar-los a cadascun en un primer pla o un pla mig. Tanmateix, una de les invencions de Howell (la més discutida de tota la sèrie —recordem que hi havia premisses tradicionals—) gira al voltant del personatge de l'exreina. Margaret és clarament boja i se li dona el protagonisme que li pertoca en les escenes amb Richard. Howell insereix una escena sense text després de la mort de Richard. En un *tableau* de cossos apilats, el públic sent riure Margaret fora de camp. La càmera filma en *travelling* per descobrir l'escataineig de Margaret, asseguda sobre els cossos, aguantant Richard a la falda com si fos el Crist depositat. És un final diferent, no restaurador, que mostra les conseqüències d'una guerra civil marcada per la venjança.

També a Espanya un *Ricardo III* va ser capaç de treballar les fronteres de l'audiovisual i el teatre. El 1967, Claudio Guerin dirigeix per a la televisió espanyola (UHF) *Ricardo III* que marca un abans i un després en la realització per a televisió. A la batalla de Bosworth

es mostrava en imatges cinematogràfiques (extretes de *Campanadas a medianoche*, Welles, 1966) amb l'actor principal (José María Prada) superposat, interpretant les rèpliques de l'escena.

Pel que fa als Richards cinematogràfics, es conserven dos *Richard The Third* del cinema mut²¹². El primer, britànic, és de 1911, dirigit i interpretat per F.R. Benson. El 1901, la Companyia de Frank Benson obre el Festival Shakespearà a Stratford-Upon-Avon, per primer cop, amb un cicle d'obres històriques (*King John*, *Richard II*, *Henry IV, Part 2*, *Henry V*, *Henry VI part 2* i *Richard III*). També presenta altres obres del seu repertori. Repetirà el seu *Richard III* el 1910, el 1911 i el 1912 al mateix festival i a un altre festival important, el London Shakespeare Festival, el 1911. La pel·lícula que ens ha arribat ens presenta escenes de la producció teatral, però ja adaptades al cinema, de la producció de 1910 a Stratford. Es tracta d'una bobina. La més antiga conservada. No està gravada, però, directament de l'escena: segons Ian Johnson²¹³ va ser rodada en seccions durant l'espai d'una setmana. La companyia treballava en la pel·lícula als matins i feien la representació teatral al vespre. En total són disset escenes, tretze de les quals són del *Richard The Third* de Shakespeare, dues de l'acte cinquè de *Henry The sixth part 3* i dues d'inventades: «Gloucester prevents the Coronation of the Prince of Wales» («Gloucester impedeix la Coronació del Príncep de

212 Com bé assenyala Saskia Kossak a *Richard III in the cinema* (2009, pàg. 230) els «Silent Shakespeare film» han de ser considerats una categoria a part dins el cinema i requereix ser diferenciada dels films sonors perquè necessita fer moltes més operacions per substituir la paraula; també el format primitiu obligava a fer retalls i deixar obres de tres hores en 22 minuts (Benson) o 55 minuts (Keane) —la meitat dels quals s'enduen els intertítols i el temps que requereix llegir-los.

Es tenen notícies de l'existència de cinc pel·lícules mudes relacionades d'alguna manera amb *Richard The Third*, tres de les quals semblen desaparegudes. Hem de lamentar, particularment, la pèrdua de la que féu Max Reindhart.

213 Johnson, Ian (1964) «Merely players» dins *Focus on Shakespearean Film* ed. Charles W.Eckert (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972, pag.11) citada aquesta part a Kossak, 2009.

Gal·les») en què, de fet, posen la corona al cap del Príncep Edward i entra Gloucester, l'hi pren i envia els prínceps a la torre; l'altra, «Lord Hastings visits Princes in the Tower» («Lord Hastings visita els Prínceps a la Torre») en què veiem la Reina Elisabeth asseguda amb els prínceps al llit, parlant, i Hastings ve per presentar els seus respectes. Mentre la primera d'aquestes escenes inventades té trets de l'escena primera del tercer acte de *Richard The Third* —l'arribada del Príncep a Londres— l'última està inspirada en Colley Cibber. Tanmateix, mentre en Cibber la visita la protagonitza Stanley (Hastings no surt en aquesta adaptació) en Benson és Hastings el visitant clandestí. Segons Kossak (2009, pàg. 235), aquesta escena serveix perquè, d'una manera visual, vegem Hastings com a fidel a la saga d'Edward. Dramatúrgicament, l'escena inventada de Hastings en què visita els prínceps a la torre afegeix claredat respecte a les motivacions de la mort del noble: sembla que el seu assassinat guarda una relació directa amb aquesta visita furtiva.

És molt possible que la intenció d'aquest film fos promocionarla, és a dir, que es tractés d'un *trailer* de l'obra teatral, amb l'exhibició dels diferents decorats i escenes principals. Tanmateix, s'aprofita dels trucs filmics, com per exemple, en l'escena de l'aparició dels espectres al més pur estil Méliès.

Aquest document ens dóna testimoni d'algunes convencions de l'època: la utilització de dones joves per a la representació dels prínceps, el gust per les morts a escena (en Shakespeare, la mort dels nens només se cita, decorosa, aquí, en canvi, és explícita). La interpretació resulta exagerada, quasi expressionista, però és possible que hi hagi una intenció de compensar la manca de paraula. Si bé en el primer cinema mut es gravava el diàleg de les escenes en els primitius fonògrafs o en cilindres de cera, més tard els actors es podien posar a prop de la pantalla recitant els passatges pertinents. La producció de Benson per al cinema afegeix intertítols amb un resum o amb passatges shakespearians²¹⁴.

214 Els intertítols formen quasi la meitat de la pel·lícula. Segons Kossak (2009, pàg. 232) el motiu és que dos intertítols precedeixen una escena no actuada: la

En tot cas, el resultat d'aquesta pel·lícula és la impressió de teatre-filmat amb una càmera estàtica amb molt poca utilització dels recursos cinematogràfics, fins i tot pel que fa a les entrades i sortides (també dels morts, amb sortides aparatoses i poc eloqüents). Com comenta Saskia Kossak (2009), en aquest film, la càmera no està usada com una eina creativa, sinó com un instrument per gravar.

El segon *Richard III —The Life and Death of King Richard III—* (James Keane / André Calmettes) és de 1912, un dels primers llargmetratges nord-americans, descobert i restaurat molt recentment i interpretat per l'anglès Frederick Warde²¹⁵. André Calmettes, de qui es diu (no a tot arreu) que és el responsable de la «dramatúrgia» de la pel·lícula, fa una fusió entre l'obra de Shakespeare i la de Cibber. Com en Cibber, no apareixen els personatges del Hastings i Margaret, però, com en Shakespeare, sí el rei Edward i Clarence i es mostra l'assassinat del segon i la mort de primer. De l'adaptador es conserven les escenes de *Henry The Sixth*: la pel·lícula obre amb la mort del príncep Edward a Tewkesbury (tot i que en Cibber la batalla només se cita) i continua amb l'assassinat a la torre de Henry VI. Calmettes també prescindeix de les escenes de la Duquesa de York —podríem intuir que apareix en alguna escena de cort, però bé podria ser una altra dama perquè

primera conté una breu explicació del que passarà, la segona una rèplica coneguda de l'escena, per posar tot el Shakespeare possible.

215 El 1996 l'American Film Institute rebia amb alegria i sorpresa, de mans del col·leccionista de cinema mut, William Buffum, una còpia del llargmetratge *The Life and Death of King Richard III*, pel·lícula citada en les múltiples històries del cinema però que es considerava irremeiablement perduda. Avui es considera el llargmetratge més antic que es conserva sencer no només d'Amèrica sinó de tot el món. No és molt clar qui va ser el director de la pel·lícula. La hipòtesi més acceptada és que fou James Keane, malgrat que abans de l'inici del film els títols de crèdit diguin «Mr Dudley Presents Mr Frederick Ward in...». A l'IMDB també consta el nom d'André Calmettes com a codirector i en altres documents es diu que va ser ell qui va fer l'adaptació textual per a l'escena. En l'article de Saskia Kossak (2009), a Calmettes ni se l'esmenta.

no s'explicita—, i desapareixen de la trama Dorset, Rivers, Vaughan i Grey. Pel que fa a la participació d'Anne, a la quarta part, s'ha conservat l'escena cibberiana de la instigació del rei Richard III perquè se suïcidi.

Keane afegeix alguna altra escena que constituirà una modificació del gènere: de la tragèdia al melodrama. Descriu una escena del començament de la tercera part en què els nens, venint de Londres, fan beure aigua als ponis i s'acomiaden de la dida amb un dolç petó. Segons Kossak (2009, 242) «there is no basis in the text for such a departure scene, nor is there any other need for it than to add sentimentality: presenting the Princes as sweet little boys who are obviously loved by everyone makes their murder an even more gruesome crime». («No hi ha cap base en el text que justifiqui aquesta escena d'inici, ni cap altra necessitat que la d'afegir sentimentalisme: en presentar els Prínceps com a noiets dolços que són estimats òbviament per tothom, fa que el seu assassinat sigui un crim encara més horrible.»)²¹⁶

Tot i l'any de diferència entre la pel·lícula de Benson i Keane ja hi trobem canvis ostensibles: la primera té encara una base molt forta de teatre filmat (llevat de l'escena dels fantasmes), mentre la segona és realment una pel·lícula, amb els recursos del medi i amb una durada de quasi llargmetratge. En Benson, alguns intertítols reproduïen rèpliques shakespearianes mentre Keane / Calmettes resumeix l'acció de l'escena següent. En la segona, la càmera és més a prop i es poden veure millor les expressions. Keane mostra documents a càmera on es mostra informació (la profecia de la lletra G, la pena de mort de Clarence, una carta que la reina Elisabeth li envia a Richmond.) de manera visual i llegible.

La primera aparició d'un Shakespeare parlat també té a veure amb el nostre personatge. Es tracta d'una interpretació de John Barrymore de Richard a *Henry VI, part III* i que es conserva perquè forma part

216 La traducció és meva.

d'un film de varietés, *Show of Shows*, dirigida per John G. Adolphi el 1929. De les principals produccions cinematogràfiques des d'aleshores en fem esment al llarg d'aquesta investigació segons la seva pertinença en l'apartat corresponent.

L'art fílmic és prou ample com per desglossar-se en diferents gèneres. Ja hem anticipat el cinema eròtic i pornogràfic en la secció anterior, en el qual no citàvem cap *Richard The Third* conegut del gènere. I és que, novament, hi ha transsumptes que inspiren més un tipus de gènere cinematogràfic que d'altres. L'obra que serveix principalment d'anàlisi en aquest treball sembla més procliu a una versió en cinema inscrit en el gènere de terror i, així, se'n coneixen com a mínim dues produccions d'una certa rellevància: *The Tower of London* (Rowland V. Lee, 1939, amb Basil Rathbone com a Richard i Boris Karloff com a acòlit i *alter ego* del protagonista) i una altra amb el mateix títol de Roger Corman (1962) amb Vincent Price en el paper de Richard.

En cap d'aquestes propostes sentim les paraules de Shakespeare. A la de Lee, el guió beu més de les cròniques històriques i llegendes sobre el rei malèfic i no es mantenen gaire les relacions entre els personatges de l'obra teatral. Tampoc les proporcions, ja que l'obra s'inicia molt abans de la batalla de Twerksbury. Hi ha una focalització en dos personatges de la cort, que no poden contraure matrimoni per l'oposició de Richard. L'obra s'acaba amb la mort de Richard i la consumació del casament dels enamorats. O sigui que el guionista es basa en la història «real» i hi afegeix una ficció²¹⁷. Allò terrorífic del film que la pot catalogar de pel·lícula de terror és l'espai on s'inscriu i que li dona títol: la Torre de Londres i els ginys de tortura que s'hi mostren. Es tracta d'una pel·lícula amb molts problemes de comprensió: un excés de personatges només apuntats i un allargassament en el temps extradiegètic que, paradoxalment, no contribueix a la familiarització amb els protagonistes.

217 El guionista, Robert N. Lee, és el germà del director.

The Tower of London de Roger Corman té més coherència interior. Com que segueix certes peripècies de la vida i les accions atribuïdes a Richard III, respecta més el període shakespearà, però fa una fusió del caràcter yorkià amb el de Macbeth. Els fantasmes de les seves víctimes es van apareixent al llarg de l'obra, fins i tot en un banquet (recordant l'episodi del fantasma de Banquo, que ell veu i la resta no). Corman manté de Shakespeare el discurs sobre la culpa i hi afegirà un cert nivell psicològic, propi dels anys 60²¹⁸.

Són molts els estudiosos que qualifiquen de *remake* la producció de Corman respecte a la de Lee, però la veritat és que hi guarda molt poques analogies. Al final de la peça del 1962, Corman aprofita la batalla de Bosworth filmada per Lee i hi sobreposa filmacions amb el seu propi discurs. Amb això només li fa un petit homenatge.

Alguns shakespeareòlegs consideren aquestes dues peces com a adaptacions shakesperianes. Podem tenir-ho en compte, tot i que s'escapen en molts aspectes del que féu el poeta. Van preferir partir d'altres materials, coincidint amb algunes de Shakespeare (les cròniques de Hollinshed i Hall, Thomas More, *Mirror of Magistrates*, etc.). En tot cas, havien llegit l'obra del bard i l'adaptaven anant a la contra. Una altra manera de repensar el clàssic, un altre punt de partida legítim per fer una adaptació perquè el joc de miralls, sigui com sigui, continuï.

La productora Troma també ha revisitat Shakespeare com a subgènere del *gore*. La més popular és *Tromeo and Juliet* (1996, Troma Entertainment²¹⁹). Actualitzada els anys 90, segueix força la trama de la tragèdia mare però amb adaptacions al registre propi

218 Guió de Leo V.Gordon, Amos Powell i James B.Gordon.

219 Troma és una companyia independent de producció de cinema de sèrie Z fundada per Lloyd Kaufman i Michael Herz el 1974. Aquest cinema es caracteritza per altes dosis de sexe, drogues, sang i fetge, i per haver-se fet amb un públic de culte al gènere.

de la casa: Capulet i Ques són famílies enfrontades. Tromeo i Juliet s'enamoren en una festa de disfresses sense saber qui són. Per tal de consumir el seu amor ple d'obstacles, també se serviran de la complicitat de la dida (amb qui Julieta té una relació lèsbica) i l'apotecari. Com veiem, les diferències rauen en els afegitons morbosos de sexe (Tromeu és un fanàtic dels CD-ROM porno amb els quals es masturba, el pare de Juliet abusa de la filla), de violència (hi ha força mutilacions hilarants que, per exagerades i rudimentàries, provoquen la comicitat), passats més tèrbols que en els originals (Tromeu té pare alcohòlic, Julieta pateix els abusos del progenitor); actualitzacions (Tromeu treballa en un taller de *tatoos*) i morts violentes (Julieta acaba matant el pare electrocutant-lo). En definitiva, recursos Troma que tothom espera i, fins i tot, amb *cameos* dels actors Troma que reconeixen i agraeixen els seus seguidors. Malgrat ser una pel·lícula de sèrie Z, és interessant, en aquest cas, la sofisticació del guió i *Tromeo and Juliet* s'ha convertit en un referent de culte per als aficionats a aquest subgènere.

Shakespeare ha servit encara a d'altres gèneres cinematogràfics com el *film noir*, ja citat a bastament en l'apartat sobre la recontextualització social (7.2.3), però no podem oblidar el *western*: *Johnny Hamlet* és un *spaghetti western* del 1968 d'Enzo G. Castellari, *Jubal* (Delmer Daves, 1956), protagonitzat per Glenn Ford, s'inspira en un *Othello* de l'Oest; *Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954), protagonitzada per Spencer Tracy es basa en *King Lear*. També *Man from Laramie* (Anthony Mann, 1955), parteix d'una mirada obliqua però evident a *King Lear*.

Fins i tot el gènere de la ciència ficció s'ha aproximat al bard: *Forbidden Planet* (Fred. M. Wilcox, 1956) té el seu referent a *The Tempest*. Basada en aquesta pel·lícula se'n farà un musical als anys vuitanta.

7.5.2. Shakespeare a la dansa

En un ballet no hi ha cunyats.

George Balanchine²²⁰

Probablement, és en la diversitat de la dansa actual, en les seves modalitats de dansa clàssica (o neoclàssica) i dansa contemporània (i dansa-teatre), on trobem d'una manera més clara la distinció entre posar el pes en la història o posar-lo en el discurs que assenyalàvem al capítol cinquè.

Tot i els esforços d'alguns coreògrafs del segle XX per modernitzar la dansa clàssica desvinculant-la de qualsevol argument a l'ús, encara avui està força lligada a la narrativitat. Alguns dels seus recursos codificats específics tenen a veure amb els propis de l'escena teatral, com ara l'ús estilitzat de la gestualitat, les escenografies mimètiques i el disseny de personatges referencials a la història que s'explica i esquemes clàssics d'introducció, nus i desenllaç²²¹. Aquest art s'ha servit sempre d'altres arts espectaculars i ha hagut de salvar, també, algunes limitacions per quedar lliure d'emprèstits. Així, la dansa clàssica, històricament, fora dels *divertissements*²²², sovint ha utilitzat referents coneguts pel públic, com ara contes o llegendes populars com a base per tal de poder comunicar-se de ple amb el seu públic. També s'ha pogut nodrir dels clàssics literaris i Shakespeare, per tant, és present en el seu repertori. La història és al cap de tothom

220 Amb l'habitual frase de Balanchine, el coreògraf feia referència al fet que el llenguatge expressiu de la dansa no permetia explicar històries.

221 En aquestes apostes dramaturgiques es tendeix a utilitzar menys personatges principals dels que utilitzaria la dramaturgia originària. S'ha de simplificar. Tanmateix, necessita un gran nombre d'intèrprets secundaris per motius d'espectacularitat, de varietat coreogràfica i pel fet que el cor també assumeix un rol «escenogràfic».

222 El *divertissement* designa el conjunt de danses carents d'elements dramàtics. Desenvolupat ja durant el barroc, durant el romanticisme es va convertir, gràcies a Saint-Léon, en una part integral del desenvolupament coreogràfic en estar únicament centrat en les evolucions tècniques (Abad, 2004, pàg. 366).

i no s'ha d'explicar exhaustivament. L'espectador, doncs, s'entreté en el «com» (el discurs proporcionat pel moviment codificat). Un cop més, però, no totes les obres de Shakespeare són susceptibles de ser adaptades i, les que ho són, no enterament les seves parts. La dansa ha de defugir els sentiments complexos, essent l'amor i el desamor bon material per als *pas à deux* i els *portés*; la gelosia i la rivalitat, magnífica temàtica per coreografiar *pas à trois*, i les lluites, la inspiració ideal per a composicions corals de gran espectacularitat. Així, els clàssics més versionats tant per la dansa clàssica com per la contemporània, han estat *Midsummer Night's Dream* (*Pas d'action* versió en miniatura de Petipà del 1877; *Les Elves* de Fokine, 1924, Balanchine, 1962; *The Dream*, de Frederich Ashton Royal Ballet, 1964, Neumeier, 1977); *Romeo and Juliet*, (*Romeo und Julia*, 1975 de Kresnik, *Romy & Juliet* de Ramon Oller, 1998) i *Othello* (*The moor's pavane* de José Limón, 1949; Neumeier, 1985). Unes vegades es fa més evident que altres que l'argument shakespearà és una mera excusa per al desenvolupament de la dansa. En el *Midsummer Night's Dream* de Balanchine, per exemple, s'utilitza el primer acte per explicar la història bàsica shakespeariana, concloent els conflictes entre les tres parelles d'enamorats (Hermia-Lisandre, Helena-Demetrius, Titania-Oberon); el segon acte («At The Court of Theseus») s'inicia amb la coneguda marxa nupcial i segueix fins al final amb *divertissements* corals, *pas à deux* d'al·legories amoroses, completament parasitàries de l'acció²²³. Una altra opció al pretext és la del director i coreògraf de

223 Balanchine, rus de naixement i nordamericà d'adopció, va ser un dels coreògrafs de dansa clàssica més cèlebres del segle XX. Per revolucionar la dansa clàssica es va inspirar més amb obres sense argument, no narratives, essent *A Midsummer night's dream* una excepció i, paradoxalment, una de les peces que encara estan en repertori i més representades. La radicalització arriba una mica més tard (1967) amb un manifest per demostrar que la dansa i la narrativa eren gèneres diferents. Potser per això, quan va fer el somni, va manifestar que s'havia inspirat més en la música de Mendelssohn que en Shakespeare.

Mendelssohn va escriure la obertura de *Midsummer Night's Dream* quan tenia 17 anys (1826) i era una obertura per a concerts (en els vuit minuts que dura l'obertura podem escoltar els temes de les fades, de la cort, dels enamorats, dels

Les Ballets de Montecarlo que, en aproximar-se a Shakespeare, mira d'introduir la major part de les escenes i dels personatges, servint-se de tots els recursos necessaris per seguir la narració originària. En la seva producció d'*A Midsummer Night's Dream*, la doble parella d'enamorats portava els noms escrits al vestuari. El seu *Roméu et Julieta* (2002) dura dues hores i segueix fil per randa les peripècies amb uns personatges exhaustivament descrits. És interessant com a intervenció el protagonisme que es dona a Fra Llorenç i la fusió del matrimoni Capulet en la figura única de la mare de Julieta.

Malgrat la convicció que seria difícil ballar els dubtes existencials de Hamlet, per exemple, la història de la dansa ens demostra que no ho és. El primer *Hamlet* en la dansa és del 1788 estrenada a Venècia amb música i coreografia de Francesco Clerico²²⁴; Nijinska (1934) va assumir ella mateixa el paper del príncep de Dinamarca en una coreografia amb música de Liszt²²⁵.

artesans, dels caçadors, i acaba novament amb les fades i amb el personatge de Puck, respectant l'obra shakespeariana). El 1842 el rei de Rússia li va encarregar una música incidental per acompanyar l'obra de teatre. I hi va afegir l'obertura. La resta era nova composició amb algunes seccions vocals. La segona part està presidida per la famosa marxa nupcial. Balanchine va voler fer-ne un ballet de llarga duració. L'equilibri de la composició de la coreografia, és estranya. Aprofita l'obertura per fer una presentació de personatges que després desenvolupa (la intriga amorosa al bosc) i tota la segona part és a la cort, celebrant les noces de Teseu, rei d'Atenes amb la reina de les amazones Hipòlita i de les dues parelles d'enamorats. La pantomima dels artesans no apareix.

224 Altres Shakespeares en dansa primerencs són *Antoine et Cleópatre* de Noverre (Stuttgart, 1761), *The Tempest* (Londres, 1774) o *Macbeth* de Le piq, 1785. El primer *Othello* no és produït fins al 1818 a Milà. (Vegeu a la bibliografia la pàgina web sobre ballet)

225 Els Hamlets més recents i celebrats (dansa contemporània) són el de Neumeier (*Hamlet connotations*, 1976) i el de Mills del 2000, amb música de Philip Glass. A casa nostra hem pogut veure, dins el Festival Shakespeare 2013, *7 escenes per Hamlet*, coreografiada i interpretada per Moreno Bernardi amb música de Benet Casablanca i la veu en off de Paul Jutsun.

Hem constatat en algunes experiències que les particularitats de la dansa clàssica i neoclàssica tampoc no l'han limitat a l'hora de fer adaptacions reveladores i agosarades²²⁶. D'altra banda, la dansa contemporània és la que més ha experimentat sobre el discurs i continua reflexionant sobre l'essència que se'n desprèn²²⁷. En matèria estrictament shakespeariana destaquem *The Moor's Pavane*, la peça més coneguda de José Limón, amb música de Purcell: una peça curta de vint minuts que redueix a quatre els intèrprets, els personatges principals d'*Othello* (Othello, Desdemona, Iago i Emilia). Limón no vol explicar la història del moro, només pretén expressar els sentiments dels seus protagonistes des del moviment inspirat per la pavana, una dansa lenta del s. XVI. No podem deixar d'esmentar l'experiment de dansa-teatre d'un *Macbeth* de Pina Bausch *Er Nimmt sie bei der hand, und fuhrt sie in das schloss, die anderen folgen*, (*Ell l'agafa de la mà i la porta al castell, els altres segueixen*, Bochum 1978). *Macbeth*, igual que la música de l'òpera de Gluck, serveix a Bausch com a pretext per fer improvisacions que derivaran en la construcció de personatges i situacions. Potser seguint la tradició de malastrugança que comporta dir el nom del rei escocès, Bausch denomina *Macbeth* *El Cavaller M*. Per a la producció, després de la desbandada de part de la companyia (que no volia fer allò que la coreògrafa explorava), van treballar cinc ballarins, quatre actors i una

226 Probablement, una de les dramaturgies més interessants en dansa neoclàssica d'avui són les que ha fet el coreògraf anglès Matthew Bourne, que, partint d'un ballet clàssic de repertori conegut (*Coppellia*, *La Ventafocs*, o *El llac dels Cignes*) i coneixent bé els models, modifica determinats aspectes de la història o dels personatges dramaturgicament, per tal de donar-los un nou sentit més contemporani. Juntament amb el director Robert Carsen, Matthew Bourne va treballar en la producció de l'òpera *A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten i llibret del compositor i Peter Pears, coreografiant la part del cor i el moviment escènic (2005). El coreògraf alemany Mats Ek també va treballar en una revisió sobre el repertori clàssic, essent un referent el seu *Swan Lake* amb estètica *lletgista* i que en la seva particular visió, posava en qüestió també els mateixos codis encarcarats de la dansa clàssica. Kresnik també ha visitat aquest clàssic.

227 Són interessants els treballs de Maguy Marin sobre un clàssic contemporani (Beckett) o sobre el clàssic literari-dansístic *Coppellia*.

cantant. L'experiment partia de la invitació de la coreògrafa per part de Peter Zadek al teatre de Bochum. La recepció va ser un fracàs, però va permetre Bausch trobar el seu camí cap a l'eclecticisme (Schlicher, 1993, pàgs. 132-133).

Seguint amb la dansa-teatre, Hans Kresnik, el destacat coreògraf de la dansa política ha treballat sovint amb obres teatrals, fons literàries i biografies. En la seva ampla producció trobem una periòdica visita al bard: *Romeo und Julia*, 1975, *Macbeth*, 1988, *König Lear*, 1991, *Othello*, 1995 i, curiosament, un *Richard III* de 1999²²⁸. Destaquem, per la seva particularitat, *Hamletmachine*, l'obra de Heiner Müller, ja en si mateixa una versió del clàssic shakespeariana, en una producció del 1980 a Heildelberg. «Un actor interpretava Hamlet mentre que la companyia actuava a tenor dels textos, que se sentien pels altaveus i tenia la funció d'il·lustrar la situació escènica.» (Schlicher, 1993, pàg. 79)

7.5.3. Shakespeare i la música

L'obra shakespeariana ha tingut relació amb la música gairebé des dels orígens. Hi ha obres de Shakespeare més musicades que d'altres. Això, com ja hem comentat, estava condicionat per la capacitat vocal dels intèrprets de l'elenc. Va ser, probablement, Armin qui va interpretar el *fool* de *Twelfth Night* que comença i acaba musicalment i en què el bufó canta quatre cançons, tres de les quals ja formen part del repertori popular anglès. També *Winter Tale* és quasi una comèdia musical des de l'origen, amb sis cançons (cinc interpretades al seu moment per Armin en el paper d'Autolycus). Una de les cançons requereix un trio. També inclou dos balls complicats, a càrrec de sàtirs i pastors²²⁹.

228 *Richard The Third* té massa cunyats. Fora bromes, les obres de la història d'Anglaterra shakespearianes no han viscut gaire glòria en el panorama de la dansa. Si més no, no conformen un repertori visible en les companyies reconegudes.

229 És probable que Robert Johnson fos el compositor de la música de balls i cançons (Ackroyd, 2008, pàgs. 708-709).

En l'afany de modificar les seves obres segons les circumstàncies, és possible que, quan va començar a simultanejar el Globe i el Blackfriars com a teatre privat, Shakespeare incorporés cants i músiques a peces antigues com *Macbeth*.

The Tempest de Shakespeare ja era un espectacle amb mascarades, balls i música, pompa i exotisme. Dryden²³⁰ i D'Avenant la versionen al gust de la restauració subtitulant-la *The Enchanted Island (L'illa encantada)*²³¹. Animat per l'èxit, Shadwell la readapta i en fa una òpera, *The Tempest* (1674)²³², amb grans efectes especials per reproduir el naufragi i amb mascarades de fúries i de Neptú. Es diu que cap òpera anglesa ha recaptat mai tants diners. Garrick, Kean i Kemble, per exemple, la van interpretar.

Molts dels grans compositors de la història de la música han visitat Shakespeare com a font d'inspiració d'òperes, operetes, sarsueles, simfonies, músiques incidentals, músiques per a comèdies musicals,

230 Dryden afegeix un pròleg en què alaba Shakespeare, justifica la necessitat de millores i suplica el suport del públic:

«As when a Tree's cut down the secret root
Lives underground, and thence new Branches shoot;
So, from old Shakespeare's honour'd dust, this day
Springs up and buds a new reviving Play...
But, it for Shakespeare we your grace implore,
We for our Theatre shall want it more.»

(«De la mateixa manera que quan es talla un Arbre la secreta arrel / Viu soterrada, i des d'allà noves Branques rebroten; / De l'honorable pols del vell Shakespeare, avui / La primavera arrenca i germina en la reestrena d'una nova Obra... Tanmateix, si per Shakespeare implorem la vostra gràcia, / Encara volem més per al nostre Teatre.»). La traducció és meva.

231 Entre altres coses, s'afegien personatges nous: Hippolito, un home que mai no ha vist una dona, una segona filla de Prospero, Dorinda, que s'enamorarà d'Hippolito, una companya aèria d'Ariel, Milcha i una germana de Caliban, Sycorax.

232 Musicada per Mathew Locke i Robert Smith el 1675. S'atribueix a Purcell una ària optativa.

etc. Bellini, Berlioz, Brahms, Debussy, Dvorak, Gounod, Haydn, Liszt, Mendelssohn, Prokofjev, Purcell, Rossini, Verdi, Saint-Saëns, Salieri, Schubert, Sybelius, Strauss, Stravinski, Txaikovski, etc. També ho han fet els clàssics contemporanis de la música culta: Bernstein, Britten, Ellington, Glass, Nyman, Morricone o Rota.

Com no podia ser d'altra manera, l'obra shakespeariana ha estat utilitzada com a base de moltes òperes d'èxit fins al punt que aquest tipus d'adaptació, en determinats períodes històrics, ha superat el seu referent i ha servit per divulgar el bard. L'òpera, com la dansa, també es veu obligada a la reducció, perquè ha de deixar espai a allò que la caracteritza en essència. Les àries representen una aturada en l'acció per esplaiar-se en la descripció dels sentiments dels protagonistes. El *Bel Canto*, però, no està tan obligat a l'esquematisme respecte a l'obra mare com la dansa, ja que utilitza el recurs de la paraula. Tanmateix, el costum de la fidelitat relativa de les adaptacions teatrals a l'obra matriu al llarg de la història, a la força ha de contaminar les operacions d'adaptació musical i, així, també es perpetren modificacions substancials en el sentit últim de les produccions.

Falstaff, ossia le tre burle, és un «drama giocoso» d'Antonio Salieri, estrenada el 1799 amb llibret de Carlo Prospero Defranceschi i està inspirada en *The Merry wives of Windsor*, però amb alguna alteració de pes: els dos enamorats, importants si més no per a la trama en l'obra shakespeariana, no apareixen en la proposta de Salieri.

El 1816, a Nàpols, Rossini estrena el seu *Otello, ossia il moro di Venezia* amb llibret de Francesco Maria Berio di Salsi, una mica allunyat de l'original shakespeariana. Com era costum, no s'anava a l'original sinó a l'adaptació de moda segons els gustos de l'època. Les variacions de la trama són les següents: Otello s'ha casat en secret amb Desdemona, que estava promesa amb Rodrigo, fill del Doge; Iago, enemic del moro, simula ajudar Rodrigo, però el mòbil és la venjança, perquè Iago també ha estat anteriorment rebutjat per Desdemona. El mocador es transposa

en una nota, que serà la que farà desencadenar la gelosia d'Otello amb la conseqüent mort de l'esposa (morta per un punyal com en l'adaptació de Ducis). S'obvia completament la situació a Xipre. Malgrat les crítiques a un final excessivament tràgic, va gaudir d'èxit a tot el món²³³.

Però aquest *Otello* es veurà superat —segons alguns experts— per una de les peces més apreciades en òpera per la seva qualitat dramàtica²³⁴ i musical: l'*Otello* de Verdi (1887) amb llibret de Boito, molt fidel al poeta amb alguna ampliació molt pertinent com l'ària de Iago al primer acte i la de Desdemona al quart. No és el primer Shakespeare de Verdi ni serà l'últim: el 1847 ja havia musicat *Macbeth* amb llibret de Francesco Maria Piave i Andrea Maffei i el 1893, estrenarà a la Scala de Milà el seu esplèndid *Falstaff*.

Altres òperes europees, conegudes i sovint representades avui dia, d'inspiració shakespeariana són *Die lustigen wiber von Windsor*, música d'Otto Nicolai i llibret de Salomon Hermann Mesenthal, estrenada el 1849 i *Romeo et Julieta* de Gounod amb llibret de J. Barbier i M. Carré (1867). I és que al segle XIX hi ha predomini del gust per les òperes respecte als drames malgrat que Shakespeare ja ha calat fort entre espectadors i creadors.

Catalunya i la resta de l'estat no es caracteritzen per ser impulsors de la creació d'òperes, però sí per ser-ne bons consumidors²³⁵. Precisament, de la prohibició de cantar en italià sorgeix la necessitat de crear operetes

233 *Otello* de Rossini arriba a Barcelona el 1821, (teatre de la plaça de los Gigantes cantat per Damiana Ridaura; va tenir tan èxit que es va representar del gener al juliol) (Par, 136, Vol. I, pàg. 103). L'any 1824, a Madrid, s'estrena un *Otello* teatral, precedit de la simfonia de l'òpera de Rossini (Par, 1936, Vol. I, pàg. 67).

234 Amb *Mefistofeles*, Boito propugna la qualitat literària dels llibrets d'òpera (Melendres, 2006, pàg. 149).

235 A Barcelona hi havia una acarnissada lluita entre els antagonistes «liceístas» i «cruzados». Els primers eren més progressistes i els segons defensaven el tradicionalisme musical (Par, 1936, vol. I).

autòctones. El 1805, a Madrid, s'estrena una sarsuela: *Julieta y Romeo* de Manuel García, tenor de fama mundial. No se sap de qui és el llibret, però el text no té res a veure amb el de Ducis ni el de García Suelto. Com és habitual, ofereix variants respecte a la trama de Shakespeare: la sarsuela comença amb la mort de Teobaldo i Romeo i Julieta ja estan enamorats. Capuleto vol casar Julieta només amb qui vengui la mort del seu fill, atribuïda als Montescos. Aquest venjador (substituint el pretendent Paris) és un espanyol, Don Fernando. El final, com algunes de les adaptacions del s. XIX que hem comentat, també és feliç, ja que Julieta ha estat enganyada amb el verí, que resulta inofensiu. L'obra acaba en casament²³⁶ (Par, 1936, vol. I, pàg. 48). També és Par qui ens refereix una altra sarsuela (Par, 1936, vol. I, pàgs. 46-50), que, tot i ser un homenatge, té el títol d'una de les seves obres: *El sueño de una noche de verano*, «zarzuela traducida libremente del francés (Rosier y De Leuveu, música d'Ambrosio Thomas, París 1850) por don Patricio de la Escosura y puesta en música por el maestro Don J. Gaztambide». Que aquesta sarsuela no respecta la trama d'*A Midsummer Night's dream* es fa palès ja des del repartiment, en què apareixen la reina Elisabeth I d'Anglaterra, Falstaff i el mateix Shakespeare. El títol es justifica perquè Shakespeare, borratxo i enamorat de la Reina, ha d'escriure el drama del mateix nom. Aquesta sarsuela, molt d'època, poc representada i actualment de difícil localització, ens interessa precisament pel que té d'operació d'homenatge extravagant²³⁷. Per últim, Par (1936, vol. II, pàg. 151) esmenta una sarsuela estrenada el 1900 al Teatre El Dorado de Barcelona, *Otelo*, adaptada de l'anglès per A.B.C. amb música del mestre Cotó per una companyia de gènere *chico*.

El segle XIX és el segle de l'espectacle operístic en què qualsevol argument és susceptible de ser musicat i cantat per les grans veus de

236 Malgrat la qualitat dels cantants, aquesta opereta no va gaudir d'èxit, llevat de la seva representació a Nova York el 1826. Aquest mateix any es representa a Barcelona l'òpera *Giulietta e Romeo*, del mestre Nicolás Vaccai (Par, 1936, vol. I, pàg. 109).

237 L'any 1868, Barcelona veurà l'original francès *Le Songe d'une nuit d'été*. (Par, 1936, vol. II, pàgs. 93-94)

l'època. Així doncs, també concedeix l'honor a un drama històric com *Richard The Third*. Com a òperes tenim coneixement del *Riccardo III* (1859) de Giovanni Battista Meiners, el del seu compatriota Luigi Canega (1879) i el *Richard III* de Gaston Salvayre (1883) (vegeu webgrafia) Com veiem, de sobte, hi ha un interès enigmàtic en un període de temps relativament curt si considerem la manca de Richards operístics abans i després d'aquestes composicions.

Els segles XX i XXI continuaran fruit de propostes operístiques shakespearianes. Per la seva qualitat, però allunyada de l'obra del poeta anglès, citem *Lady Macbeth of Mtsensk* de Dmitri Xostakóvitx vagament inspirada en el personatge de l'esposa de Macbeth, com, de fet, ho estava el conte de Nikolái S. Leskov en el qual es basa²³⁸. Del 1960 és *A Midsummer Night's Dream* de Britten amb llibret del mateix compositor i Peter Pears i del 2005 el *Richard III* de Battistelli, amb llibret d'Ian Burton²³⁹.

No falten, paral·lelament a aquests manifestacions musicals en l'òpera o en els ballets, simfonies, obertures i músiques incidentals que, o bé de manera independent o bé acompanyant adaptacions, s'han inspirat en Shakespeare²⁴⁰.

L'adaptació simplement orquestrada és més difícil d'analitzar que l'operística. Separada del seu títol o del seu context és fa difícil

238 El 1961, Wajda en fa una pel·lícula.

239 S'estrena a la Vlaamse Opera d'Anvers amb direcció de R.Carsen, però ara per ara no està editada.

240 La música incidental és la que es compon expressament per a una producció espectacular determinada. El terme obertura designa la música (sense cant) de l'inici d'una òpera en què sovint trobem els principals temes que després es desenvoluparan. Tanmateix, alguns compositors han anomenat obertures a les seves composicions autònomes que després no es desenvolupen. Habitualment, es tracta d'un sol moviment. Aquestes obertures poden estar generades com a encàrrec de música incidental. Sovint, poden arribar a despendre's d'aquesta vinculació per esdevenir peces artístiques independents (el cas de Xostakóvitx).

reconèixer-la i avaluar-la en relació amb la referència matriu. Això és, precisament, perquè el mitjà expressiu té uns codis molt allunyats. En el cas de la música, la seva naturalesa és abstracta i el llenguatge és concret. Els termes de narració i desenvolupament són distints (tradicionalment parlant) llevat de la música que treballa en analogia a la naturalesa i que té vocació il·lustrativa tal com experimentava alguna música simbolista o la que *mickymouseja* amb l'acció.

Quan la música no és essencialment descriptiva, apel·larà més al discurs que a la trama i es fa difícil definir si realment l'operació adaptadora que fa la música sense paraula és una reproporcionalització, una reducció, etc., perquè fa tota una altra cosa i té unes altres lleis discursives. És per això que, a la força, la música simfònica no es pot escapar de ser sempre una versió lliure (perquè el mitjà expressiu és molt diferent). L'autor ha necessitat l'obra matriu per inspirar-se i ha d'acompanyar (de vegades) els fets. Per si mateixa és difícil de reconèixer malgrat que quedi, potser, un perfume analògic, alguna ressonància o alguna connexió²⁴¹. Entre les més celebrades destaquem l'obertura de *Hamlet* de Txaikovski, del 1891 i, com a músiques incidentals, les de Xostakóvitx (*Hamlet* 1964 per a la pel·lícula de Kosintzev i *Incidental music for King Lear* (1970), en què repeteixen tàndem director i compositor).

Richard The Third també disposa d'obertures, músiques incidentals i simfonies²⁴²: l'obertura i els entreactes de *Richard III* de Friederich

241 Les connexions anímiques de la música amb les emocions han estat estudiades: l'associació de tonades amb harmonies menors a la melangia sembla universal i ho capten els animals i els nadons. Les notes greus es vinculen a allò tràgic i les agudes a la comèdia. Hi ha instruments més vinculats a la feminitat i d'altres a la masculinitat, per tradició, per cultura, o per analogia amb les tessitures de la veu humana. Els moviments també segueixen una tendència tradicional, fins i tot porten el nom de la seva funció: *allegro*, *vivace*, etc., però tot això és excessivament vague i de naturalesa, com dic, distinta al drama verbal.

242 Per a les referències següents han estat d'estimable ajuda les observacions del director teatral Marc Chornet, bon coneixedor de l'univers musical.

Robert Volkmann (1815-1883) són, de fet, un poema simfònic de gairebé quinze minuts de duració. Volkmann utilitza *leitmotivs* vinculats als personatges descrits per diferents intensitats sonores o utilitzant diferents instruments, per exemple, flautes dolces per Lady Anne. Cap al minut segon les flautes s'endinsen dins la intensitat musical ricardiana. Cap al minut set apareix una melodia ingènua i infantil, una mena de marxa militar, que acompanya els infants i que en un moment quedarà diluïda. La música que acompanya Richard és més variada, complexa i reincident. El poema té un final positiu, triomfant, un cant a la victòria Tudor.

Bedrich Smetana és autor del poema simfònic que s'inspira en l'últim acte de l'obra del bard. Smetana es relaciona amb les operacions nacionalistes de la música romàntica sobretot per la seva simfonia *Ma Vlast (La meua Pàtria)* amb el conegut moviment dedicat al riu Vltava. Al seu *Richard III* també es pot gaudir d'un particular fervor majestuós propi del romanticisme. Aquesta exaltació es combina amb moments serens, més reposats. Smetana, com els altres compositors de músiques incidentals, utilitzen els *leitmotiv* per il·lustrar la polaritat del protagonista.

Edward German (1862-1936) feia música incidental per a teatre i òpera còmica. Va ser director musical del Globe (1888). El seu *Richard III* (1889) és una composició força funcional, amb moltes concessions a la trama teatral. Gràcies a les opcions musicals es percep la doble cara de Richard, un oboè amb textura agradable contraposat a moments més èpics.

També hi ha adaptacions musicals de partitures de l'època elisabethiana trasplantades al gust contemporani i que tenen un protagonisme destacat en la producció. És el cas de *Non nobis Domine*²⁴³ (William Byrd, 1543-1623, el mateix compositor que va

243 *Non nobis, Domine, sed nomini tuo da gloria* («No per nosaltres, sinó en glòria del teu nom»), orquestrada musicalment per Lawrence Ashmore.

musicar el *Riccardus Tertius* de Legge), banda sonora de *Henry the Fifth* de Kenneth Branagh (1989) o *Sigh no more, ladies* (Thomas Ford, 1580-1648) de *Much Ado about nothing* (1993). També Carlota Subirós va encarregar una versió en blues del famós *Willow song* per al seu *Otel·lo* (2006).

Per acabar aquest apartat no podíem oblidar citar els principals apropaments que s'han fet a la comèdia musical a l'empar de Shakespeare. D'alguns, ja n'hem parlat en altres capítols, sobretot en el que es refereix a la recontextualització (7.2). El musical no encobreix el seu caràcter d'entreteniment i fa versions molt lliures sense respectar ni l'esperit ni la lletra. Tampoc no ho fa al cent per cent la complexitat de la trama. El primer musical basat en l'obra de Shakespeare és *The boys from Siracuse* (1938) de G. Abbot, R. Rodgers i L. Hart que s'inspira en *The comedy of errors*; deu anys més tard es popularitza *Kiss Me, Kate* (1948) basada en *The Taming of the Shrew* amb música de Cole Porter i llibret de Sam i Bella Spewack. Destaquem, per la seva divulgació mundial, el musical *West Side Story* (1961) d'A. Laurents, L. Bernstein i S. Sondheim, recontextualització social de *Romeo and Juliet*; *Roméo et Juliette* també és un musical francès de Gérard Presgurvic²⁴⁴ de l'any 2000; l'argument dels enamorats de Verona també serveix a *High School Musical* (Kenny Ortega, 2006) en què, a part de l'actualització, també es fa l'operació d'acomodació a un nou públic, ja que està adreçat al públic adolescent. És interessant el musical dels vuitanta *Return to the forbidden planet (Shakespeare's Forgotten Rock and Roll Masterpiece)* precisament per ser una triple operació: està basada en la pel·lícula dels cinquanta *Forbidden Planet* que alhora ho estava en *The Tempest*; passa així del teatre al cinema i del cinema novament al teatre adaptant-t'ho al gènere de comèdia musical. La producció va gaudir de força èxit. *A Love labour's lost* (2000), Kenneth Branagh flirteja amb aquesta peça de Shakespeare per tal de convertir-la en

244 Posada en escena i coreografia de Redha i direcció artística de Daniel Moyne.

una mena de comèdia musical hollywoodenca. Les cançons no estan compostes expressament per a l'adaptació, sinó que aprofita cançons emblemàtiques de l'època en què resitua l'obra, els anys trenta, i que, com és habitual al musical, tenen a veure amb els sentiments i les circumstàncies immediates dels personatges. Les coreografies s'inspiren també en els grans musicals de preguerra amb un resultat una mica paròdic. Afegim com a curiositat el musical mexicà, titulat *Huapango* (Iván Lipkies, 2004) basat en *Othello*. El huapango és una música mestissa i l'adaptació porta al moro de Venècia al Mèxic profund. També *Maqbool* (Vishal Bhardwaj, 2005), una altra recontextualització cultural, en aquest cas de *Macbeth*, és un musical booliwodià en què les bruixes es converteixen en policies corruptes.

7.6. Re-recreació (recreació d'una recreació anterior)

Entenem per re-recreacions les creacions dels clàssics que parteixen d'una recreació ja feta en una altra llengua i dirigida a una altra cultura i que ha estat l'única base d'aquesta nova recreació. Com ja explica Par —que anomena aquestes operacions com «refundicions»— i ratifiquen Pujante i Campillo (2008), Shakespeare arriba a Espanya per mitjà de les recreacions franceses i no de l'original anglès, tot afegint que en molts casos, els textos anglesos en els quals es basava la recreació tampoc no eren els originaris shakespeareans, sinó recreacions de compatriotes britànics. Malgrat haver comentat a bastament, al capítol tercer, aquest fet, no podíem deixar de remarcar aquí que aquesta és una operació d'adaptació molt freqüent fins al segle XIX. Això representa més de tres segles d'aquesta pràctica. El segle XX abandonarà aquesta operació, llevat d'alguns homenatges com el de Laurence Olivier a Cibber i Garrick pel seu *Richard III* i alguna rarsa: una interessant paradoxa anacrònica la trobem en una re-recreació del britànic Frank Morlock que, el 1999, adapta a l'anglès l'adaptació que Alexandre Dumas pare va fer en llengua francesa, el 1848, del *Hamlet* shakespeareà.

7.7. Arranjament

Quan es fa una adaptació, del tipus que sigui, és habitual que, en provar-la en públic, s'hi facin unes correccions més o menys significatives. D'això en direm arranjament, és a dir, una revisió. Com totes les accions adaptadores que constitueixen aquest corpus, l'operació pot anar del mínim al màxim, de manera que un arranjament, malgrat l'innocuitat com a activitat a la qual sembla remetre el mot, pot ser una operació que modifiqui la peça d'una manera substancial. Shakespeare mateix va corregir les seves obres al llarg de la seva vida. És per això que d'algunes coneixem diverses versions publicades. Actualment, les editorials d'Oxford i Cambridge, entre d'altres, publiquen diferents *quartos* i *folios* de la mateixa obra. En una versió d'*Othello* el paper d'Emilia s'amplia i és més amable, per tal de subratllar la malignitat de Iago. En el mateix *Richard The Third*, segons l'edició, unes rèpliques s'atribueixen a un personatge o a un altre, fet que en pot modificar la composició. També hem vist com Shakespeare fa alteracions depenent del nou públic al qual es dirigeix (vegeu el final del l'apartat 4.3. Condicionants circumstancials immediats i prosaics.).

Els arranjaments d'adaptacions poden estar al mateix nivell de categoria que les re-recreacions ja que constitueixen també una adaptació d'adaptació. Encara serà més arranjament si és un altre l'encarregat dels canvis. És el cas del *Ricard III* de Valladares Saavedra y Sánchez Garay que va ser arranjada per Antonio Romero Ortiz el febrer de 1853, després d'un presumpte fracàs atribuït a algunes parts de l'obra²⁴⁵.

245 Deduïm això perquè, si bé les representacions de la de Valladares y Sánchez es fan del 10 a 15 de febrer d'aquell any (segons Par, 1936, vol. I, pàgs. 190-193), aquest *Ricard III* arranjat està datat del 16 al 21. Si la incloc en un apartat de model d'arranjament, és perquè Romero no només modifica el castellà (és a dir, canvia paraules del text) sinó perquè, per exemple, elimina completament el paper de la Duquesa de York.

També podríem considerar arranjament la correcció de l'autor mateix que, després de passar pel sedàs del públic o de la crítica, fa canvis destacables. En aquest sentit, podríem dir que els crítics i l'audiència són quasi coautors del resultat. Aquestes són operacions adaptadores que també s'han perpetrat al llarg de la història de l'adaptació. Una primera notícia en els annals adaptadors és la de *Julia y Romeo*, tragèdia urbana (1803) de García Suelto. Si bé la traducció no era gaire acurada, la trama era fidedigna a la de Shakespeare, però passada pel tamís de la normativa neoclassicista (els quatre primers actes passen a la sala de casa dels Capuleto). S'expliquen les rivalitats entre Capuletos i Montescos; per exemple, el ball en què els enamorats es coneixen, la trobada del balcó i, fins i tot, la mort de Teobaldo. El canvi més extravagant el trobem, però, a l'últim acte. Així el descriu Par (1936, vol. I, pàgs. 42-43):

Julia despierta antes que Romeo muera, y al enterarse de que éste ha sorbido un veneno, se entregan ambos amantes a la natural desesperación, pero el barbián del médico, que había proporcionado dicho tósigo, prorrumpe en olímpica carcajada y les participa que no hay tal pócima, sino que tuvo la previsión de venderle en su lugar aguachirle o agua de cerrajas; en fin, un bebestirajo inofensivo. Por descontado, brincan ambos amantes y se largan con sus amores a otra parte.

El Diario de Barcelona dona fe del desastre de la producció i García Suelto va modificar el final en el qual els amants moren, canvi prou important per als nous receptors de la peça (Par, 1936, vol. I, pàg. 43).

També, però, els mateixos directors, quan ha passat un temps significatiu, poden revisar substancialment la seva creació, de manera que gairebé representa una altra obra. És el cas de les dues produccions d'Irving esmentades al capítol tercer, a l'apartat dedicat a l'adaptació anglesa. Als segles XX-XXI continuen els directors «reincidentes» en una obra shakespeariana en particular. Alguns ja han quedat citats pel camí, però probablement el paradigma de la revisió permanent de les seves adaptacions és la de Carmelo Bene i els seus múltiples hamlets,

condicionats absolutament a la conjuntura dels temps, dels mitjans i de les inquietuds volubles —en el millor sentit de la paraula— del director italià. Aquí sí, seria pertinent comparar les seves quatre versions teatrals, les dues televisives, la cinematogràfica i la radiofònica²⁴⁶.

7.8. Reproporcionalització

El format comercial actual obliga sovint, en qualsevol de les modalitats espectaculars, a la reducció. Això es fa més palès en les produccions de les obres conflictives per la durada, com ara *Hamlet*. En cinema, per exemple, tant Kozintev com Olivier o Zeffirelli, es veuen forçats a triar fins a menys de la meitat de la peça. Branagh va fer un intent de mutilació mínima d'un *Hamlet* de quatre hores, oferint també la seva versió més divulgativa amb dues hores i mitja de duració.

Aquests retalls, en els grans adaptadors, segueixen sovint la coherència de l'elecció d'accents. En *Hamlet*, Kosintzev, per exemple, prioritza les escenes més polítiques, mentre Olivier les obvia²⁴⁷; Branagh dilata les escenes de cort perquè vol subratllar allò més social i endogàmic, per fer una crítica al món de les aparences²⁴⁸. Kosintzev, en canvi, dóna prioritat a la imatge de la natura més que a la paraula shakespeariana i

246 *Amleto*, 1961; *Amleto e le conseguenze della pietà filiale, da Shakespeare a Laforgue*, 1967; *Amleto de William Shakespeare e Jules Laforgue*, 1974; *Hommelette for Hamlet (operetta inqualificabile da Jules Laforgue)*, 1987; *Hamlet suite, spettacolo concerto da Jules Laforgue*, 1994.

247 Sí que hi havia ressonàncies polítiques en el seu *Henry V*, una crida al patriotisme i a les armes durant la Segona Guerra Mundial, però ni al *Hamlet* ni al *Richard III* d'Olivier hi ha al·lusió directa a la política (o al feixisme) malgrat que en la producció teatral d'aquesta última es diu que les bombes interrompien els assaigs.

248 Branagh s'inclina per uns interiors arquitectònics quasi operístics, on tot és excessiu, aparatós i d'uns contrastos cromàtics que van del blanc excessivament asèptic al negre més artificios, amb terres d'escacs, que conformen un altre tipus de presó inhòspita.

substitueix diàlegs per panoràmiques, per exemple, d'un penya-segat on trenca un mar embravit per tal de simbolitzar el vertigen hamletjà; per a Kosintsev, l'important de la poesia de Shakespeare són les imatges que suggereix i el seu vessant simbòlic. Kosintsev fa la transposició pertinent a allò visual. És especialment encertat i eloqüent el vestuari de l'Ophelia de Kosintsev quan la vesteixen per a l'enterrament del seu pare: un cosset i mirinyac de ferro, que «l'empresona» i l'obliga a moure's artificialment. I és que, en Kosintsev, el vestuari pot esdevenir espai i l'espai, paraula.

Ja hem parlat de la constant a obviar el final de Fortimbras. Aquesta decisió no sol ser una opció per qüestions de llargada (de fet, són pocs els parlaments que s'afegeixen), sinó perquè es considera una altra acció; també es pot donar el cas que la producció prefereixi el final tràgic de la mort de l'heroi com a colofó, com pot ser el cas del *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990); o aquesta renúncia pot obeir a les raons que, al segle XX i XXI, i això constitueix una diferència respecte als segles anteriors, no es fan concessions als finals reparadors.

Richard The Third, la segona obra més llarga de Shakespeare, rarament s'escenifica completa i, comunament i actual, se'n mutilen les mateixes parts. S'obvien personatges considerats perifèrics, com ara Margaret. Vinculada al tema del fat, potser, és un dels motius considerats més obsolets en l'actualitat. Escenes considerades parasitàries com la dels assassins, els ciutadans, l'escrivà o els laments de les tres dones, queden irremeiablement suprimides. En molts dels casos també s'obvia el final triomfalista de Richmond i és «My kingdom for a horse» el que abaixa el teló (Irving, 1896; Pucher, 2003; Rigola, 2005).

La reducció és inevitable quan es vol dilatar un episodi i, alhora, complir amb la durada estàndard d'una escenificació. És el cas de com arriba a Espanya *Richard The Third* amb la traducció de Bretón de los Herreros de *Les enfants d'Édouard* de Delavigne. L'adaptació fa una ampliació de l'episodi de la conspiració i l'assassinat dels dos fills d'Eduardo. La peça

comença quan Buckingham explica a la reina que Ricardo ha portat a la torre Eduardo V i acaba amb la mort dels fills d'Eduardo. Les dilatacions es poden produir per un interès en l'allargassament d'un episodi o d'un personatge (com Tyrrel que, a *Los hijos de Eduardo*, té un protagonisme superior que en l'obra shakespeariana), o perquè interessa el tractament determinat d'un tema. S'ha de comptar que a l'època de Delavigne i Herreros interessa el tremendisme i així moltes adaptacions del moment, com la que fa Ducis de *King John* (titulat *Jean sans terre*), també dóna més espai i importància argumental a l'assassinat del seu nebot que a les seves gestes en la història d'Anglaterra. Insistim novament en la importància del context en l'adaptació dels clàssics. Altres reproporcionalitzacions esmentades en el capítol històric són *Ricardo III* d'Antonio Mendoza (escrit com a continuació del titulat *Los hijos de Eduardo*); *Los favoritos* (1892) de Jacinto Benavente (basada en un episodi de *Much Ado about nothing*); o *Cleopatra* (1898) en versió d'Eugenio Sellés en què només s'explica la part sentimental del text shakespearà i s'obvia la part política²⁴⁹.

La reproporcionalització, doncs, és una tendència molt estesa al segle dinou, reduint i dilatant per tal de refocalitzar. Benson (1910) prologa *Richard III* afegint directament el final de *Henry VI tercera part*, la batalla de Tewksbury i l'assassinat del rei deposat a la torre. No podem calibrar les absències per la naturalesa del film, que no arriba a la mitja hora. Seguint la tradició de Cibber, Olivier també prologa *Richard The Third* i afegeix parts del monòleg de Richard a *Henry VI* al monòleg que dóna inici a la peça.

Ran, de Kurosawa, també opera amb una reproporcionalització. Per una banda, retalla tota la subtrama de Gloucester i els seus fills, i, per l'altra, inventa un passat per a Lear i els altres personatges que l'obra de Shakespeare no exposa. Hidetora Achimonji (el Lear de Kurosawa) ha estat un guerrer cruel que ha exterminat pobles i destrossat famílies.

249 Maria Guerrero va fer el paper protagonista en la seva representació (Par, 1936, vol. II, pàg. 58).

Per tant, el tema de la venjança i el penediment hi són més presents que en *King Lear*, i, alhora, recorden altres peces shakespearianes.

Per fer una operació de reproporcionalització el primer que s'ha de decidir és què es redueix o què s'amplia i en quin sentit modificarà la peça de partida. En abordar un clàssic es tendeix a, sigui com sigui, no obviar les escenes i les rèpliques emblemàtiques, potser per allò d'apel·lar al gust epigonal de l'espectador. Potser, fins i tot, perquè allà raurà l'excel·lència del plantejament revelador del director: com es plantejarà el «ser o no ser», com «el meu reialme per un cavall»... També hi pot haver una proposta de rebel·lia en descartar la frase mítica com és el cas de *Hamlet liikemaailmassa* d'Aki Kaurismäki (1987).

Les reproporcionalitzacions poden no respondre únicament a adequacions de durada estàndard. L'ús d'aquesta operació pot apel·lar a una determinació ideològica. A la segona meitat del segle XX, Carmelo Bene treballa en aquesta direcció. Per això, Deleuze el bateja com a paradigma de poeta de la sostracció. L'operació que fa Carmelo Bene amb el seu *Riccardo III* (1977) —Deleuze *dixit*— és amputar el sistema real i principesc. Només queden Richard i les dones. Aquesta intervenció fa que aparegui sota una nova llum allò que només apareixia virtualment en la tragèdia. Riccardo ja no és un home d'estat, sinó una màquina de guerra. Les dones, a *Richard The Third*, tenen també relacions de guerra, com en cap altra de les obres de l'estrardfordià (Deleuze, 1978, pàgs. 70-71). En tot cas, l'operació de Bene sobre les obres shakespearianes, al meu parer, és més de concentració o condensació que de sostracció (sempre són produccions breus). Parlarem encara d'aquest poeta de la sostracció a l'apartat 7.13 sobre la versió lliure.

7.9. Fusió

Si, per a la nostra adaptació, volem donar un protagonisme particular a un secundari reiterat com és Falstaff per tal d'explicar-ne la història, haurem de rastrejar-la en més d'una obra i el millor procediment serà la fusió

d'aquestes obres. És el cas de *Campanadas a medianoche / Chimes at Midnight / Falstaff*²⁵⁰ d'Orson Welles (1966), probablement la més popular de totes les fusions shakespearianes. Entorn del personatge de Sir John Falstaff, Welles sintetitza les obres *Richard The Second*, *Henry The Fourth* i *The Merry Wives of Windsor*²⁵¹. Ja hem explicat a l'apartat 4.3. (Condicionants circumstancials immediats i prosaics) que Shakespeare «mata» Falstaff per la conjuntura de manca de continuïtat de l'actor Kempe a la companyia. En l'epíleg de *Henry IV, part II*, però, havia promès als espectadors que continuaria les seves aventures. Shakespeare no pot complir i a *Henry V* només se cita la mort del personatge sense més conseqüència. Als ulls actuals, la història de Sir John esdevé tràgica. Després d'una vida dissoluta i alegre al costat del príncep Henry, el fill díscol del rei Henry IV abandona Falstaff quan esdevé Henry V. Welles carrega tintes subratllant els moments en què el jove Hal anuncia les seves intencions futures. Falstaff es converteix en un titella del futur monarca. L'heroi anglès de tots els temps (el rei que va derrotar els francesos a Agincourt) esdevé, en mans del director britànic, un ésser maquiavèlic i menyspreable, i l'antiheroi, el bufó, és qui concentra la nostra admiració i la nostra compassió. No és ja el protagonista de *The Merry Wives of Winsor*, el burlador burlat que mereix el que li passa, és la joguina del poder amb el qual ens identifiquem, «l'home bo», en paraules de Welles, a qui voldríem fer justícia. Es fa necessària, doncs, la fusió, per tal d'aconseguir transmetre aquesta mirada crítica contemporània sobre la traïció de l'amistat i el caprici dels poderosos mostrant tot el procés d'ambdós personatges (protagonista i antagonista).

La intenció de restaurar el bon nom del rei per part del poeta americà Maxwell Anderson passa també per una fusió entre *Richard The Third* i *Romeo and Juliet*. *Richard and Anne*, inspirada en *Daughter of Time* de Josephine Tey, escrita el 1955 i publicada el 1995, i que se

250 Posem els tres títols pels quals és coneguda la pel·lícula. És una coproducció espanyola i per això hem mantingut el títol en castellà.

251 Els orígens d'aquest film es remunten a diverses versions d'un muntatge teatral de Welles.

centra en la relació amorosa de la parella²⁵². Anderson, ricardià —no en va aquesta obra ha estat publicada per *The Richard III Society*— fon també les peces de Shakespeare amb la pròpia documentació històrica. Com ja hem citat al capítol que dediquem a França sobre la història de l'adaptació, la reunió de dos personatges es va produir en l'obra de Népomucène Lemerrier amb *Richard III et Jeanne Shore*, (Lemerrier, 1824) la primera basada en l'obra de William Shakespeare i la segona en l'obra de Nicholas Rowe (vegeu l'apartat 3.4. França).

Richard The Third té l'inconvenient de ser l'últim capítol de la guerra de les Dues Roses. Shakespeare necessita fer referències a fets passats per explicar la història del rei malèfic i d'altres personatges (com ara l'exreina Margaret). *War of Roses* de Peter Hall i John Barton (1963) és una fusió de totes les obres dedicades per Shakespeare a aquest període (la trilogia de *Henry The Sixth* i *Richard The Third*). La fusió deslliura dels passatges excessivament explicatius de les darreres i s'acaba establint més familiaritat amb els seus protagonistes. *The Plantagenets* d'Adrian Noble (1989) fa la mateixa operació amb un resultat idèntic. Bogdanov, en una reposició dels anys noranta de *War of Roses*, amb un replantejament, partirà de l'operació de fusió com a principal operació adaptadora.

Aquest cop amb intencions còmiques i iròniques sobre les icones culturals britàniques, el primer capítol de *Blackadder* (1983) fon *Richard III* amb episodis de *Macbeth*, amb l'aparició de les bruixes o d'un Banquo-Richard en el banquet que ningú veu llevat de l'assassí; també es parodia el famós monòleg de Henry V del dia de Sant Crispí. El resultat d'aquest poti-poti és el de l'autocrítica als referents culturals de l'imperi britànic.

Per tal que la fusió sigui realment una fusió o que sigui l'operació principal ha d'estar equilibrada. Recordem que algunes de les re-

252 Més informació sobre aquesta peça a l'article de Murph (1990).

recreacions citades anteriorment tenen alguna cosa de fusió, però no és l'operació més important. L'òpera de Verdi, *Falstaff*, per exemple, parteix de *The Merry Wives of Windsor* i incorpora alguns passatges d'altres obres en què apareix el personatge i que li donen més dimensió en ampliar el discurs. *Richard III* de Laurence Olivier també interpola al monòleg inicial paràgrafs del monòleg de Gloucester a *Henry VI part 3*, però, aquests moderats afegitons, no constitueixen una operació de fusió en si.

7.10. Homenatge

Hi ha diferents tipus d'homenatge i, com sempre, diversos nivells d'exigència de «l'enciclopèdia» del receptor. A grans trets, l'honorança pot recaure sobre una peça concreta que osmotitza amb un argument *ex-novo*; sobre el poeta mateix, la seva vida, la seva grandesa o la seva condició de simple mortal, intertextualitzada o no amb una o diverses de les seves peces; podem també retre honors a les *troupes* d'actors shakespearianes que, rere un assaig o una producció de l'obra del bard, ens deixen conèixer la vida secreta del *backstage*, culte, per extensió, a les famílies teatrals; el respecte al més gran dramaturg de la història pot recaure en la simple cita o cites, sense que hi hagi intertextualitat amb cap de les obres ni amb la figura de Shakespeare; la veneració es pot referir al llenguatge i la retòrica del bard en forma de *pastiche* o de ressonàncies a temes, a moments, a intrigues, a rèpliques, picades d'ullet a les shakespearianes.

7.10.1. Osmosi

L'osmosi es produeix quan es vincula un material expressiu (en aquest cas, un text) o aspectes d'aquest material a una nova creació, cosa que permet que s'estableixi una dialèctica. Trobem un exemple d'osmosi en *El celoso de sí mismo* de Valentín Gómez (1882), ja descrita al

capítol sobre la recontextualització (7.2); a la segona meitat del segle XX, però, el joc amb la intertextualitat es multiplica, constituint una pràctica reiterada. Perquè es produeixi l'osmosi, les dues obres s'han d'influenciar recíprocament en posar-les en contacte. En el cas que exposem, una osmosi amb un clàssic, la de nova creació tendirà a diluir-se en la primera. Aquesta influència pot anar de la simple excusa situacional: un actor, un grup d'actors o un col·lectiu no professional que representa una peça shakespeariana (*The Dresser*, osmosi amb *King Lear*, 1983; *The King is alive*, 2000, osmosi amb *King Lear*; *L'important c'est d'aimer*, d'Andrzej Zulawsky, 1975, osmosi amb *Richard The Third*) a la necessitat absoluta de l'obra amb què es vincula per a la seva comprensió (*A Double life* de Cukor, 1947, osmosi amb *Othello*; *Borís, rei d'Andorra* de Beth Escudé i Gallès, 2006 osmosi amb *Macbeth*).

A *The Dresser* (Peter Yates, 1983), com bé indica el títol, el protagonista de la peça és, literalment, el «vestidor», l'assistent de l'actor principal i *leader* d'una companyia que, a les acaballes de la Segona Guerra Mundial, va per províncies a oferir el seu repertori shakespearà. Norman, que es passa la vida entre caixes, ha consagrat tota la seva existència al que fou anys enrere un actor reputat, ara vell i decrepit. Aquest actor, que té la salut mental minvada, necessita més que mai la seva assistència abnegada. L'obra s'inicia amb una representació d'*Othello*. En acabar la representació s'ha d'hospitalitzar Sir (l'únic nom pel qual coneixerem l'histrió) i, en el deliri, l'actor recita parts de *Macbeth* intertextualitzant amb la seva circumstància immediata. Tanmateix, és una representació de *King Lear* la que conformarà l'eix de l'acció principal. L'assistent personal haurà de sofrir el comportament llunàtic, capriciós, poruc, soberg i desagraït del seu superior, presenciant l'osmosi del vell actor amb l'arquetip shakespearà de l'obra que representa.

Pel que fa a *The King is alive* (Kristian Levring, 2000), peça rodada segons la normativa de Dogma 95, l'osmosi radica sobretot en el paral·lelisme d'una baixada a l'infern similar a la de Lear. Un grup de turistes que viatja en autocar es perd al desert de Namíbia. Entre

ells viatja un veterà actor de teatre que proposa, mentre esperen que els vinguin a rescatar, que representin *King Lear* de Shakespeare com a distracció. Aquest personatge farà de Lear i deixarà entreveure que el tortura algun conflicte paternofilial; una de les dones casades del grup de turistes té desigs reprimits que manifestarà en l'assaig del petó de Goneril a Edmund (interpretat per un xofer negre); un vell, que només vol ser estimat, no s'adona que no ho està essent... L'osmosi, en el cas de *The King is alive*, s'emparenta més en el discurs que en la història, que pot estar molt allunyada de la circumstància o les situacions de l'obra de base.

A double life (George Cukor, 1947) és una adaptació osmòtica entre *Othello* i la història d'una actriu i un actor que formen un matrimoni benavingut. L'actor, però, té tendència a transformar-se en els personatges que interpreta i ara és *Othello* el títol del repertori. Com en l'obra shakespeariana, els malentesos i la gelosia s'apoderaran de l'interpret desencadenant una nova tragèdia, reflex de l'antiga.

The African Company presents Richard III de Carlyle Brown (1998) es basa en una crònica històrica, la d'una companyia formada enterament per actors de color que es veuen perjudicats per un empresari blanc al qual fan la competència (vegeu el capítol 4.7. Convencions de *decòrum*). Brown dramatitza l'anècdota situant-la en el període d'assaigs d'aquest *Richard The Third* en què l'actor històric, James Hewlett, que interpreta el paper del títol, i l'actriu Ann Johnson comparteixen l'Escena de Seducció, en què deixen entreveure una passió real. L'obra de Brown és essencialment historicista i posa de manifest les reivindicacions, les mobilitzacions dels negres lliures i les injustícies de l'època cap a la comunitat d'afroamericans. La transmet de manera osmòtica, en tant que incorpora, en l'operació divulgativa de l'esdeveniment, la ficció del *backstage*, amb relacions entre els personatges que es fusionen amb els rols que interpreten i deixa planejar la corrupció, l'engany i la tirania de l'empresari Stephen Price, una mena de Richard III, que manipula la veritat

segons la seva voluntat per tal d'aconseguir els seus objectius sense reparar en la licitud dels mitjans.

7.10.2. Cita

La celebrada pel·lícula *To be or not to be* d'Ernst Lubitsch (1942) s'aparta d'una operació d'osmosi, ja que la història dels personatges creats per Lubitsch no s'entrellaça d'una manera expressa amb la dels personatges de la font shakespeariana. No hi ha cap paral·lelisme entre les circumstàncies de Hamlet i la de la *troupe* d'actors polonesos que conspiren des de la resistència. A *To be or not to be* hi ha, però, més d'una cita shakespeariana a part del conegut monòleg hamletic que dona títol a la pel·lícula. També apareix el no menys famós monòleg de Shylock de *The Merchant of Venice*. L'actor figurant, jueu, sempre ha volgut recitar aquesta part i, d'alguna manera, es dona la circumstància, però no acaba d'osmotitzar del tot. El tema de la gelosia (*Othello*) també apareix, però no en el seu tractament dramàtic. Si la proposta de Lubitsch no arriba a convertir-se en osmosi és perquè qualsevol peça clàssica, qualsevol paràgraf clàssic, hauria servit a la trama. Tanmateix, així com a *A Double life*, necessitem el paral·lelisme amb *Othello* per arrodonir i donar sentit al discurs de Cukor, no passa el mateix en la pel·lícula del geni alemany, que funciona sense la vinculació estricta a la trama o als conflictes interpersonals hamletians o shylockians com a cita.

Una altra experiència de cita la trobem en la comèdia romàntica *The goodbye girl* (Herbert Ross, 1977)²⁵³. Des de Chicago, arriba Elliot, un actor que ha estat contractat per treballar en una producció de *Richard The Third* de l'off-off Broadway, a Nova York. Ha llogat el pis a un actor. Aquest pis, però, està ocupat per una dona i la seva filla a qui acaba d'abandonar la seva parella, l'actor que ha subarrendat la casa a Elliot. Paula és una ballarina sense feina i mare soltera. D'entrada,

253 Amb guió de Neil Simon. Nominada a quatre Oscars, va obtenir el de millor actor principal.

s'oposarà al fet que l'actor ocupi el pis, però els problemes econòmics l'obliguen a compartir-lo. La pel·lícula posa l'accent en els problemes de convivència de l'estrany trio, però els equívocs i les desavinences derivaran en un final feliç amb l' enamorament de la parella.

El contacte amb *Richard The Third* és de cita. El més interessant és la crítica humorística que el dramaturg i guionista Neil Simon fa sobre el punt de vista extravagant del director (per extensió, els directors de l'època i les tendències modernes). Per al director de la ficció, sense cap dubte, Richard és un homosexual amb ploma i és la seva condició sexual no assumida el que el fa actuar com actua. La producció resulta un desastre. L'anècdota serveix, també, per possibilitar un discurs sobre la importància del punt de vista dels directors sobre el teatre en general i les eleccions de posada en escena en particular. Parlem de cita i es podria tractar de qualsevol altra obra —això sí, clàssica i emblemàtica, si no, l'acudit no funciona— però no arriba a la categoria d'osmosi ja que, novament, la vida dels personatges no s'interrelaciona amb la història ni amb el discurs de *Richard The Third*²⁵⁴.

Stage Beauty (Richard Eyre, 2004), que narra la davallada d'un *stage boy* especialitzat en el paper de Desdemona a la Restauració anglesa pels canvis de gust del públic i de decrets reials, cita *Othello* sense que la història de passió entre la parella protagonista hi tingui res a veure. Si bé en el personatge de Kynaston pot intuir-se una mena de gelosia respecte a la seva assistent, que s'ha convertit en una actriu de moda, el tema shakespearà no està prou desenvolupat per catalogar-la d'osmosi. Les dues històries corren paral·leles sense trobar-se, probablement perquè el director va posar l'accent temàtic en els problemes d'identitat sexual, transsumpte poc shakespearà.

Shakespeare Wallah (James Ivory, 1965) és la història d'una *troupe* d'actors anglesos que va pels pobles i ciutats de l'Índia representant el

254 Per cert, Richard Dreyfuss també és un actor de poca alçada, físicament, volem dir.

seu repertori shakesperarià. Amb el viatge es poden reconèixer els canvis del país dels últims temps. Els maharahàs són ara els propietaris dels hotels de luxe, la cultura es veu substituïda per l'esport i el teatre, pels films de Bollywood. Escrita per Steve Crook, la pel·lícula està basada en la vida de l'actor i manager Geoffrey Kendal i la seva filla Felicity quan, després de la Segona Guerra Mundial, van voltar per l'Índia fent representacions del bard, sobretot per a nens.

Un dels èxits més recents sobre actors que interpreten personatges shakesperians és el de *I hate Hamlet* (Rudnick, 1991) en què un actor televisiu que es guanya molt bé la vida és requerit per interpretar Hamlet. La comèdia reflexiona sobre l'art i el paper de l'artista a l'actualitat.

7.10.3. Homenatge a la vida de l'artista

Un altre model d'homenatge patent és quan es ficcionalitza l'artista, en aquest cas, Shakespeare, que constitueix un personatge dramàtic més. Hi ha diversos models d'homenatge d'aquest tipus i diferents nivells, essent el primer una simple invenció d'una situació en què es troba el poeta, una dramatització d'un episodi de la seva vida o la fusió de la vida de l'autor amb la seva obra. D'aquesta última possibilitat ens ve al cap immediatament l'obra de Stoppard *Shakespeare in love*, de la qual es fa el guardonat film del mateix nom dirigit per John Madden (1998). Tanmateix, l'operació d'homenatge al poeta és més freqüent i més antiga del que podem pensar en un primer moment. La primera és de les acaballes del segle XVI, en vida de l'autor.

Varios estudiantes del Saint John's College de Cambridge crearon una trilogía de obras satíricas sobre las modas literarias al uso. Se conocen como las *Parnassus Plays* y la segunda, titulada *The Second Part of the Returne from Parnassus*, presenta un gran interés para el estudioso de Shakespeare. En esa obra teatral, un personaje débil que responde al nombre de Gullio, que podría ser o no un retrato satírico de Southampton, ensalza a

Shakespeare para diversión de Ingenioso, que es más espabilado. «No aceptaremos más que Shakspeare puro», declara ingenioso tras una manifestación de Gullio, «y los fragmentos poéticos que ha recogido en los teatros.» Cuando se ve obligado a ocuparse de los versos de Gullio, Ingenioso exclama en tono sarcástico: «¡Dulce señor Shakspeare! » y «¡Atención, Romeo y Julieta! ¡Vaya robo monstruoso!». A renglón seguido, Gullio añade: «Me encantaría oír la vena del señor Shakspeare», lo que apunta a que su «vena» era lo suficientemente conocida como para que la admirasen, la imitaran y, en ocasiones, la desacreditasen. «Que este mundo de asnos aprecie a Spencer y a Chaucer», apostilla Gullio, «yo veneraré al dulce señor Shakspeare y, para honrarlo, depositaré su Venus y Adonis bajo mi almohada» (...) Otro personaje de la trilogía Parnassus parece ser una parodia del dramaturgo. Studioso es dramaturgo y maestro, habla como Shakespeare y abundan las analogías con elementos naturales y las agudezas melodiosas. (...) En el siguiente texto de la trilogía *Parnassus* también figura Ricardo III (Ackroyd, 2008, pàgs. 496-97)

Fins i tot sense haver estat prou representat ni prou llegit, encara menys en la llengua original, la figura de Shakespeare representa una icona per als dramaturgs espanyols des del s. XIX que li reten homenatge. *Shakespeare amoureux o la pièce d'Étude* d'Alexandre Duval es va estrenar a Barcelona el 1810 durant l'ocupació francesa i va gaudir d'un cert èxit. Se'n van fer força reposicions i va arribar a Madrid el 1828 amb el títol de *Shakespeare enamorado* traduït per Ventura de la Vega (Par, 1936, vol. I, pàgs. 74-75). L'argument és el següent: Shakespeare, solter, està enamorat d'una actriu, Carolina (Clarence en la versió originària gala), que està estudiant un paper per a *Ricardo III*. La seva criada, Enriqueta (Anna a l'adaptació francesa) diu a Shakespeare que Carolina no l'estima, perquè, en el fons, vol posar-la en relació amb un altre pretendent més ric, Lord Wilson. Enriqueta ha intentat convèncer amb urgència Carolina que es casi amb el Lord, malmetent contra Shakespeare, al qual titlla d'aventurer i inconstant. La criada concerta una cita de la seva mestressa amb Wilson. La contrasenya

serà «*Ricardo III*» però Shakespeare, amagat, ho ha sentit tot, i, amb despit, surt de l'amagatall i intenta posar gelosa Carolina amb una presumpta aspirant a actriu que farà els papers per als quals Carolina no està dotada; per exemple, mentir el seu amant. L'engany funciona i es disposen a assajar una part de *Ricardo III* que incideix en la gelosia i la traïció, però acaba amb «Jo t'estimo». En aquesta conversa es produeix una sèrie de malentesos ja que Carolina no diferencia quan els seus mots pertanyen a la seva passió o a rèpliques dels personatges (Shakespeare està component l'acte IV d'*Othello*). En el transcurs dels malentesos, Carolina cau perdudament enamorada. És el moment de l'entrevista amb Lord Wilson que ha preparat Enriqueta. Carolina ha escrit una carta per al pretendent en què confessa que no l'estima i que el seu cor pertany al bard. L'*emboçat*, resulta ser Shakespeare que, per mitjà de la nota, descobreix que l'actriu el correspon. L'obra acaba amb una humorada: quan arriba Lord Wilson i crida «¡Ricardo III!», Shakespeare respon: «Ricardo III ha llegado muy tarde; Guillermo —William (l'aclariment és meu)— el conquistador se ha apoderado ya de la fortaleza.»

Segons l'Oxford University Press, al pròleg de *Richard III* (pàg. 74), el *diarist* John Manningham explica una història segons la qual existia una determinada aliança i rivalitat entre Shakespeare i Burbage, l'actor que encarnava Richard III. El 1602, Manningham deia:

Upon a time when Burbage played Richard III there was a citizen grew so far in liking with him that before she went from the play she appointed him to come that night unto her by the name of Richard The Third. Shakespeare, overhearing their conclusion, went before, was entertained, and at his game ere Burbage came. Then message being brought that Richard The Third was at the door, Shakespeare caused return to be made that William the Conqueror was before Richard The Third²⁵⁵.

255 En un moment en què Burbage interpretava *Richard III*, una ciutadana a qui havia agradat molt, abans d'abandonar el teatre, va quedar amb ell a casa seva, i ell

Es tracta d'una anècdota no provada però que es repeteix al segle XVIII a *A General View of the Stage*, de Thomas Wilkes (Ackroyd, 2008, pàg. 302)²⁵⁶.

Duval prologa la publicació amb una «*notice sur Shakespeare amoureux*» de la publicació de 1804 en què explica que deu la petita peça a un article extret d'una *gazette* anglesa en què es revela que Shakespeare havia sospirat d'amor per una actriu. És obvi, per la similitud argumental, que aquesta revista explicaria la llegenda.

L'obra, una peça curta d'un acte, té gràcia sobretot en els diàlegs de confusió, quan el protagonista parla amb tanta oratòria i passió com un personatge dels seus. O pretesament. I aquí està la gràcia paradoxal d'aquesta operació: Shakespeare parla com els seus adaptadors francesos —si no m'erro— com De Rozoi per *Richard III* (1773) i com Ducis per l'*Othello* (1788). No tenim cap notícia que *Richard III* figurés en llengua castellana fins a la re-recreació d'Antonio Mendoza (1850), cosa que implica que les parts d'aquesta obra serien traduccions directes del text de Duval, però, en el cas de l'*Otelo*, ja existia el de Teodoro La Calle. Al text en francès, Desdemona passa a ser Heldemone, mentre que en castellà se la rebateja Edelmira, com a la re-recreació. Una altra curiositat és que, precisament, l'assaig de Ricardo III, mostra una escena d'amor gelós, suposem, per context, en què els protagonistes són la princesa Elisabeth i Richmond. És a dir, en l'homenatge, el protagonista escriu el que no ha escrit mai i com mai no ho hauria escrit William Shakespeare.

s'hi havia de presentar com a Richard The Third. Shakespeare, que els havia sentit, es va presentar abans, va ser rebut i es va fer passar per Burbage. Quan s'informà que Richard The Third era a la porta, Shakespeare va retornar el missatge contestant que William the Conqueror havia precedit Richard The Third. (La traducció és meva).

256 Segons Roslyn Lander Knutson, a *William Shakespeare*, 2 vols. (Oxford, 1930), *William the Conqueror* era una part en l'obra *Fair Em* i segurament Shakespeare podria haver-la representat.

Potser portat per l'èxit d'aquesta experiència, l'any 1853, s'estrena *Guillermo Shakspeare* d'Enrique Zumel, adaptació de la novel·la del mateix nom de l'escriptora francesa Clemencia Robert, traduïda per F. Málaga. Zumel no afegeix res d'invenció seva sinó que dramatitza els dos últims terços de la novel·la (transcodificació + reproporcionalització). El primer terç està relatat per estalviar-se els canvis d'espai. La curiositat de l'operació de Robert és com fusiona la vida de Shakespeare (a la qual l'autora diu ser fidel, però no ho és) amb ressonàncies de *The Tempest*, *Romeo and Juliet* i *Othello*. Personatges de la vida de Shakespeare (Southampton, Marlowe, Green, Middleton, etc.) es barregen amb personatges de ficció amb ressonàncies shakespearianes (Ariela, Medianoche) en un argument enrevessat²⁵⁷.

Un drama nuevo (1867) de Manuel Tamayo y Baus, ambientat en l'Anglaterra elisabethiana, continua amb aquesta tendència d'entrellaçar la vida dels personatges amb la vida del dramaturg.

Interessant pel seu èxit a París i per la quantitat d'intervencions que s'hi afegeixen és *Shakespeare!*, una opereta buffa en tres actes de Gaston Serpette i llibret de Paul Ferrier i Robert de Flers del 1899. Es tracta d'un homenatge, d'una transcodificació a la música, i també d'una paròdia: Shakespeare és, ni més ni menys, que un *caniche* que sortia a la representació (Par, 1936, vol. II, pàg. 152).

Al segle XX, es multipliquen els homenatges a Shakespeare en forma d'obra teatral o cinematogràfica. A *Immortal Gentleman* (Widgely R. Newman, 1935,) Shakespeare també intervé com a protagonista de la ficció i hi ha citacions a *The Tyming*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet* i *The Merchant of Venice*. *Shakespeare in love* (Madden, 1998) amb guió de Tom Stoppard ens presenta el poeta enamorat d'una noble amb vocació d'actriu, Viola de Lesseps. Urgeix l'escriptura d'una obra nova (amb títol inicial de *Romeo and Ethel, the pirate's daughter*). Per

257 Segons Par (1936), Zumel va fer el paper de Shakespeare. L'obra no va tenir èxit i va morir després de quatre representacions.

aconseguir el paper de Romeo, Viola es veu obligada a transvestir-se, ja que les dones no podien pujar a l'escenari. Els equívocs i els desencontres conformen l'argument d'aquesta magnífica comèdia romàntica. Stoppard fa osmotitzar la presumpta vida del poeta amb *Romeo and Juliet*, però també amb *Twelfth Night*, en què Viola (el nom del personatge que interpreta Gwyneth Paltrow) també es veu obligada a transvertir-se i serà la comèdia que Shakespeare escriurà arran del descobriment de l'amor. Dins els paràmetres del *mainstream*, l'obra està farcida de picades d'ullet als iniciats en l'obra, la vida de Shakespeare i l'època del teatre elisabethià; comparteixen aventures i desventures Henslowe, productor real de l'època, els actors Burbage i Kempe, el dramaturg Marlowe (del qual Shakespeare se sentirà responsable de la mort) i un adolescent Webster, l'escriptor dramàtic de la restauració, que ja apunta el seu delit per la sang i el fetge.

Al tombant de segle, amb més informació, alguns d'aquests tipus de visites al bard especulen sobre determinades conjectures de la vida del poeta. És el cas d'*El otro William* de Jaime Salom (1998) que, en clau humorística, juga amb la llegenda que les obres de Shakespeare van ser escrites pel sisè comte de Derby; *La estancia* de Chema Cardeña (1996) aborda l'especulació de si fou Marlowe qui realment va escriure els clàssics universals shakespearians basant-se en la seva semblança física. De Fabrice Melquiot és l'obra teatral *Eileen Shakespeare* (2009) que inventa una suposada germana del poeta que aspirava a exercir de dramaturga a la capital anglesa del XVII. El 2007 es va fer una pel·lícula espanyola que es podria considerar un homenatge doble a l'autor anglès i a Cervantes. En aquest film d'Inés París els dos autors universals, Miguel y William, coincideixen i rivalitzen per l'amor d'una dona.

Anonymous (2011) és una de les últimes pel·lícules d'homenatge a la vida de l'artista. Homenatge curiós, si més no, perquè es tracta d'un antihomenatge: Shakespeare és només un oportunista que mai no va escriure un sol vers de les obres que se li atribueixen. Amparant-se en les batalles entre stradfordians i oxfordians, que encara avui discuteixen

la paternitat de les obres, la tesi d'aquesta ficció és que realment les va escriure des de l'anonimat el dissetè comte d'Oxford, Edward De Vere. El personatge de Shakespeare apareix aquí com un ser menyspreable, inculte, doner i extorsionador. Tot i això, hi ha una exaltació de les obres i la pel·lícula s'integra dins l'operació d'homenatge. Aprofitant l'avinentesa que per a aquesta investigació usem com a exemple principal *Richard The Third*, a l'últim quart del film la representació d'aquesta peça és la que causa un motí en contra del conseller de la Reina Elisabeth, Robert Cecil, que els espectadors identifiquen físicament i moral amb Richard. Així s'ha presentat a la pel·lícula el personatge històric de Cecil: coix, geperut i manipulador.

L'homenatge es pot fer també des de les decisions escèniques. Al *Ricard 3r* de Rigola, a mesura que van morint (assassinats) els personatges, els actors i les actrius que els interpreten es van transvestint i apareixent a l'escenari en la figura de Shakespeare, envaint fantasmagòricament l'escenari al final de la peça. A *Looking for Richard* (1996) també apareix el bard en un parell d'ocasions, posant-se les mans al cap en observar el que Kimball i Pacino fan amb el seu *Richard The Third*. L'espectre del poeta de tots els temps planeja sempre per sobre de les seves peces i els seus adaptadors.

7.10.4. *Pastiche* i ressonàncies

Un cop discutit el valor de Shakespeare en l'etapa neoclàssica o no i acceptat en el romanticisme, alguns poetes admiradors del bard proven d'escriure «a la manera de» el que avui anomenem operació de «pastiche». *El Astrólogo de Valladolid*, de José García Villalta (1839), és una obra històrica escrita a la manera shakespeariana. A *El desengaño de un sueño* d'Ángel de Saavedra, duc de Rivas, del 1844, també es nota una influència d'estil i, fins i tot, passatges que recorden els temes de Shakespeare (*The Tempest*, *Macbeth* i *Hamlet*)²⁵⁸. En aquesta peça,

258 Saavedra, Ángel, 1999.

alguns personatges diuen frases i transmeten conceptes shakespearians; també *Thendis* de Francisco Sánchez de Castro (1878) té ressons de l'elisabethià, en l'estil i en l'argument, que recorden *Hamlet*. Sovint, aquestes operacions no passen d'exercicis estilístics que no tenen per què redundar en la idiosincràsia de l'autor. Una proposta curiosa del segle XX és la coneguda novel·la *Shakespeare's dog* (Rooke, Leon, 1985) en què el mateix gos de Shakespeare explica les seves aventures i desventures al costat del seu amo abans de partir cap al Londres que li canviarà la vida. La particularitat rau en què la mascota s'expressa també «a la manera de»²⁵⁹. Fortier (2007, pàgs. 5-7) dedica part del seu article a reivindicar aquesta novel·la com a adaptació. En primer lloc, perquè l'argumentació de la seva tesi «An adaptation of Shakespeare is an adaptation of whatever has been made of Shakespeare» («Una adaptació de Shakespeare és una adaptació de qualsevol cosa que s'hagi fet amb Shakespeare»); en segon lloc, perquè aquesta biografia apòcrifa és una interpretació explícita i una crítica extensa de Shakespeare; en tercer lloc, Fortier categoritza l'operació com a prolepsis, ja que el gos dirà frases shakespearianes que més tard escriurà el mateix bard als seus prolífics anys d'estada Londres.

La ressonància difereix del *pastiche* no només en què la primera no té perquè reproduir un estil. La ressonància «recorda» d'alguna manera l'autor o l'obra de base, sense explicitar. És el cas de *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (*Els canalles dormen en pau*, Akira Kurosawa, 1960), la menys explícita de la trilogia shakespeariana i que té alguns trets de *Hamlet*, només reconeixibles pels subterfugis a l'últim quart del film. S'emmarca en el món dels alts negocis al Japó, en què el vicepresident d'una corporació relacionada amb el govern (Iwabuchi) ha fet passar per suïcidi el que ha estat l'assassinat de l'anterior vicepresident (Furuya). La pel·lícula comença amb el casament de la filla coixa d'aquest mandatari (Yoshiko) amb el seu secretari (Nishi). S'especula sobre la condició d'interès d'aquesta unió: el protagonista,

259 Idealment, la traductora hauria d'haver traduït «a la manera de», per exemple, Astrana Marín, perquè s'entengués la picada d'ullet.

Nishi sembla no estimar la seva *Ophelia* nipona. El germà de la noia, amic de Nishi, amb un caràcter similar al de Laertes, durant el casament demana que en tingui cura i que no li faci mal. Entra el pastís de nocs, que reproduïx l'edifici de la corporació. A la finestra des d'on es va tirar el presumpte suïcida, hi apareix una flor. Hi ha un enrenou de reconeixement com en la representació de *La ratera* hamletiana. Dins de les claus del cinema negre, quan sembla que s'acaba l'obra, es descobreix que Furuya era el pare de Nishi i qui ha tramet la venjança; per tal de desemmascarar-los, propicia una psicosi de fantasmes i misteris que terroritzen els còmplices de l'assassinat del progenitor. El dubte hamletia de Nishi, ara que s'ha enamorat de la seva esposa és si acabar amb Iwabuchi, el pare estimat i idolatrat de la jove.

Si bé, com veiem, hi ha una estratègia de recontextualització social, el codi actancial no és el mateix i les relacions entre personatges són distintes que en l'obra matriu. Per començar, l'home de negocis no té parentiu amb el protagonista com Hamlet amb Claudi i és el pare protector de l'enamorada, una mena de Polonius. A *Hamlet*, l'acció venjativa es concreta ja en les primeres escenes, mentre que, aquí, Kurosava manté el suspens fins al final. A més a més, la venjança no es produeix, ja que Nishi morirà i el vell magnat corrupte (Claudi/Polonius) continuarà fent de les seves malgrat l'abandonament dels seus fills (d'aquí el títol *Els canalles dormen en pau*, que ressona en el vers hamletia «That one may smile, and smile, and be a villain!» / «Un pot somriure i somriure essent un infame» (Escena V acte I); en la ressonància de Kurosawa no apareix el tema de l'incest, un dels mòbils morals de l'objectiu del príncep de Dinamarca i els fantasmes són simulats. L'efecte és que, quan l'espectador avesat comença a reconèixer una obra determinada, el director ho difumina i ens prepara per a una altra cosa²⁶⁰.

260 Una part de la crítica televisiva i cinematogràfica ha anomenat aquest tipus d'operacions *Sidequel*. El mateix univers ficcional de l'obra originària, però amb altres arguments i altres personatges, permet una llibertat més gran.

Les ressonàncies també poden apel·lar a determinats aspectes «d'allò shakespearità», però el reconeixement de la font, encara que de manera esbiaixada, és fonamental. Particularment original és l'homenatge a «la mort a la shakespeariana» de *Theatre of Blood* de Douglas Hickox (1973). Vincent Price és un actor shakespearità que es venja poèticament dels crítics que no li donen reconeixement. Els mata utilitzant mètodes inspirats en els crims shakespearians.

7.10.5. Altres homenatges

Aquesta operació metonímica, la part pel tot com a homenatge, té el seu contrari, el tot pel tot, aquelles adaptacions que es basen en la dramaturgia sobre el recull o una part de l'obra del bard sense ficcionalitzar la seva figura ni suposar una intertextualització. És el cas de *La Tragedie comique* d'Yves Hunstadt i Eve Bonanti del 1988 o *The complete works of William Shakespeare*, condensació del gruix de l'obra shakespeariana a dos minuts per obra.

Next de Barry Purves (1989) és un compendi de l'obra del bard en un curt d'animació amb la tècnica de *stop-motion* de cinc minuts de duració. El mateix Shakespeare (Will, *a poor player* —un pobre actor—) és víctima d'un càsting del productor Peter Hall en què representarà, resumidament, el gruix de la seva obra dramàtica.

El «one-man show» *Shakespeare's Villains* de Stephen Berkoff (1998)²⁶¹ selecciona alguns dels dolents shakespeareans més interessants per fer una quasi-conferència sobre mitja dotzena de personatges del poeta. La representació no només deixa gaudir de la interpretació de les parts més significatives d'aquesta tria; l'actor-autor també ens delecta amb opinions sobre aquestes parts, sobre la vida de l'actor i el que l'envolta, sobre la maldat i l'atracció per aquesta maldat. Es tracta,

261 Hem pogut veure a Barcelona aquesta funció, traduïda per Màrius Serra, dirigida per Ramon Simó i interpretada per Manel Barceló (2012).

doncs, d'una operació múltiple en un format que coqueteja entre el cabaret i la lliçó magistral.

7.11. *Spin-off*, emancipació

L'*spin-off* és una operació comuna en l'àmbit televisiu. Es tracta de convertir algun personatge secundari en el personatge principal d'una trama nova conservant els trets distintius d'aquest individu. L'escriptura de *The Merry Wives of Windsor* sembla que ja tenia la seva raó de ser en un *spin-off*. De fet, si Shakespeare va fer sortir Falstaff en algunes de les seves obres, va ser precisament perquè ho reclamava el públic. La mateixa reina Elisabeth I, a qui tant divertia, sembla ser la responsable de la gènesi d'aquesta peça i es diu que fou ella qui induí Shakespeare a donar-li el paper de protagonista²⁶².

Al teatre actual hi ha algunes experiències de *spin-off*: *Rosencrantz and Guildenstern are dead* de Tom Stoppard (1966) és una emancipació de *Hamlet*, també amb producció fílmica (1990). Els «emancipats», en aquest cas, són els dos companys del príncep que, per encàrrec del rei Claudius, han d'intentar esbrinar què li passa a Hamlet. El canvi del punt de vista transforma la tragèdia en una comèdia de l'absurd.

Hi ha diferents possibilitats de *spin-off*:

1. Els que comparteixen d'alguna manera el temps de la ficció que ha servit d'inspiració com és el cas de l'anteriorment citada *Rosencrantz i Guildenstern are dead*. *The Third witch* (Chris

262 El personatge de Falstaff exerceix encara molta fascinació en els britànics com a caricatura de l'anglès mitjà vividor de l'època elisabetiana. A *Henry The Fifth*, només apareix citat (comentaris als seus últims dies i a la seva mort. Vegeu 4.3. Condicionants circumstancials immediats i prosaics), però, tot i així, els dos directors que han adaptat aquesta peça amb més fortuna (Olivier i Brannagh) no se'n poden estar de fer-lo aparèixer físicament.

Noonan, 2009) és un altre exemple; el director australià de *Babe, el porquet valent* es basa en la novel·la de Rebecca Reisert (2001) per explicar-nos la història de Macbeth mitjançant una de les bruixes; una noia de quinze anys, Gillyflower es venja del rei escocès per haver mort el seu pare. És el cas del també citat *Les Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne (1833), que, en una intervenció de reproporcionalització, dona el principal protagonisme als dos prínceps.

2. Quan s'abstreu completament de la història de base per crear un episodi sense continuïtat respecte al referent, però respectant el mateix univers; aquests tipus de *spin-off* se sostenen i es comprenen per si sols. (*The Merry wives of Windsor* de William Shakespeare, 1602).
3. Ajudant-se d'una operació de derivació, exposa un futur o un passat dels esdeveniments del personatge discriminat en contacte amb l'obra font.

Un cas especial d'aquesta última categoria és quan el rol «abduït» és un personatge que només se cita a l'obra. És el cas de *Godot llega* de José Sanchis Sinisterra, *spin-off* derivat d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett (1949). En aquesta peça breu (Sanchis Sinisterra, José, 2008), Godot arriba, finalment, quan Vladimir i Estragón s'han afartat d'esperar. Només en troba el rastre objectual de la seva llarga espera. Sanchis ens mostra un Godot-Déu patètic, incoherent i enfollit en qui la humanitat ha deixat de creure.

No podem considerar com a *spin-off* els personatges històrics escindits per bé que possiblement es popularitzen per mitjà d'una obra de teatre determinada. No podríem afirmar, per exemple, que *La Tragèdia de Jane Shore* de Rowe (1714) fos un *spin-off* de *Richard The Third*, encara que, a més a més, hi hagi una voluntat d'estil shakespearà. Pel mateix motiu, *Les Reines* de Normand Chaurrette (1990, traduïda

al català per Roser Güell i Óscar Barberán) no acaba de constituir un *spin-off* (si fos el cas seria un *spin-off* múltiple). Les protagonistes de l'obra del dramaturg canadenc són sis de les dones de l'aristocràcia en el moment en què el rei Eduard s'està morint. Comparteixen l'espai i el temps del duc de Gloucester, però semblen més inspirades en la història, amb una nova concepció dels personatges amb poca analogia a les que dissenyà el bard.

7.12. Derivació o seqüela

Sovint hi ha textos dramàtics que, lluny de tancar l'obra, creen en l'espectador una necessitat d'allargassament. A *Casa de nines* d'Ibsen, tenim ganes de saber com serà la vida de Nora després que tanqui la porta darrere seu. És per això que hi ha moltes propostes dramàtiques d'una segona part. També el personatge de Fris de *L'hort dels cirerers* de Txékhov ha despertat la imaginació de molts autors dramàtics que aposten per la derivació en la seva aproximació als clàssics.

És el cas de la inspiració shakespeariana de *Julieta en la cripta* de José Sanchis Sinisterra. Julieta fa trenta anys que, encara viva, és a la cripta esperant que algun Capuleto mori per ser rescatada de l'equívoc. Ara, però, després de la peripècia de la suposada mort dels amants, els Capuletos i els Montescos s'avenen i no es produeixen tants assassinats com anys enrere i no s'obre el panteó. El nou text se serveix de l'obra de base com a antecedent²⁶³.

263 En anglès, la cinematografia anomena *sequel* aquesta operació, la generació d'una nova peça que continua els esdeveniments que segueixen l'obra originària cronològicament. La *sequel* és molt freqüent al cinema que aprofita èxits de taquilla per generar la continuació. Per no desconnectar amb aquest espectador, és freqüent la numeració (*Rocky 2*). Pels mateixos motius hi pot haver una seqüela de seqüela, en aquest cas, la taxonomia permet el neologisme *Threequel*. Quan la distància entre les dues seqüeles és llarga fins al punt de canviar fins i tot la ubicació s'anomena simplement *distant* (*Star Trek, the next generation*, cent anys després) (Macmillan Dictionary en línia. Data de lectura: 12/03/12).

Misero Próspero, igualment de José Sanchis Sinisterra, és una derivació inversa. Tot sembla apuntar (Sanchis ho deixa obert) que Próspero està avançant-se a l'obra, de la qual és el demiurg. Fa de pròleg, a la manera de Gloucester, i explica a una Miranda, potser imaginària, el que generarà amb els seus poders: la tempesta venjativa, l'enamorament dels joves, el seu final feliç. Assistim als seus projectes que esdevindran l'argument de *The Tempest* de William Shakespeare²⁶⁴.

La derivació, però, no havia de ser l'única operació de l'entremaliat autor d'*Ay, Carmela*. Al mateix temps, hi ha una actuació d'intertextualitat. Próspero és una simbiosi del Hamm d'*End Game* (*Final de partida*, 1957) i Julieta una simbiosi amb la Winnie de *Happy days* (1961, *Oh, les bons jours* en francès i traduïda al català com *Oh, els bons dies*)²⁶⁵.

En moltes de les peces en què Sanchis intertextualitza amb els clàssics, el punt de partida és donar-li completament la volta, bé pel que fa al caràcter o bé pel que fa a la situació. Així, Próspero no té poders, Julieta no ha mort i la reconciliació de les famílies és la seva desgràcia, i a *Godot llega*²⁶⁶, aquest és l'abandonat i qui ha d'especular

264 Segons la sistematització cinematogràfica també s'accepta prequel per designar aquesta operació així com *interquel*, que relataria els esdeveniments entre dos episodis, unint les dues històries (*Vuelve el Padrino*, entre *El Padrino* i *El Padrino II*) i *Midquel* quan la seqüela té lloc durant la bretxa cronològica a l'interior d'una peça completa i única. (*Bambi II* que narra les desventures del protagonista des que mor la mare fins que es fa adult) (Macmillan Dictionary en línia. Data de lectura: 12/03/12).

265 «Imaginem que alguns dels immarcesibles personatges de Shakespeare fossin conduïts de la mà d'un autor contemporani sense escrúpols al desolat univers de Beckett.» J.Sanchis Sinisterra al programa de mà per a la representació al Festival Shakespeare 2010.

266 Godot arriba un dia més tard de la cita amb Vladimir i Estragón. Hi ha restes del pas dels protagonistes (rastres dels antecedents que representa *Tot Esperant*

i esperar. Mitjançant aquesta proposta antitètica, José Sanchis inventa una nova modalitat: la derivació o seqüela no prevista.

Sanchis, bon coneixedor dels clàssics, especialment dels del Segle d'Or espanyol²⁶⁷, és un dels grans instigadors a l'escriptura per mitjà del joc amb els clàssics. Mestre de la cabriola, inconformista, a *Próspero sueña Julieta (o viceversa)* fa una fusió de les dues seqüeles, la del Próspero i la de la Julieta (la de Hamm i Winnie) de les seves adaptacions anteriors, que es troben en un espai comú, el del teatre, sense saber-ho, i mantenen una conversa equívoca. Qui està somniant qui? En un giravolt metateatral, tant de la corda sanchissinisterriana, potser és el públic qui somnia la possibilitat de l'encontre entre els protagonistes d'obres tan dispars.

Les seqüeles han estat una pràctica freqüent dels darrers temps. Novament, la paròdia d'aquesta intervenció ens dona testimoni de la seva *praxis*. A *Hamlet 2* (Andrew Fleming, 2008), un actor frustrat, professor apassionat d'arts escèniques, s'ha d'enfrontar a la retallada de les activitats extraescolars a l'institut on treballa. Per tal que el seu taller, ja de per si desprestigiats, no se'n vagi en orris, decideix muntar una derivació de *Hamlet*. Aquest *Hamlet 2* té l'argument següent: per mitjà d'una màquina del temps, els personatges de Hamlet poden esmenar els seus errors i no morir. Per al professor protagonista, en osmosi amb la seva vida i la de Jesucrist, la principal tragèdia de Hamlet és no haver perdonat el pare. L'adaptació, però, també opera com a transcodificació, convertint el drama en un musical amb llenguatge contemporani. Gran part de la comicitat de la pel·lícula resideix, com a *Goodby Girl*, en la crítica a «què es fa amb els clàssics», la seva licitud i la ridícula i risibilitat que provoquen algunes intervencions. I, un cop més, s'incorpora el tema del drama del *backstage*.

Godot): Déu ha fet tard per a la humanitat.

267 Molts dels seus textos són ressonàncies a l'estil d'aquest període.

7. 13. Versió lliure

Aquest tipus d'operació es basa en una inspiració discrecional sobre un clàssic conegut o rellevant que acaba confegint el que podríem anomenar una «versió d'autor», allunyada en certa mesura de la trama del text referent; interpretació d'un sol creador o també d'un col·lectiu, en el cas del teatre, que treballa a partir d'improvisacions amb el text matriu com a material (*OBS* basada lliurement en *Macbeth*, 2000 i *Degustació de Titus Andrònicus*, 2010 de La Fura dels Baus). La versió lliure, però, no té perquè esborrar tot rastre de la font, deixant només el testimoni de l'embrió al programa de mà, simplement, no es deixa coartar pel reconeixement del referent.

Més que mai, la particularitat del gaudi d'aquest tipus d'aproximació és que ens ofereix dues obres en una: l'espectador té al cap l'obra original i, alhora, gaudeix d'un punt de vista radical del creador. És per això que, com ja hem comentat en el capítol sobre la dicotomia Història/Discurs, la versió lliure es fa difícil d'encabir en una prestatgeria taxonòmica. Cada proposta s'ha de vincular a la idiosincràsia de l'operador que quasi sembla competir amb l'autor que s'ha d'adaptar. Tanmateix, podríem establir dues línies en la concepció d'una versió lliure:

1. Creació sobre la intertextualitat, que representa una creació a partir del subtext de l'obra. L'adaptador, en aquest cas, desentronca el que vol dir l'obra i estira del fil, renunciant a la manera de ser presentada del text matriu. Hem vist alguns exemples en la dansa contemporània com ara les experiències de José Limón o Pina Bausch.
2. Adaptació crítica amb el fet artístic (com a reflexió sobre l'obra mateixa). És a dir, la seva base és l'autoreferencialitat. La utilització de l'obra d'art per reflexionar sobre el fet artístic per mitjà de l'adaptació és una característica essencial de l'art

modern en general però, pel que fa al teatre, trobem precedents en la història de la representació²⁶⁸.

Una línia no invalida l'altra, sinó que és freqüent la intervenció de totes dues, ja que la versió lliure es caracteritza per la hiperintertextualitat.

Acabàvem l'apartat 3.4. sobre les adaptacions històriques franceses citant Jules Laforgue i el seu *Hamlet ou les suites de la piété filiale* (1887) com a precedent de la «postmodernitat» en matèria adaptadora. Introducint el vers lliure a França (amb Rimbaud), Laforgue fa esclatar el llenguatge, barrejant allò poètic amb allò col·loquial, incorporant diferents idiomes, inventant neologismes, exaltant l'inconscient de qui parla, amb embarbollaments, repeticions, exclamacions, usant onomatopeies, «abusant» de parèntesis i subordinades, amb interrupcions sobtades, reproduint el flux del pensament. El seu Hamlet és un actor que es narra a si mateix, un «jo» poètic i esquizofrènic, multiplicat de veus i multiplicat de sentits; un Hamlet-Laforgue amb malenconia-*spleen* víctima de l'*eternullité*²⁶⁹, decadentista i viatjant entre dos temps: el del s. XVII i final del s. XIX. Aquest Hamlet ha llegit tot el que ha llegit Laforgue i ha vist tots els quadres que ha vist el poeta maleït francès i ho cita, anacrònicament, com ho fan també els personatges shakespearians. A aquest Hamlet, fill d'una bonica gitana i germà de Yorick, l'acompanyen una Ophelia-Kate-Lili, Polonius, Laertes, etc., però no ho fa Horatio. Sense amics, com Laforgue, és interlocutor de si mateix, i el llenguatge li és insuficient i busca permanentment

268 Jaume Melendres (2009, pàg. 13) diu que hi ha un gènere al teatre que es podria anomenar «teatre de la teoria: peces vàlides alhora com a teatre i com a reflexió sobre el teatre.» I cita *L'impromptu de Versailles* de Molière, els *Diàlegs* de Leone de Sommi, *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, *Els actors de bona fe*, de Marivaux, *La paradoxa de l'actor*, de Diderot, *Les conveniències teatrals* i *Les inconveniències teatrals* de Sografi, *La sortida del teatre* de Gogol, *La compra del cor* de Brecht o *Aquesta nit improvisem* de Pirandello. Podríem multiplicar els exemples.

269 Neologisme, paraula-maleta inventada per Laforgue i inclosa al *Hamlet*.

«words, words, words!» sense trobar-les o trobant-ne massa, com un personatge beckettian *avant-la-lettre*. Un *Hamlet de moins* («Un *Hamlet menys*»), com es descriu al final de la peça.

Entrat el segle XX, hi ha molts artistes —ja clàssics contemporanis— que han conreat el material shakespearian per a l'elaboració de les seves versions lliures. Trobem alguns exemples tant des de l'escriptura com des de l'escenificació²⁷⁰. Giovanni Testori va treballar irreverentment, entre altres bases clàssiques, amb *Hamlet* (*L'Amleto*, 1972) i *Macbeth* (*Macbetto*, 1974); però probablement l'italià més reconegut universalment per aquest tipus d'aproximacions ha estat Carmelo Bene que, amb *Riccardo III* i d'altres obres del bard²⁷¹, diu fer un «assaig crític de Shakespeare»²⁷².

270 De fet, és molt freqüent que la versió lliure la conreïn un perfil de dramaturg-director-coreògraf-intèrpret, per tal d'abodar l'experiència en connexió directa amb la realitat escènica des de la *praxis*.

271 *Romeo e Giulietta*, 1976; *Otello o la deficienza della donna*, 1978; *Macbeth*, 1983; *Otello*, 1985; *Macbeth-horror suite*, 1996.

272 Deleuze matisa aquesta afirmació: «Però el cas és que Bene no escriu sobre Shakespeare; l'assaig crític és en si mateix una obra de teatre. Com concep aquesta relació entre el teatre i la seva crítica, entre l'obra originària i aquella que se'n deriva? El teatre de Bene té una funció crítica, però de què?

No es tracta de “criticar” Shakespeare, ni d'un teatre dins el teatre, encara menys d'una parodia o d'una nova versió de l'obra shakespeariana, etc. Bene procedeix d'una altra manera més nova. Suposem que amputa l'obra originària d'alguns dels seus elements: sostrau quelcom a l'obra originària. Precisament, al seu treball sobre *Amleto*, no li diu *Un Amleto di piú*, sinó *Un Amleto di meno*, com Laforgue. No procedeix per addició, sinó per sostracció, per amputació. Com escull l'element a amputar, és tota una altra cosa (...) Per exemple, amputa Romeo, neutralitza Romeo de l'obra originària. Aleshores, tota l'obra, ja que manca un tros triat no arbitràriament, potser oscil·larà, girarà sobre si mateixa, es recolzarà en una altra banda. Amputant Romeo, es pot assistir a un desenvolupament sorprenent, el de Mercuzio, que en la tragèdia de Shakespeare era només una virtualitat. Mercuzio moria en Shakespeare, però amb Bene no vol morir perquè constituirà properament la nova obra teatral. (...) L'home de teatre ja no és autor, ni actor ni director. És un operador. Per operació s'ha d'entendre el moviment de la sostracció, de l'amputació,

Heiner Müller també ha freqüentat Shakespeare més d'una vegada des d'aquests paràmetres, estrenant-se amb *Macbeth after Shakespeare* (1971) i acabant amb un *Titus Andronicus* (*Anatomie Titus Falls of Rome ein shakespearedommentar*, 1985), però passant, sobretot, pel seu *Hamletmachine* (1977), una de les adaptacions més celebrades de l'adaptació postdramàtica. Sense moure'ns d'Alemanya, Herbert Fritsch, també s'ha servit de la versió lliure a l'hora d'aproximar-se als clàssics. En aquest cas, és interessant, per la seva radicalitat, l'operació experimental dirigida i escrita per ell per a la TV alemanya al ZDF-theaterkanal, un projecte iniciat el 1998 titulat *Hamlet X*. Es tracta d'un *Hamlet* descontextualitzat, esmicolat, desestructurat en molts fragments del que podríem dir seqüències independents en estructura de *collage* i que el director prefereix anomenar «visions». Cada fragment no dura més d'un quart d'hora i no guarda relació amb el següent en tant que no «suma» per a la confecció d'una història, i encara menys per la de l'argument hamletí. Per Fritsch, mitjançant *Hamlet* es pot explicar qualsevol història. Com Bene, el director alemany fa una operació de reducció d'una part per després ampliar-la, portant-la a un lloc ben diferent del referent matriu. Herbert Fritsch potencia la desconexió també des del punt de vista formal; cada visió té un punt de partida diferent, amb codis distints i models d'interpretació allunyades per tal d'oposar-les realment. Per això s'ha servit de reconeguts actors alemanys amb diferents escoles i registres.

Una altra operació extrema de versió lliure focalitzada en la reflexió del fet artístic la va protagonitzar anys enrere Jean-Luc Godard amb un

però ara recobert d'un altre moviment, que fa néixer i proliferar quelcom inesperat, com en una pròtesi: amputació de Romeo i desenvolupament gegantí de Mercuzio, l'un inserit en l'altre. És un teatre d'una precisió quirúrgica. Per tant, si Carmelo Bene té sovint necessitat d'una obra originària, no és per realitzar una parodia a la moda, ni per afegir literatura a la literatura. Ans al contrari, és per sostroure la literatura, el text, per exemple, o una part i veure què passa. *Que les paraules deixin de fer "text"...* És un teatre d'experimentació que implica molt més amor per Shakespeare que tots els compliments possibles.» (Deleuze, 1978, pàgs. 69-70). La traducció és meva.

extravagant *King Lear* metacinetogràfic: un director de prestigi ha de fer una pel·lícula de *King Lear*. La seva filla l'ajuda. A Godard li agrada transfigurar-ho tot. No en va expressa que és «una pel·lícula rodada per l'esquena». D'entrada, el seu Lear no té tres filles sinó que és Cordelia (Kate) qui té «tres pares» (l'estrella, el pare i el director). Són moltes les operacions emprades: l'actualització, l'homenatge (un personatge diu ser parent de Shakespeare i va a la recerca del seu ancestre), l'osmosi (amb la pròpia circumstància de Godard a qui igualment han encarregat una pel·lícula sobre Lear), etc. El film, contínuament fragmentat, s'endreça mitjançant títols i associacions d'idees. Són freqüents els jocs de paraules, el mot escrit i filmat, les al·lusions metacinetogràfiques a l'ús de la imatge i a la seva evocació.

La versió lliure, malgrat ser una «versió d'autor» en què el creador està ostensiblement present, apel·la a l'obra oberta, la que, segons Jaume Melendres «deixa en suspens la nostra adhesió ideològica» oposant-la a l'obra tancada, «aquella que ens diu palesament allò que n'hem d'extreure ideològicament» (Melendres, 2006, pàg. 368).

Carmelo Bene, un altre representant de l'adaptació crítica, amb les seves versions lliures, fa de *Richard The Third*, *Romeo and Juliet*, *Otello*, i els seus múltiples hamlets una operació a cavall entre obertura i tancament. Com ja hem apuntat, la visió particular de Carmelo Bene sobre el teatre, l'escenificació i el material textual, fa que mai no hi hagi una representació igual que l'altra. El text publicat de *Riccardo III* manté força diferències respecte a la representació del mateix títol per a la filmació de la RAI i no només pel fet que el format és diferent, sinó perquè no té interès a tancar, a arribar a cap conclusió inamovible. Per Bene, només és interessant el *continuum* dins de l'obra i entre una producció i l'altra. Les dues produccions fixades (edició teatral i film) guarden en comú l'interès per allò masculí i allò femení que Bene resol amb la sostracció de tots els rols masculins de l'obra. Només es dirigeix a Buckingham, però, per aquest nom, respon una criada. També atribueix a aquestes dones parlaments que, originàriament, estaven en

boca masculina. A la producció audiovisual, els personatges femenins s'assemblen físicament; el director només les distingeix per l'objecte a què s'aferren. Com veiem, aquesta versió lliure sembla distanciar-se força de la matriu shakespeariana, però guarda una fidelitat absoluta al seu nivell tràgic, amb un Riccardo plantejat com arquetip que pren al peu de la lletra l'objectiu d'autoconstruir-se: literalment, l'actor es va farcint de pròtesis i no és fins al final del primer acte que és capaç de declamar enterament i sense entrebancs el conegut monòleg de l'inici. Tanca el primer acte per reobrir i fer nous replantejaments en el segon.

La mirada i l'acció de Carmelo Bene sobre els clàssics ha comportat tot un reguitzell de seguidors. A casa nostra, Xavier Albertí, el seu principal hereu, n'ha sovintejat les adaptacions i, fins i tot, va dedicar una producció a l'insigne director (*Un Otelo per a Carmelo Bene*, 1993). També Ramon Simó va fer una versió del seu *Riccardo III* per a un taller de l'Institut del Teatre i, juntament amb Magda Puyo en la direcció, va pujar a l'escenari de la Sala Beckett el seu *Ricard III, històries d'amor i de guerra* de clara inspiració beniana (2000). Amb la versió lliure, doncs, també es pot produir un giravolt «d'adaptació d'adaptacions». És el cas de Carmelo Bene, que parteix d'un salt mortal, ja que l'italià, pels seus «Amletos», explicita la influència destacada de Jules Laforgue i la seva adaptació de *Hamlet* (1886). El triple salt el trobem amb el jove director i dramaturg Jordi Oriol: Laforgue adapta Shakespeare, Bene adapta Laforgue, Albertí adapta Bene i Oriol segueix la trajectòria i les consideracions d'Albertí, que estimula i dirigeix la seva *La caiguda d'Amlet (o la caiguda de l'hac)*, 2004).

I, com a colofó d'aquest apartat, hem d'esmentar una de les operacions sobre *Richard The Third* com una de les versions lliures més interessants dels últims temps: *El año de Ricardo* d'Angélica Liddell²⁷³,

273 Dramaturga, directora i actriu de companyia *Atra Bilis*, conjuntament amb Gumersindo Puche (que també intervé en l'obra en el paper de Catesby). *El año de Ricardo* forma part de la trilogia *Actos de resistencia contra la muerte* en companyia de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* i *Cómo no se pudo ser Blancanieves*.

una revisió essencialment política que, entre altres temes, estudia la relació del privat amb el públic en la política²⁷⁴, seguint, molt fidelment, l'essència shakespeariana. Per Liddell, *Richard The Third* és una obra sobre el terror perquè l'alternativa del personatge a no ser estimat és ser temut. En fer una recontextualització temporal i inscriure-la en una societat demòcrata, pren relleu la màxima que «el poder no es té, el poder s'atorga» que és el que realment puny i desespera de l'obra ricardiana. Richard no és un usurpador. Puja al poder legítimament segons l'ordre sucesori (es va traient de sobre els que estan abans que ell en la successió) i, finalment, és el poble qui el reclama; segueix fil per randa les lleis monàrquiques. Liddell no parla de les tradicions de la monarquia sinó de les lleis demòcrates, també perilloses si no hi ha la vigilància del poble. Com qualsevol dirigent sense ètica, el seu Ricardo s'aprofita de les fissures del règim legítim per aconseguir els seus propòsits. L'analogia és palesa. L'obra vol ser un revulsiu contra la tirania legitimada (Hitler, Milosevic). No és, però, l'únic discurs de l'obra. Com en tantes obres de l'autora, també hi ha una operació crítica autoreferencial. Passatges metaliteraris (i metateatral) posen en qüestió la utilitat i la bondat de l'escriptura i els escriptors (amb una aferrissada menció a Primo Levi). Com en totes les versions lliures comentades, Liddell no escatima en la utilització de diverses operacions. Pel que fa a les estratègies adaptadores es fa una reproporcionalització salvatge en deixar només el personatge de Richard dirigint-se a un Catesby que no parla. La dramaturga tria aquest pal de pallar perquè, també en l'obra matriu, és l'acòlit que l'acompanya en tota la peça. Tanmateix, Catesby també és portador d'un símbol. En un moment de l'obra, Ricardo li diu que «és la mort». Així, doncs, per Liddell, la mort és la companya inseparable del rei yorkià. Com que parla de les tiranies acceptades o no (Franco, Hitler, Eisenhower, Nixon, Stalin) i la dramaturga sempre s'expressa des d'una tribuna teatral, hi ha implícita una operació de recontextualització, alhora que de deshistorització o

274 Liddell fa el doble camí: del privat al públic i del públic al privat. Es/ens pregunta, per exemple, què hauria passat al món si Lenin no hagués patit una malaltia mental.

una voluntat de no emmarcar excessivament. També es percep un intent de despersonalització d'aquests tirans tot utilitzant símils i analogies («Dicen que Franco desfiló con esa bandera y en la bandera está bordado un jabalí.») amb voluntat de qüestionar no tant uns personatges amb biografia sinó el comportament humà en general. A l'apartat sobre el transvestisme (6.6) ja hem comentat que també és una transgressió utilitzada per Liddell, per bé que d'una manera particular.

El año de Ricardo està farcit de ressonàncies en el text matriu, de vegades difícils de detectar per un neòfit, però que donen fe del coneixement profund de l'obra per part de l'autora: la peça va precedida d'un epígraf de l'Eclesiastès (a l'escena dels ciutadans de l'obra de Shakespeare també se'n fa al·lusió); hi ha un cor de nens que es burlen del protagonista pel fet de ser estrafet, al·ludint als gossos citats per Richard al primer monòleg i que el borden al seu pas; es fa esment a l'estiu (ressons del *Glorious summer* del monòleg inicial) i alguna cadència dels «But I / Pero yo» també ecos del conegut soliloqui; sovinteja la paraula «caballo» tan lligada a l'obra i al personatge, aquí descontextualitzada, i incorpora paràfrasis de conegudes rèpliques de la peça («Dice mi madre que nació con los dientes, que le mordí la barriga al venir al mundo» / «No estamos seguros, Catesby, no estamos seguros» / «¿Han aplaudido, Catesby, han aplaudido?» / «Ha muerto el perro» / «¿Dónde está Tyrrell?»). A la representació també hi havia cites visuals com un porc senglar dissecat o unes fotografies de nens víctimes de la guerra del Vietnam tractats com si fossin els espectres que visiten Richard la nit abans de la batalla.

Esmentàvem a l'apartat que dóna inici a aquest capítol com la traducció moderna, grau zero de l'adaptació, té l'obligació de ser fidel al text de base en traslladar-lo a la llengua de sortida. Fidelitat, però, dèiem, a què? La versió lliure que, per definició, és l'operació que es permet més llicències, pot revelar el Shakespeare més autèntic perquè, com deia Carmelo Bene, al bard «se li ha de guardar la infidelitat que li és deguda».

8. Estudi de cas. L'Escena de Seducció de Gloucester a Lady Anne (*Wooing Scene*)

Sóc com el gat, sempre davant la porta tancada.

Anònim.

Mirem d'aplicar, doncs, aquesta taxonomia a l'estudi de cas d'una escena concreta, analitzant com s'hi enfronten els diferents adaptadors. Ens hem decidit per la famosa escena del festeig, galanteig o seducció (Escena 2, Acte 1).

Com s'ha pogut comprovar en els capítols precedents, hem considerat l'adaptació com un territori obert i extens. La nostra sistematització no ha de servir per excloure cap creació que es faci —en base a Shakespeare o d'altres clàssics— sinó per ampliar aquesta classificació. La voluntat és que aquest ventall exhaustiu serveixi per estudiar qualsevol adaptació o per estimular una nova creació adaptadora.

Ja hem vist com el text de *Richard The Third* continua essent més procliu a fer un tipus d'operació que una altra. En el cas de la transcodificació a la dansa, per exemple, ha estat difícil trobar produccions que hagin traslladat l'obra teatral a aquest codi. Tampoc tenim a l'abast un *spin-off* de Lady Anne i, per tant, ens serà impossible descriure aquesta estratègia quan tanquem encara més el cercle per fer l'estudi de cas. Ens queda, però, imaginar l'interès que tindria veure un duet ballat d'Anne i Richard (amb la riquesa passional i acolorida de l'escena) o una emancipació de la protagonista femenina que ens fes, finalment, cinc cèntims del seu punt de vista.

Insistim en què les estratègies triades de les propostes que analitzem no sempre s'adrecen a un sentit tancat i unidireccional. També hem advertit que, sovint, és la suma de dues o més operacions les que acaben definint el propòsit. De vegades, els límits i les fronteres es desdibuixen, els nivells i graus d'ingerència s'esborren, els gèneres

es transgredeixen i allò que s'ha de barrejar es barreja. Hem optat, per tant, per seguir el fil del discurs de l'anàlisi de cas i, en l'ocasió que sigui adient, incloure l'operació que es fa i, només si ho considerem pertinent, recordar-la en el seu apartat corresponent, tot estalviant al lector la reiteració.

Es tracta d'una escena llarga que podem dividir en diverses parts per facilitar-ne la cita constant en l'estudi.

1. Seguici i lament (entrada de Lady Anne amb el cadàver).
2. Entrada de Gloucester interrompent el dol.
3. Diàleg Lady Anne / Gloucester. Esticomíties.
4. Monòleg de les llàgrimes de Gloucester (amb la cita d'antecedents històrics de la batalla de Twekesbury).
5. Consentiment d'Anne a ser festejada. Sortida de la futura reina i el seguici.
6. Monòleg del mirall. Triomf de Gloucester.

8.1. Estudi comparatiu de les decisions de traducció de l'escena

Destacàvem, a l'apartat general sobre la traducció (7.1), la importància de la presa de decisions en traslladar un text d'una llengua a una altra. En aquest capítol sobre l'estudi de cas d'una escena concreta podem entretenir-nos una mica més per tal d'exemplificar sobre els diferents criteris de les dues traduccions al català que posseïm actualment: la de Josep M. de Sagarra i la de Salvador Oliva.

Sanderson (2002), quan fa el seu assaig sobre la traducció del teatre de Shakespeare, comprova que el gust literari espanyol feia que el traductor hipercorregís les figures retòriques que tenen a veure amb la iteració, tan utilitzades en el teatre elisabethià. Així, en escenes de lament, amb estructures particularment repetitives i màntriques com les de l'escena que ens ocupa, el traductor al castellà les modificava en

pro de la riquesa de vocabulari, sense tenir en compte que aquestes isotopies són creadores de sentit i d'emocions. L'al·literació, per exemple, en la literatura castellana no està tradicionalment tan instal·lada com ho està en l'anglesa.

Sagarra trasllada el vers blanc al decasíl·lab. Oliva, tendent també al decasíl·lab, fa un ús més lliure de la polimetria. Sagarra utilitza més encavallaments i allarga els parlaments per mirar de no deixar-se res del contingut de les rèpliques shakespearianes. Oliva, en canvi, fa per guardar el ritme i la durada de les rèpliques llevant, si cal, alguna paraula.

En aquesta escena hem trobat alguna, no gaires, correccions «decoroses». Quan, al text d'origen, Anne maleeix l'assassí del seu sogre, ho fa amb aquest desig:

If ever he have a child, **abortive** be it,
Prodigious, and untimely brought to light,

Sagarra s'estima més

Si mai té un fill, que sigui un **gastament**
Prodigiós, vingut a llum abans d'hora;

i Oliva opta per

Si mai té un fill, que sigui **monstruós**,
Esguerrat i que vegi la llum abans d'hora,

En tots dos casos, curiosament, no es trasllada «abortive» a «abortiu», més a prop del mot d'origen. Potser no els semblava propi d'una noble l'ús d'aquest terme o, en català, els resultava excessivament groller. Sagarra tria un sinònim més arcaic, si més no d'ús més local, mentre que Oliva s'inclina per un adjectiu més comprensible.

També trobem alguna hipercorrecció al mestre. Al Folio, allà on Anne, continuant amb les malediccions, expressa:

More direful hap betide that hated wretch
That makes us wretched by the death of thee
That I can wish to **wolves**, spiders, toads,
Or any creeping venomd thing that lives.

Pitjors atzars pateixi el miserable
Odiós que ens ha dut a la misèria
Assassinant-te, que els que jo desitgi
A les **serps**, als gripaus i a les aranyes
I tot el verí vivent que s'arrossega! (Sagarra)

Que el miserable que, amb la vostra mort,
Ens fa tan miserables tingui una sort més negra
Que la que jo desitjo a **serps**, aranyes i gripaus,
O a qualsevol verí vivent que s'arrossegui! (Oliva)

Tant Sagarra com Oliva substitueixen la paraula «wolves» («llops») per «serps» perquè l'últim vers diu: Or any creeping venomd thing that lives. / I tot el verí vivent que s'arrossega! (Sagarra) / O a qualsevol verí vivent que s'arrossegui! (Oliva).

Els llops, al contrari que les aranyes i els gripaus, no tenen verí i ambdós escriptors han trobat més adient substituir llops per serps, que sí que en tenen. De fet, al Quarto (recordem que els nostres traductors catalans es basen en el Folio), Shakespeare no hi diu «llops» sinó «adders» («escurçons»), més adient dins el grup d'animals metzinosos.

Com dèiem fa pocs moments, a diferència de la majoria de traductors castellans que no respecten les figures iteratives (fonètiques, lèxiques o sintàctiques), tots dos autors catalans les detecten, les consideren i s'hi ceneixen tant com poden.

Continuem veient la primera part d'aquesta escena on, precisament, la retòrica del lament utilitza moltes d'aquestes figures iteratives, en aquest cas, fòniques:

Al tercer vers del monòleg d'Anne es llegeix:

Whilst I awhile obsequiously lament
Th'untimely fall of virtous Lancaster.

Observem la quantitat de repeticions del fonema /l/ vinculades, segons els estudiosos en la matèria, a la suavitat i a la dolcesa (Mayoral, 1994)

Tots dos traductors al català identifiquen aquestes isotopies i miren d'aproximar-s'hi, si no conservant les set /l/ que conté el text mare, mantenint totes les que poden. Ambdós, també miren d'introduir alguna /m/ que també produeix, segons alguns fonòlegs, una sensació de confort.

Mentre que jo una estona
Escampo del meu obsequiós lament
Sobre aquesta caiguda prematura
Del virtuós Lancaster. (Sagarra)

Jo mentrestant lamentaré el meu dol
Per la mort prematura d'aquest Lancaster. (Oliva)

La utilització iterativa de les consonants oclusives bilabials /b/ i /p/ i oclusives dentals /t/ i /d/ lligades, en canvi, a la violència i a la guerra, s'utilitzen poc en aquesta escena amorosa. Llevat d'algun moment d'insults o de la descripció d'una situació agressiva:

Blush, blush, thou lump of foul deformity,
For 'tis thy presence that exhales this blood
From cold and empty veins where no blood dwells.

Ja **et pots** tornar **vermell**, munt de **brutícia**
Esguerrada, que **ets tu**, i és **ta presència**
Qui exhala aquesta sang, de **venes buides**
I fredes, on, **de sang**, no en queda gota! (Sagarra)

Sí, **torneu-vos vermell**, **pilot de porqueria**
I **de deformitats**; és la **vostra presència**
Que fa que aquesta sang **torni a vessar**
D'unes **venes ja fredes** i escolades
On ja no hi queda sang. (Oliva)

Encara que menys concentrada, tots dos miren de trobar aquesta sonoritat. Sobre aquest mateix recurs fonètic, reproduïm aquest altre passatge:

In **thy foul throat thou** liest. Queen Margaret saw
Thy murd'rous falchion smoking in his **blood**,
The wich thou once didst bend against her **breast**,
But that thy brothers beat aside the point

Ments per la **teva gola**
Infecta! Si la reina Margarida
Va veure el teu falcó assassí fumant
De la sang d'ell, el qual **tu dirigies**
Contra el **pit d'ella** quan els **teus germans**
Desviaren la **punta!** (Sagarra)

La **vostra bruta gola diu mentida**:
La Reina Margaret **va veure**
La **vostra simitarra** fumejant de sang,
Que **vós després** **vau dirigir** contra ella;
Però els vostres germans van desviar-la. (Oliva)

L'ús del **vós** en posició bilabial en el cas d'Oliva facilita poder aprofitar el recurs fònic del text d'origen.

Pel que fa a les similicadències de final de vers, és a dir aquells moments destacats, normalment al final d'escena o quan la poesia dramàtica elisabetiana vol posar en valor alguna part del discurs usant la rima, cap dels nostres traductors les considera²⁷⁵. És el cas del final de l'escena, la conclusió del monòleg del mirall de Gloucester:

Shine out, fair sun, till I have bought a **glass**,
That I may see my shadow as I **pass**.

Les opcions de Sagarra i Oliva, respectivament, són les següents:

Oh, brilla, sol esplèndid,
Perquè, en espera de comprar un mirall,
Caminant pugui veure la meva ombra!

Resplendeix, sol bonic, perquè en espera
De comprar-me un mirall, mentre camino,
Em pugui veure l'ombra.

Ni rastre de la similicadència.

En el cas de translació d'iteracions sintàctiques, per exemple, d'anàfores²⁷⁶, veiem com s'hi enfronta cadascú:

275 «En los textos isabelinos es frecuente el uso de la rima, normalmente en pareados, para destacar estas “sentencias” (a veces son sentenciosos los pareados que cierran las escenas). Siendo frecuentes en Shakespeare, no suelen aparecer realzadas en las traducciones al uso. Y sin embargo, hay casos en que la rima es imprescindible, porque siendo aparentemente decorativa, cumple una función dramática.» (Pujante, 1989. pàg 150)

276 Utilitzarem el terme anafòric o l'anàfora per a totes les iteracions conceptuals d'un terme lingüístic. No diferenciarem entre el lloc que ocupen aquestes repeticions (epístrofe, símproce, epanalepsi, anadiplosi, etc.). N'hi haurà prou amb aquest exercici per tal d'avaluar el cas que els traductors fan del seu ús en la translació al català com a llengua meta.

Oh, **Cursed** be the hand that made these fatal holes,
Cursed the heart that had the hart to do it.
Cursed the blood that let this blood from hence.

Maleïda la mà que ha obert aquests
Fatals forats. I **maleït** el cor
Que ha tingut cor de fer-ho, i **maleïda**
Sigui la sang que aquí ha vessat la sang! (Sagarra)

Maleïda la mà que ha obert aquests forats!
Maleït sigui el cor que ha tingut cor de fer-ho!
Maleïda la sang que ha fet vessar la vostra sang! (Oliva)

I un altre exemple que inicia el monòleg de cloenda (o recapitulació)
de Gloucester:

Was ever woman in this humour wooed?
Was ever woman in this humour won?

¿S'ha fet **mai**
A **una dona** l'amor d'aquesta forma?
I és que **una dona**, així, s'ha guanyat **mai**? (Sagarra)

Havia mai algú festejat **una dona**
Amb un humor així? ¿**Havia mai algú**
Conquerit **una dona amb un humor així**? (Oliva)

Tot i els canvis sintàctics que requereix el canvi de llengua, Oliva mira de mantenir al màxim la repetició. No és difícil detectar l'estructura quasi idèntica d'aquests versos, només modificada en la paraula final però que comença amb la mateixa consonant.

Veiem altres anàfores, en aquests cas distanciades per un vers o un grup de versos:

Nay, do not pause, 'twas I that killed King Henry;
But **'twas thy** beauty that provokèd me.
Nay, now dispatch, **'twas I** that stabbed young Edward,
But **'twas thy** heavenly face that set me on.

No, no t'aturis. **Jo** he matat el rei
Enric, però fou la bellesa **teva**
Que em provocà. Enllesteix-me, no vacil·lis;
Sóc **jo** qui apunyalà el jove Eduard,
Mes **tu**, cara de cel, m'hi vas empènyer! (Sagarra)

No us atureu. **Jo he** matat al Rei Enric,
Però em va provocar **la vostra** gran bellesa.
Va, decidiu-vos; **vaig ser jo**
El que va apunyalat el jove Eduard;
Però m'hi va portar **la vostra** cara de deessa. (Oliva)

Cap dels dos respecta al cent per cent les anàfores, però, en compensació, Oliva hi afegeix una similicadència assonant (bellesa/deessa) que no hi era.

Pel que fa a l'esticomítia, figura iterativa tan característica del teatre i d'aquesta escena com a paradigma, el seu ús és, bàsicament, patrimoni d'Anne, que és qui es defensa de la seducció del duc. En aquests recurs sempre és l'interlocutor que intervé en segon lloc qui desarticula el seu rival o pretén neutralitzar-lo i, per tant, el responsable de la construcció de l'esticomítia. N'hi ha infinitats, perquè la jove quasi sempre contraataca verbalment amb aquest trop. L'ofensiva contrareplicant d'Anne es basa a establir simetries en la seva resposta, fent confluïr paral·lelismes i antítesis.

Després de la popular escopinada d'Anne a Richard, ell encara està animat pel galanteig:

RICHARD

Never came **poison** from so sweet a place.

ANNE

Never hung **poison** on a fouler toad.

GLOUCESTER

Mai no han vingut de lloc tan adorable
Les metzines.

ANNA

Ni **mai** s'han vist penjades
Sobre un gripau més fastigós! (Sagarra)

GLOUCESTER

No ha sortit **mai verí** d'un lloc tan dolç

LADY ANNE

Mai cap **verí** no ha estat sobre un gripau
Tan fastigós. (Oliva)

Tenint en compte que el centre de l'escena és un reguitzell d'esticomíties continuades, en seleccionem unes quantes més:

RICHARD

Lady, you know no rules of charity,
Which renders good for bad, blessings for curses.

ANNE

Villain, thou know'st no law of God nor man.
No beast so fierce but knows some touch of pity.

GLOUCESTER

Senyora, vós desconeixeu les regles
De caritat que manen tornar bé
Per mal i beneir els que ens maleeixen.

ANNA

Brètol; tu no coneixes llei divina
Ni llei humana. No hi ha bèstia al món
Que un punt tan sols de pietat no senti! (Sagarra)

GLOUCESTER

Senyora, vós desconeixeu

La caritat que torna bé per mal
I benediccions per malediccions.

LADY ANNE

Canalla, vós desconeixeu les lleis

Humanes i divines. No hi ha bèstia,
Per ferotge que sigui,
Que no tingui cap toc de pietat. (Oliva)

RICHARD (..)

Vouchsafe, divine perfection of a woman,
Of these supposed evils to give me leave
By circumstance but to acquit myself.

LADY ANNE

Vouchsafe, diffused inflection of a man,
For these known evils but to give me leave
By circumstance to curse thy cursèd self.

GLOUCESTER

Permeteu-me, perfecció divina

De dona, que, d'aquests mals suposats,
Jo tingui avinentesa d'excusar-me'n.

ANNA

Permeteu-me, escampada infecció
D'home, que per aquests mals coneguts
Jo tingui avinentesa d'execrar-vos.

GLOUCESTER (...)

Permeteu-me, divina perfecció de dona,
Que d'aquestes maldats que m'heu atribuït
Jo me'n pugui excusar.

LADY ANNE

Permeteu-me, deforme
Contagi d'home que, per les maldats
Que us són tan conegudes, **jo us pugui maleir.**

En aquest cas, Sagarra manté millor l'estructura de l'esticomítia però cap dels dos trasllada la cadència *myself / self*.

El passatge següent és un exemple ric en recursos iteratius (amb l'esticomítia com a marc) en què trobem anàfores de diferents tipus, al·literacions i similicadències.

RICHARD

Fairer **than** tongue can name **thee**, let me have
Some patient leisure to excuse **myself**.

ANNE

Fouler **than** heart can think **thee**, thou canst make
No excuse current but to hang **thyself**.

RICHARD

By such **despair** I should **accuse myself**.

ANNE

And by **despairing** shalt thou stand **excused**,
For doing **worthy** vengeance of **thyself**
That didst **unworthy** slaughter upon others.

GLOUCESTER

Més bella que cap llengua **pugui** dir-ho,
Pacient dóna'm temps perquè em **disculpi**.

ANNA

Molt **més** vil que el que es pugui imaginar,
No tens cap **disculpa** que penjar-te!

GLOUCESTER

Un desesper així m'acusaria!

ANNA

I **un desesper** així et fóra disculpa,
Fent la **digna** venjança en tu mateix,
D'aquells que **indignant** assassinares! (Sagarra)

GLOUCESTER

Vós, més bonica **del que** pugui dir cap llengua,

Deixeu-me un temps de paciència
Per **excusar-me**.

LADY ANNE

Vós més brut del que pot

Imaginar cap cor, no teniu més **excusa**
Que la d'anar-vos a penjar.

GLOUCESTER

Si jo tingués

Un **desesper** així, m'**acusaria** a mi **mateix**.

LADY ANNE

Així **desesperat**, ja tindríeu l'**excusa**
Per venjar **dignament** en vós **mateix**
La **indigna** mort que heu inferit als altres. (Oliva)

En aquest passatge de la traducció d'Oliva, trobem exemples de respecte a les iteracions que tenen relació amb la proximitat de termes que comparteixen simplement un lexema, siguin prefixos, sufixos, etc.: *desesper/desperat*; *acusaria/excusa*; *dignament/indigna*.

Recapitulant, Sagarra i Oliva són sensibles als aspectes fònics del llenguatge, al seu ritme i, per tant, a les funcions de les estratègies iteratives. De vegades, Sagarra es manté més fidel a determinades estructures sintàctiques i al metre; Oliva és molt curós amb la destinació oral del text i considera pràcticament sempre el seu nivell fònic, per tant, és difícil que se li escapin figures de dicció que es relacionen amb l'oïda, l'accentuació i el tempo. Sagarra evita que s'escapin els mots. A més a més, intenta mantenir sempre el decasíl·lab. Això provoca sovint un allargament del text i, fins i tot algunes vegades, afegeix parts de rèpliques per tal de completar la mètrica del vers: Richard: *Curse not thyself, fair criature, thou art both.*/ Gloucester: *Oh, no blasfemis contra tu mateixa, / criatura! Que tu m'ets **vida i jorn!***

Ens tornem a remetre a l'apartat general sobre la traducció (7.1) per recordar la importància de la conjuntura en el fet traductològic. Pel que fa a les traduccions de Sagarra era urgent la publicació i ens

trobàvem en un moment de la història en què s'havia de recuperar i consolidar la llengua; en el cas d'Oliva l'encàrrec s'adreçava a la seva utilització en un cicle Shakespearà de la BBC per la televisió catalana (a part de la publicació completa). Els subtítols s'havien d'adaptar a l'actuació televisiva, d'aquí que la traducció d'Oliva estigui molt ajustada rítmicament.

La temporada 2005, Rigola va fer ús de la traducció d'Oliva, molt retallada i amb força canvis que el director considerà necessaris en la proposta. Desapareix el tractament de vós i, en algunes parts, s'opta per formes més col·loquials, sense perdre del tot la retòrica d'origen. No es tenen en compte molts dels jocs fonètics, moltes de les anàfores i es trenquen esticomíties, figures recollides per Oliva en la seva traducció, en pro d'un llenguatge més directe i comprensible, justificat, potser, per la seva proposta de recontextualització social i reubicadora.

8.2. Orígens de l'Escena de Seducció

Al primer capítol sobre l'adaptació s'esmenten quines són les fonts principals d'inspiració de Shakespeare per a l'escriptura del seu *Richard The Third*. Bé, doncs: en aquestes indiscutibles influències que contrasten, admeten i consensuen els shakespeareòlegs, no figura l'escena del lament i seducció de Lady Anne. Segons Churchill (1900, pàg. 77), l'obra estrenada el 1580, *Ricardus Tertius* de Thomas Legge anticipa aquest episodi de ficció, que no és ni a *More*, ni a les *Cròniques*, ni a *A Mirror*. A partir d'aquesta aportació, hem consultat la peça i Lady Anne no té verdadera veu fins just abans de la seva mort anunciada, quasi al final de l'obra, abans de la batalla de Bosworth. Es tracta d'una escena de lament en què la reina expressa la seva preocupació perquè el rei ja s'ha afartat d'ella i pels rumors que corren entre el poble sobre la seva mort imminent (Legge, 1844, pàg. 152)²⁷⁷. Després del seu monòleg,

²⁷⁷ Per a la comprensió d'aquesta escena ha estat d'estimable ajuda la col·laboració del director escènic, bon coneixedor del llatí, Marc Villanueva.

Richard li desmenteix que hagi tramat mai res en contra. Poques rèpliques després un missatger entra per anunciar la defunció de la reina. Richard té el pas lliure per casar-se amb Elisabeth. Ni cap lament per la mort de Henry i d'Edward i ni gens de galanteig a Lady Anne.

Jowett (2000, pàg. 23) testimonia que Shakespeare es va inspirar en l'obra de Sèneca per a la confecció de *Richard The Third*. Hi veu petjades en el somni de Clarence i en els planys de les dones, que relaciona amb *Troades (Les Troianes)* tot establint una equivalència entre la Duquesa de York i Hècuba²⁷⁸. Destaca també distintes influències per a l'escena de Lady Anne. D'una banda, en l'ús de la tècnica mecànica de l'esticomítia; d'una altra, fa notar que el lament d'Anne li deu alguna cosa al lament de Megara pel regicidi de Lycus a *Hercules Furens (Hèrcules furiós)* de Sèneca; Jowett també troba ressonàncies de l'*Hippolytus*²⁷⁹ de l'autor cordovès quan Richard utilitza la tàctica d'oferir l'espasa a Anne perquè el mati com a estratègia de convenciment.

Parlem, però, només de ressonàncies. En el cas d'*Hèrcules furiós*, la similitud és bàsicament sobre l'ús de la forma retòrica. També hi ha alguna semblança temàtica. Es tracta d'una escena de petició: Lycus demana en matrimoni a Megara, casada encara amb Hèrcules, però que ja no s'espera que torni dels inferns. Megara refusa la proposta perquè ella encara no es creu vídua i perquè detesta la unió amb qui ha matat el seu pare i els seus germans (com Anne a qui Ricard ha matat marit, pare i sogre). El paral·lelisme és patent, però amb una clara distinció: Lycus no està tant seduïnt com argumentant:

¿Ton pare és estat mort en batalla? ¿E axí matex tos germans? E les batalles no tenen mesura ne laugerment se poden temprar, car la ira de la spasa nua no pot reffrenar.
(Sèneca, 1995, pàg. 135)

278 Ressonàncies, per descomptat, al text d'Eurípides, però que Jowett dubta que hagués pogut llegir i, per tant, hi arriba a través del background senequià.

279 També coneguda com *Phaedra*.

I d'aquesta argumentació passa de seguida a l'amenaça davant la persistent negativa de la fidel esposa. Gloucester utilitza tota una altra tècnica, ell sí, de galanteig. Richard domina el llenguatge i, per tant, tots els seus interlocutors. Precisament si aquesta és una de les escenes de duet més celebrades és per la quantitat de matisos d'estratègia cortès en què el protagonista està fent un paper que broda. Segons Auden (2003, pàg. 14), Richard és d'aquests tipus de personatge malvat-instruït pel qual l'artista sent una inclinació natural i que agrada tant al públic. No és el cas de Lycus, un malvat sense més, que no aconseguirà els seus objectius.

Pel que fa a l'*Hippolytus*, la ressonància és encara més allunyada:

Ypòlit: (...) Donchs, ¿quina cosa és aquesta, que corre furiosa per abraçar-me? Sia la mia espasa treyta per matar-la, e sia punida per son demèrit. O deessa Diana portant arch de les selves, yo turment lo cap de la impúdica Ffedra ab la mia mà; yo regiré los seus cabells. Açò yo fflu per tant com al teu ffoch no fo may offerta tant justa sanch.
Ffedra: Ara me'n fas contenta, ço és del voler matar a mi; e tu sanes la mia nafra, ço és per la mort. Aquest és lo meu desig, que ab honestetat yo muyra de la tua mà.

Entenem que Fedra acosta el seu pit a la fulla de l'espasa d'Hipòlit. No hi ha, però, intercanvi de l'arma, com a l'escena que estem analitzant.

En definitiva, les influències o ressonàncies són relatives i podem determinar que probablement es tracta d'una de les escenes de *Richard The Third* en què més ha intervingut l'inventiva del bard.

8.3. Paradigma de la *Wooing Scene* com a punt fosc en l'obra de *Richard The Third*

La primera escena de Richard amb Anne és molt atractiva, possiblement pels problemes que presenta d'inversemblança en el canvi de comportament

de l'hereva Warwick. L'adaptació, sigui des de l'escriptura, sigui des de la posada en escena, ha de prendre decisions concretes.

L'origen d'aquest problema rau, en gran part, en els canvis en les condicions culturals d'època. És obvi que la condició de la dona és completament diferent al dels temps de Shakespeare. Tant és així que no podem llegir l'episodi de la seducció sense fer la transposició cultural adient. Recordem que Lady Anne s'ha quedat sense pare, sense promès i, en el moment de l'escena, vetlla el sogre. Ha perdut tota protecció masculina. La seva germana gran, Isabella, històricament, ja no viu i, per tant, Lady Anne és hereva d'una gran fortuna. Si en l'episodi passa de l'odi més absolut per Gloucester al seu consentiment a ser festejada, té motius suficients. Als nostres ulls, però, és un punt fosc. No ens conformem amb l'opinió de Gloucester que Lady Anne és voluble (com, per altra banda, es consideren totes les dones històricament i reiterada²⁸⁰). O, si més no, aquest tret del caràcter, avui, després de les gestes del feminisme, la perjudica enormement com a personatge que ha d'inspirar empatia, pietat i comprensió. L'episodi de la seducció de Lady Anne és un punt fosc perquè la convencen en un període de temps excessivament curt (una escena).

El 1700, ja era difícil admetre el canvi sobtat de Lady Anne. Es fa palès amb les decisions de Cibber per suavitzar la inversemblança: d'una banda, ella, espasa en mà, farà un apart en què s'encomana al Cel perquè l'ajudi a decidir²⁸¹; de l'altra, Stanley i Tressel, que en aquesta

280 Ricard es manté en aquesta opinió a l'escena 4 de l'acte IV referint-se, aquest cop, a Elisabeth (que no li nega la mà de la seva filla). Del proverbi «Les dones són tan variables com el vent» de Virgili (Eneida) *Varium et mutabile semper Femina*. Per a nosaltres, *La donna è mobile qual piuma al vento* del *Rigoletto* de Verdi amb llibret de Piave.

281 LADY ANN (*aside*)

What shall I say or do? Direct me Heaven;
When stones weep sure the tears are natural,
And Heaven it self instructs us to forgive,
When the do flow from sincere Repentance.

adaptació es troben espiant darrere una cortina, fan comentaris sobre el comportament voluble de la futura reina:

STANLEY (*aside*)

What think you now, Sir?

TRESSELL (*aside*)

I'm struck! I scarce can credit what I see.

STANDLEY (*aside*)

Why, you see – A Woman²⁸².

Cibber, opta, doncs, per reproporcionalitzar l'escena, fent, com ha fet en d'altres moments de l'obra, un afegitó aclaridor.

Laurence Olivier (1955) suavitza el punt fosc de la manera següent: subdivideix l'escena en dues i interpola l'escena de l'arrest de Clarence. És a dir, recorre a una redistribució. En la primera, Lady Anne forma part de la comitiva que transporta el cadàver del seu marit²⁸³, en la segona l'està resant a la tomba. Aquesta alteració en l'estructura dona com a resultat la sensació que ha passat el temps i facilita la comprensió del personatge femení que, si més no, no canvia de parer en deu minuts sinó que se li suposa un període reflexiu, o un festeig continuat i efectiu de Richard que la fa decidir-se. Olivier (1955) segella aquest canvi amb un petó lànguid i submís per part de l'hereva que es mostrarà malenconiosa fins al final de l'obra²⁸⁴. El canvi

(«LADY ANN (*a part*)

Què he de dir o fer? Dirigeix-me, Cel; / Quan les pedres ploren segur que són llàgrimes naturals / I el Cel mateix ens instrueix per perdonar, / Quan el fet prové d'un penediment sincer. ») La traducció és meva.

282 («Stanley (*a part*).- Què penseu ara, Senyor?

Tressel (*a part*).- Estic impressionat! Amb prou feines puc creure el que veig.

Stanley (*a part*).- Perquè veus – Una dona. »). La traducció és meva.

283 Com també farà Loncraigne, Oliver substitueix el cadàver del sogre pel del marit.

284 En la producció de Peter Hall i John Barton (1963), el futur matrimoni també es besa per coronar l'escena de conquesta. El petó, però, que fa Ian Holm a

d'espai redunda en l'el·lipsi temporal. La reestructuració també aporta un nou valor al caràcter de Richard que, en aquest moment, està en dos fronts simultàniament, augmentant l'atribut de persona enèrgica que es mantindrà en tota la peça.

Richard Loncraine (1995) justifica la incoherència proposant una Lady Anne de l'alta societat dels anys trenta opiòmana i autodestructiva. Loncraine, però, també confia en la capacitat de seducció d'aquest Richard encarnat per Ian McKellen que, certament, fa un gran esforç per mostrar sinceritat en l'execució de la famosa Escena de Seducció. Per altra banda, en la proposta de Loncraine, Lady Anne apareix a nou escenes més que a la shakespeariana, encara que en silenci, cosa que li proporciona més entitat, i, en ser-nos més familiar, també ens provocarà més pietat. A part de la reproporcionalització, Loncraine també fa ús de la redistribució. Recordem que Anne té també un parlament exhaustiu a l'escena I de l'acte IV. Abans que la cridin per a la coronació a Westminster, es confessa a les dones. Es lamenta d'haver accedit al matrimoni amb el duc i manifesta la seva consciència que les seves pròpies malediccions s'han tornat contra ella. El director, però, fa dir el final del parlament a Buckingham després de la coronació. Aquesta redistribució escomet dos objectius: d'una banda el fet que Lady Anne tingui més d'un interlocutor la fa més polièdrica (gràcies a l'operació de suplantació); de l'altra es contribueix a aquesta mena de picada d'ullet als gèneres cinematogràfics tan característica d'aquesta producció: l'escena construïda per Loncraine (1995) recorda les pel·lícules de cinema negre en què la «rossa», amant del gàngster protagonista, sola i avorrida, es confessa al segon de bord, habitualment, el secundari encarregat de vigilar la conducta que s'espera del personatge femení.

Al Pacino (*Looking for Richard*, 1996), per la seva banda, sempre per legitimar l'actitud d'Anne Neville, simplement, s'inclina per donar el paper a una actriu amb aparença molt jove (Winona

la bellíssima Janet Suzman, és quasi una mossegada.

Ryder). La inconstància en el parer en l'adolescència li sembla l'opció més versemblant.

En la producció teatral de Pucher (2003) són el col·lapse i la por els que fan canviar de to a la protagonista. Aquesta Lady Anne adulta està interpretada des de qui ha de pensar i resoldre de pressa perquè el seu futur immediat està en joc. En el cas de l'opció de Pacino es considera que, avui, és més políticament correcte mostrar els canvis d'humor d'una adolescent que d'una dona madura, que seria considerada negativament; en el cas del director alemany no s'ha hagut de fer cap transposició cultural: el pànic i el col·lapse dels indefensos no ha sofert gaires canvis al llarg de la història.

El director i dramaturg Rafel Duran, a *Invocació* (2013), que designa com a «variació lliure de Ricard III», permet que Lady Anne es justifiqui del que ella mateixa considera una incoherència aparent:

Lady Anne.-

L'astúcia és una de les seves grans virtuts.
I si vull aconseguir els meus objectius
he d'actuar igual com ell,
amb les mateixes armes.
Espero i desitjo que no s'adoni de les meves intencions.
Quan s'acosta dissimulo,
m'esforço a somriure
no voldria vexar-lo més del que ja ha fet la natura,
fins i tot si el que diu és tan coix i
esguerrat com la seva persona.
Per aquesta raó quan s'acosta
m'espero sempre que hagi fet un pas cap a l'est
abans de girar-li l'esquena cap a l'oest.
Primer cal negar per després acceptar...
Desitjo la seva mort però no vull fer de botxí.
Cal saber esperar el moment oportú
i així ho faré.

I si ens preguntem amb raó per les motivacions de Lady Anne per canviar de parer i casar-se amb Richard, no és menys encertat qüestionar-se per què ell vol contraure matrimoni amb Anne Neville. Només pel que implica de repte, com el cas del Richard interpretat per Christopher Plummer el 1961? (vegeu l'apartat 6.1.2. Psicologia del personatge) Per l'herència Warwick? Per conveniència política?²⁸⁵ Per tenir descendència? Simplement per «to prove a villain»? Auden opina que quan Anne sucumbeix, Richard no exulta davant la perspectiva de posseir-la, sinó davant la idea d'haver-la vençut contra tot pronòstic (Auden, 2003, pàg. 21). Per René Girard (1995) podria ser només una conseqüència dels «focs de l'enveja» i Richard desitja, simplement, el que ha tingut el seu enemic Lancaster. Com reflecteix Al Pacino a *Looking for Richard* (1996), davant d'aquesta pregunta del perquè de les motivacions de Gloucester per contraure esposalles amb Anne, una de les màximes autoritats com a shakespeareòleg, Emrys Jones, admet que no en té ni idea.

8.4. Concepció dels personatges protagonistes de l'escena

8.4.1. Lady Anne

Adolescent, drogoaddicta, voluble o poruga no són prou atributs per fer versemblant i ric el personatge de Lady Anne. La seva situació en la primera aparició és tan extrema (sola, a la banda dels perdedors, venuda al millor postor) que obliga a prendre decisions imaginatives per no convertir-la merament en producte d'una conjuntura o d'un simple rol al servei de redundar en la dolenteria i l'astúcia del personatge que dona títol a l'obra.

285 Orlova fa una operació de reproporcionalització breu i directa per estalviar-se aquest punt fosc. Li ho permet la transcodificació als dibuixos animats amb la figura del narrador que, abans que Gloucester expliqui els seus projectes amb la vídua, ja ens explica que Richard necessita una esposa noble i adinerada i afegeix: «Qui millor que Lady Anne?».

Tanmateix, com en tots els personatges teatrals, Anne s'entendrà en relació amb la composició del seu antagonista Richard. En alguns casos el pes es posa simplement en les capacitats de galanteig de Richard (Olivier, 1955; Howell, 1983; Loncraine, 1995), la seva violència i la por que suscita (Olivier, 1955; Hall, 1963)²⁸⁶. D'altres, la pietat que inspira l'esguerrat (Bene, 1977; Bogdanov, 1990). En aquesta última producció, Richard és presentat des de l'inici com el bufó histriònic de la cort que tothom tolera i que diverteix de tant en tant. És, potser, «El príncep dels Punchs» que deia Bernard Shaw (Cartelli, 2009, pàg 210). Podríem arribar a pensar que aquest Richard interpretat per Andrew Jarvis treballa un registre diferent a la resta de personatges. Però no. El personatge està naturalitzat, com si fos, simplement, el rar de la família, l'excèntric, i es mostra juganer i infantil davant d'Anne (Francesca Ryan). La seducció, en aquest cas, es produeix, però no per l'home poderós i atractiu que és Richard, sinó per la criatura estrofolària, diferent i digna d'una oportunitat, que representa per a Anne. El Ricardo de Claudio Guerin (1987) està una mica forçat en l'afectació i mostra a l'espectador la seva hipocresia. En aquesta escena, el seu plantejament és força «atartufat» (basat en la figura molieresca del fals pietós). Ana perd, als nostres ulls, tota possibilitat d'empatia.

En aquesta llarga escena, la futura reina passa per diversos moments: el del lament ritual, el de la trobada amb Richard, en què s'esdevé la guerra dialèctica, i el moment del consentiment a ser festejada. Moltes de les «Annes» angleses (Zoë Wanamaker, Francesca Ryan, Kristin Scott Thomas) mantenen un posat de captivitat en començar la part del lament. Com mana el ritus, el caràcter britànic i l'estatus. Les excita només la presència i el cinisme de Richard en la part central de l'escena, però retornen a la contenció i la circumspecció en retornar

286 A l'Anne interpretada per Claire Bloom li fa por només tenir Richard (Laurence Olivier) present. Mostra sempre confusió: hi ha una certa atracció no excessivament justificada (en algun moment està temptada de besar-lo). L'Anne de Janet Suzman sent realment pànic a la violència física de Richard (Ian Holm). Quan l'escup, abans que ell faci cap moviment ella es retira esparverada.

al ritus. L'Anne de Howell està a la mateixa alçada que Richard en intel·ligència, autoritat i condició política. No hi ha diferència en el tracte als cavallers d'Anne i Richard, l'espai pertany tant a l'una com a l'altre. A més a més, tota la violència d'aquest Richard (Ron Cook) és verbal, no fa gestos agressius ni tan sols amb el guàrdia que li demana impertinentment que deixi passar el seguici.

Radicalment diferent és la proposta de Rigola (2005). La Lady Anne (Sandra Monclús) de la seva recontextualització social encara no ha plorat, encara no ha reflexionat i se sorprèn amb les propostes de Ricard. El drama de la seva circumstància es produeix en escena, procura pensar mentre guerreja, mentre es commou, mentre sembla sotmetre's. Està histèrica, tothora estressada, des de l'inici fins al final de l'escena. Anne, pertany al cercle, a l'hampa, però no és reina i no se li pressuposa contenció, ans al contrari. Rigola, com ja hem comentat, utilitza espais múltiples (parlem de la pantalla, en aquest cas) per mostrar els personatges en les el·lipsis shakespearianes. Tanmateix, pel que fa a Lady Anne, no ho aprofita per mostrar-nos l'altra cara de la moneda: la desolació és la mateixa en escena que en aquest espai para-escènic. Allà, se li unirà Richard, que li besarà les espatlles, mentre que a l'espai principal, al «Pub Occidental», comença l'escena III.

Contra tot pronòstic, Pucher (2003) presenta una Lady Anne serena en tot moment. Té els ulls humits, les llargues pestanyes de Jule Bowe amarades encara de llàgrimes. Anne ja ha plorat abans. Ja «plorada», ja «pensada», amb «els deures fets», arriba al prosceni com si aquest fos un patíbul (l'actor que interpreta Richard ha estat qui li ha facilitat l'entrada obrint el teló tallafocs i separant les cortines del teatre). Aquesta Anne sap què ha de passar i què l'espera. Tot i això, no s'està d'insultar i establir una batalla dialèctica amb el seu botxí anímic. Ni l'un ni l'altra es miren al rostre. Anne s'ocupa d'acabar d'avaluar la dimensió de la seva tragèdia. Fa un pur tràmit i marxa com ha vingut, acceptant un anell, però res més lluny d'haver estat seduïda. Ella no ha acceptat Richard, ha acceptat el seu destí definitivament.

La contemporaneïtat ha canviat la relació d'allò dramàtic amb allò escènic. Avui, allò que no es mostra sobre les taules pot ser tan dramàtic o més que allò que sí que es mostra. Les entrades i sortides dels personatges són eloqüents (sempre que se les tingui en compte). Recuperem el «com si» elisabethià. En el cas de Pucher (2003) l'acotació vindria a ser: *entra com si hagués plorat tot el que podia plorar*.

Si donem un cop d'ull a les produccions mudes de Benson (1911) i Keane/Cassavetes (1912), per contra, veurem que les «Ladys Annes» fan en menys de dos minuts tot el procés de l'odi a l'enamorament. En absència de paraula fònica, necessita claredat i contundència en l'acció física (visible) i no pot entretenir-se en subtilitats. No hi ha ambigüïtat possible, cap desenvolupament psicològic. Quasi una cita, perquè és impossible que l'acció sigui viscuda, tot i les convencions de concentració temporal en el teatre. A títol d'exemple: Lady Anne enfilarà l'espasa contra Richard dos cops (Benson, 1911) i fins a tres (Keane, 1912), breument, sense un procés²⁸⁷. Era aquest el concepte d'acció teatral, el valor de l'acció física, la cita del que passa i no tant la vivència isocrònica d'actor i públic. Tot ha de ser vist a l'escena, tot explicitat, les amenaces, les tristeses, les alegries i les morts.

L'audiència contemporània viu com a versemblant tant allò explicitat com allò implícit: el rastre de llàgrimes o les ganes de plorar són tant o més competents per a crear dramatisme com allò que es reproduïx directament a l'escenari. Aquestes accions esbiaixades, ajuden a modelar el personatge i han de ser utilitzades en aquells caràcters que, com Lady Anne, tenen, si es respecta fil per randa el text mare, poques possibilitats d'explicar-se en tota la seva dimensió. Conscients d'això, són molts els directors que en una operació de reproporcionalització, fan sortir Anne en altres moments de la producció, en silenci, com mana el bard, però en un silenci eloqüent. L'Anne de Pucher (2003) participa en les escenes corals sempre amb humor melancòlic, apàtica. Loncraine

287 L'adaptació de Cibber permet fins a quatre cops aquesta acció.

(1995), com ja hem comentat, la fa aparèixer en nou moments més (deu, si afegim la fotografia del pròleg) i ens en deixa veure fins i tot el cadàver, amb la imatge d'una aranya que li recorre el rostre empal·lidit. Anne ha estat, com ella mateixa reconeix en l'escena I de l'acte IV, víctima de les seves pròpies malediccions en l'Escena de Seducció.

També és significativa la presència de Lady Anne a l'escena II de l'acte IV de la proposta de Bogdanov (1990), aparició escènica que no està a l'obra d'origen.

Ricard: Veniu, Catesby. Feu córrer aquest rumor:
que Anne, la meva esposa, està greument malalta.
Jo donaré les ordres per tenir-la tancada.
(...)
Sembla que somieu! Us ho tornaré a dir:
Feu que corri el rumor que la Reina Anne
Està malalta i a punt de morir.
Au, va, de pressa, perquè és important
Tallar totes les esperances que em podrien fer mal,
Si les deixés florir.

Amb aquesta *perversió* de Bogdanov respecte a les acotacions de les publicacions, s'accentua encara més la crueltat del protagonista, a aquestes alçades de l'obra, eufòricament demoníac. Anne escolta la seva sentència i marxa.

No és el cas de cap de les produccions d'aquest cos, però una altra opció per a la composició de Lady Anne podria ser posar-la a l'alçada de Richard com a personatge negatiu que l'únic que la fa canviar d'opinió és l'interès propi. És el parer de René Girard (1995):

Ana e Isabel, las dos mujeres a las que Ricardo ha hecho sufrir más, no saben resistirse a la tentación del poder, aunque sea al precio de una alianza con su verdugo, que concluye casi inmediatamente después que éste haya

hecho espejear diabólicamente la perspectiva ante ellas. Después de haberle maldecido copiosamente y de haberse liberado así de todas sus obligaciones morales, Ana camina literalmente sobre el cuerpo de su padre para unirse a Ricardo. Un poco después, Isabel camina, por lo menos simbólicamente, sobre el cadáver de dos de sus hijos con la única intención de entregar el tercero a las manos ensangrentadas del asesino.

Las dos escenas están estructuralmente muy cerca entre sí. Las dos mujeres son aún más viles que Ricardo, que es el único personaje que descubre y subraya su vileza, y es por tanto el que puede aparecer como la única voz moral de la obra.

La producció de Pucher (2003) ja experimenta aquesta equiparació de conveniències mútues i vileses amb els personatges femenins de Margaret, la Duquessa i la reina Elisabeth. Tanmateix, deixa Lady Anne com a legítima víctima.

Hi un cas d'Anne malvada en l'operació de fusió *The Tower of London* de Roger Corman (1962). Lady Anne, que apareix ja casada amb Ricard (Vincent Price) a la primera escena (no hi ha, doncs *Wooing Scene*) és una mena de Lady Macbeth còmplice de les maleses del seu marit. Ricard la matarà, però per equivocació.

Hem parlat a bastament del caràcter general de Richard en capítols anteriors. Però, com es manifesta en aquesta escena paradigmàtica? La proposta d'Orlova (1994) és molt similar a la d'Olivier (1955), encara que més fantasiosa, ja que el registre de còmic ho permet. En tot cas, tots dos Gloucesters tenen un punt de mira privilegiat: en el cas d'Orlova (1994), el de l'home-corb que tot ho veu des de les alçades; en el cas de Laurence Olivier, des de finestres i portes. El Gloucester d'Olivier, veu el seguici des d'una finestra sense que hi reparin els observats. Set frares canten gregorià i dos guardians comanden la comitiva. Es convida com espectadors a presenciar les lamentacions

de Lady Anne igual que Richard, des de la seva localització, des del seu punt de mira privilegiat.

Per a la concepció del personatge també es pot incidir a partir de la transposició del gènere o la hibridació. La tragèdia de *Richard The Third* es converteix, en quasi bé tots els casos estudiats, en drama. Simplement en fer una determinada operació, moltes vegades, es produeix el canvi. Fer un transadreçament al públic infantil, per exemple, com fa Orlova (1994), derivarà en un canvi de categoria.

Sense titllar-la d'escena còmica, la proposta de Bogdanov (1990) explota tota la seva comicitat; la de Howell (1983), tota la seva dramàtica; en ambdós casos, aquesta inclinació cap un gènere o l'altre s'aconsegueix des del registre interpretatiu. Jarvis serveix els acudits (sovint d'humor negre) amb molta eficàcia. Ron Cook plora en el monòleg de les llàgrimes i Zoë Wanamaker passa progressivament de la fermesa a la vulnerabilitat en un treball interpretatiu molt ben pausat.

Carmelo Bene (1977), tot i treballar a partir d'una versió lliure aconseguix mantenir el to de la tragèdia shakespeariana, convertint-la en una mena de tragèdia de la identitat, no gens allunyada d'un dels temes de *Richard The Third*.

També amb tints de tragèdia es presenta la Lady Anne de Zulawski en una operació d'osmosi. *L'Important c'est d'aimer* (1975)²⁸⁸ intertextualitza amb *Richard The Third*. Nadine (Romy Schneider) és una actriu dedicada, contra la seva voluntat, a fer pel·lícules pornogràfiques. En una producció coincideix al plató amb un fotògraf que també s'ha de guanyar la vida amb feines de moral dubtosa per pagar els deutes del seu pare. Tots dos s'atrauen, però Nadine està casada amb un pallaso malenconiós. Tot condueix a la infelicitat de Nadine que espera la superació amb l'èxit d'una producció de *Richard The Third* en el paper

288 Basada en la novel·la *La nuit américaine* de Christopher Frank (1972), amb Romy Schneider, Fabio Testi, Roger Blin, Klaus Kinski, entre d'altres.

de Lady Anne. Paper que, de manera secreta, li ha proporcionat el fotògraf. L'osmosi es produeix en tant que Nadine transmet tota la seva desolació, desemparament i situació tràgica al personatge de Lady Anne i, la desgraciada reina, a ella. No és l'única osmosi en la producció; l'osmosi també és d'ordre «climàtic»: el mal, el terror, la corrupció, la sang i el destí pul·lulen pel film amb ressonàncies ricardianes²⁸⁹.

Aquesta Nadine/Lady Anne està farcida de fatalitats coincidents. En la trobada per a la primera lectura del text, ella llegeix l'escena de Lady Anne mecànicament i maldestra. Després de les correccions generals i «ideològiques» del director, ella s'implica i transmet la seva biografia al personatge de Lady Anne. Els versos «Si mai té dona, que la seva mort / la faci encara més desgraciada...» la fan esclatar en plors i abandonar l'assaig. La intervenció del seu company de repartiment que li diu «No parla de tu», la consola temporalment. Però la ironia tràgica és present. Potser, de les estudiades, una de les Lady Anne més construïda psicològicament amb alguns apunts tràgics i místics²⁹⁰.

8.4.2. Evolució del personatge de Lady Anne

L'evolució de Lady Anne és el malson de qualsevol director i de tota actriu. En quin moment fa el canvi? Tant d'odi no pot derivar en

289 Klaus Kinsky és l'actor intèrpret de Richard.

290 Aquesta no és l'única producció en què té lloc una osmosi. Recordem *The African Company presents* (vegeu 7.10.1. Osmosi) en què també s'assaja la *Wooing Scene*. En la proposta que categoritzàvem com a cita, *The Goodbye Girl*, també hi ha paral·lelismes d'Anne amb la protagonista (Paula, intepretada per Marsha Mason), però una mica de refilada. Elliot (interpretat per Richard Dreyfuss) ha portat l'actriu que interpreta Lady Anne a la seva habitació per assajar. Paula se n'assabenta i demana explicacions al seu company de pis. Una baralla d'un altre calibre, però una baralla en què ella acaba, també, vençuda dialècticament. Detallàvem la sinopsi sencera a 7.10.2. Cita.

consentiment en un quart d'hora. D'una banda, s'ha de cercar el «moment frontissa», de l'altra, si l'escena s'ha de retallar per exigències comercials, s'han de mantenir aquelles rèpliques que ajuden a entendre les motivacions de la jove vídua.

Si tenim en compte l'estructura retòrica de l'esticomítia utilitzada des del text, sense considerar ni continguts, ni accions físiques, ni silencis en els quals ens podem recolzar, trobarem un moment objectiu clau per percebre quan Anne és conquistada: quan Ricard comença a ocupar el lloc del segon, és a dir, quan esdevé el responsable de construir l'esticomítia. Així, a escala formal, les rèpliques-contrarèpliques següents són les que permeten el gir:

ANNE

Thou wast the cause and most accursed effect.

RICHARD

Your beauty was the cause of that effect.

Your beauty, that did haunt me in my sleep

ANNA

Tu ets la causa i l'efecte, maleït!

GLOUCESTER

Doncs la vostra bellesa fou la causa

D'aquest efecte! Fou vostra bellesa

Qui va precipitar-me en el meu somni (Sagarra)

LADY ANNE

Vós en vau ser la causa i el maleït efecte.

GLOUCESTER

És la vostra bellesa que en va ser la causa.

És la vostra bellesa que em va

obsedir en el somni. (Oliva)

Formalment, pel que fa a estratègia retòrica, és el punt d'inflexió.

Pel que fa al contingut, probablement un dels moments més coherents perquè Anne faci el canvi és el monòleg en què Richard manifesta que res l'ha fet plorar com no tenir-la a ella. No només apel·la a la seva supèrbia de dona bella: de passada, també recorda la mort del pare i de Rutland, germà petit de Richard i fins i tot de l'antiga vinculació entre les dues famílies York-Warwick. L'escena es remata amb l'oferiment de l'espasa, un últim gest físic valent i radical. És un monòleg llarg, farcit d'estratègies astutes de Richard. Molt sovint, per la seva llargada, però també per la quantitat d'informació històrica que conté i que el públic actual desconeix, s'elimina.

En la producció de Howell (1983) l'escena es manté sencera (recordem que respectar el text sense mutilacions era una de les exigències d'aquesta operació televisiva de la BBC). El convenciment de Lady Anne és progressiu i en el seu estat d'ànim es pot paladejar cadascuna de les modificacions. L'encant i la tendresa del Richard interpretat per Ron Cook, també, contribueix, òbviament a la seva credibilitat. La directora divideix l'escena en microescenes. En la primera part, la del seguici, fa una divisió entre el ritus protocolari i el «diàleg» que la nora comparteix únicament amb el sogre difunt. En aquesta proposta, l'acció verbal de cada rèplica està explotada al màxim. Tanmateix, en les parts de discussió amb Richard, com veurem més endavant, les accions físiques marquen gran part de l'evolució. Howell també estableix silencis significatius que determinaran el progressiu canvi de Lady Anne cap al consentiment.

Segons s'enfoca la producció sota paràmetres estètico-ideològics de concepció del personatge, una Lady Anne serà més fàcil de convèncer que una altra. Ja ho hem pogut comprovar amb la proposta de Pucher (2003), amb una protagonista més disposada a confirmar la seva nova condició que a ser seduïda. En la producció d'Olivier (1955) hi ha un cert progrés d'Anne en la rendició, malgrat que la

seva llengua ho contradigui²⁹¹. Richard ha anunciat que li farà de pare i de marit, i, en la segona part de l'escena, és això el que fa: es mostra molt paternal, tutor i, alhora, la seva actitud denota solvència futura com a espòs passional.

La Lady Ana de Carmelo Bene (Susanna Iavicoli) és pietosa, empàtica amb la malaptesa de Riccardo. Les frases irades (és en *off*, en un *sotto voce* càlid o cridat segons el cas) que dirigeix al protagonista es neutralitzen amb la seva actitud compassiva. Recordem, a més a més, que el director i actor italià aposta més per un festeig onanista de Richard a si mateix que cap a una voluntat real de captivar la seva interlocutora (una mena de fantasma psíquic). L'evolució de Lady Anne, en aquest cas, no és progressiva: vol però dol. Hi un canvi de registre continu de la dona²⁹².

Winona Ryder, a *Looking for Richard* (1995), es deixa seduir ràpidament per l'experimentat actor de caràcter Al Pacino en una escena molt mutilada. El petó que corona l'escena, és un petó romàntic i sexual²⁹³.

291 «The parts of the women are further weakened by the way they are presented. Claire Bloom's Anne is weak and fragile from the start and actually trembles when she senses that Richard is approaching her close to her. Against this trembling fragile creature Richard merely has to act the bully, using his "physicality (...)" as his true weapon against Anne's words." As Marliiss C.Desens has pointed out, "the female characters are portrayed as sympathetic victims, helpless againts the force of Richard's evil" in Oliver film.» (Kossak, 2009 pàg. 251/Desens pàg. 261) («Les parts de les dones estan més aigualides per la forma en què es presenten. L'Anne que interpreta Claire Bloom és feble i fràgil des del començament i, de fet, ja tremola quan sent que Richard se li apropa. Contra aquesta fràgil criatura tremolosa, Richard només ha de fer-se el gallet, utilitzant "el seu físic (...)" com la seva veritable arma en contra de les paraules d'Anne". Com Marliiss C. Desen apunta, "els personatges femenins estan retratats com a víctimes dignes de compassió, indefenses davant la força del diable de Richard" en la pel·lícula d'Olivier.» La traducció és meva.

292 En la producció de la RAI, força diferent al text publicat, mai comparteixen pla.

293 Crec que no anem gaire errats si sostenim que l'espectador projecta en aquesta escena conflictiva que la seducció es pot rematar, precisament perquè és Al Pacino,

La seducció es fa palesa amb l'ampli somriure final de Lady Anne. Juntament amb la interpretada per Violet Stuart (Keane/Casavettes, 1912), aquesta és una de les Anne més ingènues i suggestionables de totes les estudiades.

Molts directors es recolzen en les accions físiques esdevingudes de l'escena per fer avenços evolutius i versemblants que ens duguin d'un estat de la protagonista al seu contrari. Ho veurem concretament una mica més endavant.

8.4.3. Evolució de Gloucester. L'escena del mirall

Ens trobem en la segona escena del primer acte. En la primera, Gloucester ha fet un petit pas en la seva carrera cap al poder. Ha aconseguit que Clarence sigui empresonat. Tanmateix, encara no l'ha eliminat: el seu objectiu final en aquesta empresa. La pretensió de conquerir Lady Anne, en canvi, s'aconsegueix pràcticament en una sola intervenció i amb poc desgast del protagonista. El monòleg del mirall és la conclusió d'aquest èxit, que participa a l'audiència. El punt de partida per a la interpretació d'aquesta última part és variable. Tanmateix, hi ha dues línies generals: l'actor pot incidir en el cinisme, fent una sàtira de la situació o en la sorpresa real d'haver aconseguit una fita poc previsible.

Laurence Olivier (1955) també va reproporcionalitzar aquest fragment. Si el monòleg del mirall és més curt és perquè algunes de les seves parts s'han utilitzat en la divisió de l'escena. La conseqüència és la d'un Richard encara més previsor o més conscient i convençut de les seves capacitats.

personatge «de caràcter» irresistible en moltes pel·lícules, de les quals el públic és valedor, coneixedor de la seva carrera filmogràfica. En un film en què el tema és «què pensa Al Pacino sobre *Richard The Third*» és normal que allò que s'ha de barrejar, com dèiem a l'inici d'aquest capítol, es barregi.

En la producció catalana de Rigola (2005), l'escena de Lady Anne està força retallada. No hi ha el lament d'inici, ni la narració històrica del protagonista abans de l'incident de l'espasa. Hi ha una redistribució del monòleg del mirall que acaba «La tindrè, però no per gaire temps». Ricard no ha rematat, doncs, la feina.

En la proposta de Stefan Pucher (2003), un cop «defensada» una Lady Anne gens voluble, ara el problema és defensar Richard (Robert Hunger-Buhler), que, intel·ligent, ha de continuar amb un monòleg triomfant, tot i que sap que la seducció no ha estat tal. Aquesta expressió, dirigida al públic còmplice, farà gala de tot el cinisme possible. No l'ha seduïda, però l'ha obtinguda. Objectiu acomplert que se suma a la seva pretensió última: la corona.

Els Richards de Howell (1983) i Bogdanov (1990), en canvi, comparteixen amb el públic la seva sorpresa d'haver seduït i conquerit aquesta dona tot i les circumstàncies. Coix i esguerrat, creu en els propis encants, aquells que ell mateix reconeixia en el seu rival.

Per Benne (1977), Anne és cabdal per a comprendre la totalitat de seva versió lliure, que gira en torn a la construcció del personatge de Riccardo. Sempre fa de mal acotar el sentit d'una operació que té vocació d'obertura, però considerem que en aquest moment de la proposta, la que clou la primera part, la lectura deixa poc lloc a l'ambigüitat. Per tal que s'entengui el que sostenim sobre la importància de l'escena dins el sentit global de la versió, hem de tornar enrere, a l'inici de l'obra de Bene i els seus propòsits. Aquest Gloucester/actor és incapaç de declamar el famós primer monòleg «Now is the winter...». El personatge encara no està construït, l'actor tampoc no és hàbil per fer-ho. Necessita el temps, l'experiència, el reconeixement de si mateix i les seves possibilitats. Després de la conquesta de Lady Anne, després de posar en paraules aquesta exitosa batalla contra si mateix en el monòleg del mirall, serà capaç de dir:

«Ara sí que l'hivern dels nostres rancors pel sol de York s'ha fet estiu de glòria i els núvols que afeixugaven la nostra casa són enterrats en les profunditats de l'oceà! Finalment! Cenyeixen els nostres fronts,», etc.²⁹⁴

No només serà capaç de dir aquest monòleg, sinó d'afegir algunes parts del monòleg de Gloucester a *Edward the fourth, Part three*, en què envia Maquiavel a l'escola i manifesta la seva voluntat de conquerir la corona. Aconseguir conquerir Lady Anne significa obtenir prou caràcter (i entenem caràcter també en el sentit teatral) per aconseguir el reialme. La primera part finalitza amb frases de la collita de Bene:

La corona!... On és?... És massa amunt?... Massa amunt!
La vull o... l'arrossegaré... Aquí baix... amb mil...

Sigui en l'adaptació que sigui, Gloucester puja un important esglaió de confiança en la seva croada de passar de ser Gloucester a Richard III. L'evolució del personatge en aquesta escena tan primerenca s'ha de tenir en compte, juntament amb la de la malaurada Lady Anne.

8.4.4. Disseny dels personatges

Pel que fa al figurinisme, en el cas de les propostes de cinema mut, en tots dos casos, s'opta pel realisme històric, encara tant instal·lat a l'inici del segle vint. En aquest dos casos, Richard vesteix segons el quadre exposat a la National Portrait Gallery de Londres; Anne, segons la documentació d'època (hi ha molt poques imatges d'Anne Neville). També, en la producció bensoniana, podem comprovar una certa inspiració del vestuari —i de l'escenografia— en els dibuixos de Charles Knight, la primera «Pictorial Edition» de les obres completes

294 La traducció és de Pere Puértolas (mecanoscrit), per a la funció d'un Taller d'Interpretació a l'Institut del Teatre comandat per Ramón Simó.

de Shakespeare (de 1838 a 1843)²⁹⁵. Sobre el maquillatge, en el film de Benson (1911), poc podem dir perquè el pla general no deixa percebre'n detalls. No és el cas de la pel·lícula americana de Keane/Calmettes de l'any següent (1912) que sí utilitza diferents planificacions i gaudim de primers plans. Hi ha una composició que revela la monstrositat física del protagonista més exagerada que en Benson. Frederik Warde representa Richard com una figura diabòlica, esguerrat però enèrgic, amb un somriure maliciós constantment a la boca, sempre amb l'actitud triomfal de qui ha aconseguit el que vol. L'actor tenia seixanta-un anys quan va fer la pel·lícula. El Richard històric no havia complert els trenta-tres en el moment de la seva mort. Novament, veiem que hi ha estratègies d'historització que només atenen alguns aspectes²⁹⁶.

Olivier (1955) opta per una caracterització «distintiva» de Richard. Gloucester és diferent i així ho revela la seva indumentària respecte als altres personatges: disseny de vestuari, de maquillatge i perruqueria, que, juntament amb la imposició de la veu, recordem-ho, el va convertir en una icona digna d'imitacions i paròdies. Lady Anne, va vestida d'època, i llueix diferent lligadura en l'escena subdividida, fet que ajuda a entendre que ha passat un temps entre la primera part del galanteig i la consecució de la seducció. Tot i la proposta principal de ser fidel al vestuari d'època²⁹⁷, Olivier aprofita l'eloqüència del figurinisme per a altres menesters com ara l'avatar del pas del temps.

En el cas de la recontextualització temporal o d'una reubicació de l'obra, el vestit no només serveix a l'entesa del concepte general del nou marc. El disseny de personatge pel que fa al vestuari també pot

295 D'aquesta edició ens ha parlat Blanco White. Que hem transcrit als inicis del capítol 6. La posada en escena com a adaptació.

296 Benson decora aquesta escena i la de la seducció d'Elisabeth, amb un teló pintat que representa en perspectiva un carrer renaixentista, en comptes d'una escenografia medieval que és el temps històric de l'obra.

297 Vegeu l'apartat 6.5. Punt de partida iconogràfic.

ajudar a entendre l'espectador la professió, l'estatus i el rang de qui el vesteix. A l'escena de festeig, en la proposta de transcontextualització eminentment política de Loncraine (1995), Gloucester apareix en vestit militar, que, gràcies a haver-lo acostat en el temps, podem reconèixer. El posat i el gest acompanyen el disseny de vestuari. Gloucester ve a presentar el seu respecte a la seva víctima enemiga, quan troba «casualment» Lady Anne. Així es manifesta al difunt, amb el protocol que li és adient, descobrint-se el cap en presentar-se i fent la salutació militar de respecte al cadàver a l'hora d'acomiar-se²⁹⁸.

La Lady Anne de Pucher (2003) deixa veure un vestit amb estampat de lleopard sota el guardapols de negre rigorós. El que Anne fou queda cobert per la seva nova situació. En ser una recontextualització estilitzada, el vestuari i tots els elements de la caracterització tenen la intenció de no marcar una temporalitat excessivament acotada.

La caracterització en la recontextualització de Rigola d'un *Richard The Third* a l'últim terç del s. XX, és conseqüent amb la proposta: Anne vesteix una minifaldilla i un abric ajustat obert. La vídua no va de dol, sembla que acabi de rebre la notícia de la mort. Gloucester, amb camisa estampada, barret vaquer i ulleres de cul d'ampolla, se'ns presenta com l'antítesi del galant capaç de seduir una dona. La resta dels personatges presents a l'escena llueixen cabells crepats, perruques, ulleres de sol grosses, solapes i corbates amples, plataformes, xarol i lluentons.

La proposta de vestuari de Carmelo Bene (1977), una mena de moda nigro-romàntico-gòtica estilitzada, amb gases i polaines, se'ns escapa a l'hora de fer una interpretació clara i concreta. Tot i que força elaborat i estètic, no sembla que hi hagi gaire càrrega expressiva en el vestuari. Les dones, sense uniformar-les del tot, són difícils de distingir per edat o rang i, ja des del càsting, s'ha buscat certa similitud. Aquesta neutralitat ressalta la importància de l'*atrezzo* que sí té vocació de

298 En aquesta adaptació, és Richard qui surt d'escena i no Anne.

distingir els personatges, del quals es fa un ús simbòlic. A l'Escena de Seducció es juga amb el «vestir i desvestir», amb el «posar i treure». Cada cop que Riccardo es posa una pròtesi, Ana comença a despullar-se. Cada cop que ell se'n treu una, ella es torna a cobrir. Amb aquestes accions reiterades amb el vestuari i l'atrezzo queda clar que és la pietat el que sedueix la jove.

No són només els protagonistes qui s'han de caracteritzar. Recordem —hi tornarem quan parlem de l'operació de reenumeració— que Lady Anne va acompanyada d'un seguici. El vestuari d'aquest cor, que no te veu pràcticament, ens donarà notícies directes de la seva identitat. Al Quarto s'indica que aquesta comitiva la formen servents i cavallers. Al Folio, hi ha Tressell, Berkeley, altres cavallers i alabarders. Mentre només Howell respecta la didascàlia de les edicions, en moltes de les produccions que formen el corpus d'aquesta anàlisi, en canvi, són bàsicament capellans els qui acompanyen el taüt (Olivier, Hall, Guerin, Bogdanov). En d'altres, juntament amb la representació religiosa, hi ha una comitiva més variada, amb els rols que demana l'acotació i amb d'altres membres de la cort (Benson, Keane). Orlova hi afegeix el que semblen alts càrrecs eclesiàstics. Que es faci un ritus religiós en la intimitat o d'un sepeli oficial a nivell d'estat (o de cort) d'un rei depositat, fa canviar substancialment el marc de l'acció. Com en el cas de la dansa, sovint la figuració (amb la seva caracterització) serveix d'escenografia.

Hem pogut veure algunes mostres diferents de la capacitat informativa del disseny del personatge a partir del vestuari: les seves possibilitats d'ubicar, de mostrar els avatars dels personatges, del seu nivell simbòlic, de l'ús que en fa l'actor o de la seva missió purament escenogràfica. Al mateix monòleg del mirall, Richard manifesta l'alegria del seu triomf declarant que entrentindrà «un pilot de sastres, / perquè busquin les modes que escaiguin al meu cos». El vestit com a expressió d'evolució, de canvi i de triomf, té el seu protagonisme en la conclusió de la famosa escena.

8.5. Consideracions sobre l'*atrezzo* i l'acció física que comporta. Revisió de l'objecte en l'operació adaptadora

A l'apartat 4.4.1.3 Escenotècnica, mobiliari i *atrezzo* feiem constar que l'obra *Richard The Third* no necessita gaire utilleria, però és precisament en aquesta escena en què se citen més objectes, *atrezzo* que s'ha de considerar, com ara el taüt, l'espasa i l'anell.

8.5.1. El taüt

*Enter Lady Anne in mourning, with (Servants)
bearing the (open) hearse of Harry the Sixth, and (two)
Gentlemen bearing halberds to guard it (Quarto)*

*Entra Lady Anne de dol amb (servents) portant
el fèretre (obert) de Henry VI, i (dos) Cavallers
portant alabardes per protegir-lo²⁹⁹.*

Al Quarto, s'especifica que el taüt és obert. Probablement per poder mostrar les ferides de Henry que, amb l'aparició de Gloucester tornen a sagnar. Al Folio, que és el que segueixen prioritàriament Sagarra i Oliva, no figura aquesta explicitació³⁰⁰. Que el fèretre deixi veure el mort o no modifica la interpretació i canvia alguns aspectes.

La majoria de les adaptacions d'aquesta recerca tendeixen a portar el cadàver descobert o cobert amb una roba, que taparan i destaparan segons convingui. En el cas de Bogdanov (1990), ja coneixíem el cadàver que, en una urna, s'exhibeix al pròleg en la presentació dels personatges (vegeu 6.3. Intervenció en els punts foscos.). A més a més, en formar part de *War of Roses*, l'operació d'oferir totes les obres shakespearianes sobre el període d'aquesta guerra, el rostre del difunt és

299 La traducció és meva.

300 El fet que Sagarra no coincideixi del tot ni amb una acotació ni amb l'altra es pot deure a ser traduïa del francès. (*Entra el cadàver del rei Enric VI, cavallers amb alabardes el guarden. Lady Anne al cap del dol.*)

familiar a l'espectador. Olivier, en la primera part de l'escena el cobreix amb un tapís; en la segona ja és dins el sarcòfag. Rigola, mostra un cadàver embolcallat que suggereix més un mort del qual els assassins s'han de desfer que no pas al qual hagin de donar sepultura. En el cas de Pucher, no hi ha seguici ni taüt.

De fet, que el taüt aparegui o no, destapat o cobert, a part de facilitar la direccionalitat del lament per a l'actriu que encarna Lady Anne, és eloqüent pel que fa al nivell de privacitat de l'escena. No és el mateix seduir o ser seduïda amb el deposit de cos present, encara calent, que en la seva absència. Zulawski (1975) explota la morbositat d'aquesta presència en escena a *L'important c'est d'aimer*: en l'assaig d'aquesta part, el director demana al marit de Nadine que es posi dins del taüt per motivar-li la interpretació. La ironia està servida, perquè l'espòs morirà al final de la pel·lícula.

8.5.2. L'espasa

He kneels and presents her with his sword (Quarto)
*Ell s'agenolla i s'ofereix a Anne juntament amb la seva espasa*³⁰¹.
He lays his breast open. She offers at it with his sword (Folio)
Li ofereix el pit nu, i ella l'amenaça amb l'espasa (Oliva)
Li ofereix el pit, i ella l'amenaça amb l'espasa (Sagarra)

Rising, and taking up the sword. (només al Quarto)
*Aixecant-se i prenent l'espasa*³⁰².

Here she lets fall the sword (en totes dues edicions)
Anne deixa caure l'espasa (Oliva)
Ella deixa caure l'espasa (Sagarra)

En les dues publicacions s'acota l'acció física d'oferir l'espasa, sense indicacions que li ofereixi més d'un cop, però per les insistències de Gloucester (acotació dins el text) podríem deduir que Anne aixeca

301 La traducció és meva.

302 La traducció és meva.

l'espasa diverses vegades. Com ja hem comentat, a la producció muda de Keane del 1912, el gest es repeteix fins a tres cops. I és que en l'adaptació de Cibber es van afegir quatre versos més de diàleg que facilitarien que l'arma es pugui alçar i baixar fins a quatre vegades³⁰³. En la pel·lícula de Keane (1912), Gloucester no dirigeix l'espasa cap a si mateix en cap moment, com recomana —només— el quarto, tot i que sí és una acció explícita en l'adaptació de Cibber. Robert Benson (1910) sí que fa l'acció. L'acte d'agenollar-se del Quarto i la d'oferir el pit nu, que diferencien també les acotacions de Quarto i Folio, se solen fer totes dues en una sola acció.

Richard Loncraine (1995), en tota la producció, és sensible a l'hora de tractar l'objecte com es mereix. En fer una recontextualització en el temps, l'accessori queda obsolet. Loncraine ubica l'escena de la Seducció d'Anne en una *morgue* on vetlla el marit. La frase «Lo, here I lend thee this sharp-pointed sword» («Mireu, us deixo aquesta espasa amb la punta esmolada»), s'elimina. Enginyosament, Loncraine fa que el seductor prengui un escalpel (objecte plausible en una *morgue* on es fan autòpsies). El guionista canvia el substantiu «sword» quan cal: «Take up the **blade** again –or take up me» / «Torneu a alçar el **tall**, o si no, alceu-me a mi». Més tard: Anne: «Well, well, put down the **blade**» / «Bé, bé, deixeu el **tall**» (La traducció és meva.). A la producció de Bogdanov (1990), també una recontextualització, Andrew Jarvis, en el paper de Richard, s'enfronta al cavaller que exigeix el pas del dol amb dues navalles automàtiques que porta a les

303 «And I might still persist (so stubborn is
My Temper) to rejoice at what I've done,
But that thy powerful Eyes (as roaring Seas
Obey the changes of the Moon) have turn'd
My Heart, and made it flow with Penitence.»

(«I jo encara persistiria (perquè tinc / Un temperament tossut) en complaure'm del que vaig fer, / Però aquests teus Ulls poderosos (com els bramants mars / Obeeixen els canvis de la Lluna) m'han fet canviar / El Cor, i l'han deixat fluir cap a la Penitència.») La traducció és meva.

butxaques de l'americana i el que ofereix a Anne és una d'aquestes navalles, que anomena *sword* (espasa). Rigola (2005), transportat *Richard The Third* als anys vuitanta, també adapta l'accessori (pistola, en aquest cas) i també manté la paraula del text origen. Gloucester, doncs, en aquests dos últims casos, està «poetitzant» l'objecte i això afegeix verbositat persuasiva de nivell retòric al personatge en l'escena del festeig.

Winona Ryder (Pacino, 1996) no empunya l'arma amb convenciment; només la sosté. En aquest moment de l'obra, Anne ja ha caigut a la xarxa de l'aranya boteruda. És també el cas de la Lady de Rigola (2005): aguanta la pistola a les mans, però no en direcció a Gloucester; la descripció que el futur rei acaba de fer sobre les pròpies llàgrimes, que és el punt d'inflexió triat pel director, ja han aconseguit, si més no, calmar la ira d'Anne.

En el cas de l'*Animated Tales* (1994), Richard es fereix el palmell de la mà en donar-li l'espasa a la jove. La ferida produirà commoció en aquesta Lady Anne amb tan poques rèpliques (recordem que l'obra sencera no dura més de mitja hora). Aquesta estratègia de quedar malferit és molt útil a l'hora de convèncer Anne de la disposició de Gloucester a fer-ho tot per ella; factible, d'altra banda, en el codi dels dibuixos animats en què cap actor no surt malparat físicament.

Interessant per la seva diferència respecte a les altres propostes estudiades és com enfoquen la interpretació Peter Hall i John Barton (1963) d'aquest moment. Lady Anne està disposada a matar Richard en les dues ocasions que alça l'espasa. Ni s'ho pensa dos cops. És Richard qui l'atura físicament, contradient les rèpliques que, suposadament, animen la vídua perquè li llevi la vida.

La composició física de Jarvis per a la producció de 1990 de Bogdanov (una cama no articulada) impedeix Gloucester agenollar-se com cal quan reclama que Anne li doni la mort. La imatge és grotesca

i patètica. Davant l'estampa d'un discapat, ella no pot fer altra cosa que renunciar a fer allò que desitja (venjar-se'n). El vers «I will not be thy executioner» / «no seré el teu botxí» pren més sentit que mai en aquesta solució escènica.

Hi ha dues produccions en què no apareix l'espasa materialment: la de Carmelo Bene (1977) i la de Pucher (2003). Pucher, però, no lleva les rèpliques en què demana que la hi clavi, que el mati. Les frases esdevenen «una manera de dir metafòricament». Per qui coneix l'obra, aquest és un dels moments tradicionals de l'escena. No mostrar l'espasa i el gest és quasi tan agosarat com prescindir del crani de Yorick a *Hamlet*.

8.5.3. L'anell

Pel que fa a l'anell, en les diverses adaptacions trobem diferents combinatòries per tal que l'acció aporti el màxim de sentit possible. O bé Richard li posa l'anell, prenent possessió simbòlica d'Anne (Orlova, Loncraine, Hall/Barton, Pacino, Bogdanov), o bé l'hi entrega i se'l posa ella mateixa (Olivier, Pucher); o, a mig camí: que Lady Anne faciliti l'acció allargant la mà (Guerín, Howell) que, malgrat el «To take is not to give.» («Acceptar no vol dir prometre res.»), podem considerar que ja està convençuda. McKellen (Loncraine, 1995) es treu l'anell d'un dit seu amb la boca (per culpa de la mà inútil) i el dóna a Lady Anne ple de saliva. Que aquesta acció sigui repugnant o eròtica dependrà del receptor. Pucher (2003) opta perquè l'anell sigui atorgat a Lady Anne i que sigui ella mateixa qui se'l posa. Recordem que és una proposta en què els protagonistes tenen el mínim contacte possible i que, com dèiem, aquesta Lady Anne ja s'ha «compromès» amb el seu destí. L'opció de Rigola (2005) és la de deixar l'anell a la barra del bar i després de la rèplica «acceptar no vol dir prometre res», Richard insisteix, el torna a agafar i l'hi posa. L'acció es fa en dos temps.

Al *Richard The Third* d'Orlova (1994) l'anell apareix ja abans de l'escena, quan Gloucester ens explica les seves pretensions amb la filla més petita de Warwick. Mentre ens n'informa, va triant l'anell d'un petit guardajoies. L'aliança també acaba l'escena de Richard amb Lady Anne amb un fosc sobre aquest objecte que segella el futur casament. El monòleg del mirall (molt escurçat) formarà part d'un altre pla en un altre espai. L'anell com a objecte simbòlic és present en altres moments de l'adaptació, constituint una mena de *leitmotiv*.

F.R. Benson (1911) fa una operació interessant en aquesta escena pel que fa a l'entrega de l'anell. Com si es tractés d'un mag, Richard fa levitar el braç d'Anne fins a l'alçada convenient per inserir-li l'anell de compromís, com si, entre d'altres capacitats seductores del protagonista, també hi figurés la de l'embruix. Tindrem una escena paral·lela amb el festeig a la jove Elisabeth en l'últim acte, que conclou amb la col·locació de l'anell a la mà pretesa i també amb sortilegis.

En el *Richard de Bene* (1977), versió lliure d'ordre psíquic, és ell qui posa l'anell, però a si mateix; es compromet amb ell mateix, com ha estat també ell mateix qui s'ha escopit davant el mirall moments abans. Richard, malgrat tot, estima Richard, com conclourà al monòleg de l'últim acte abans de la batalla.

8.5.4. Altres objectes no explícits

El Richard zoomòrfic interpretat per Antony Sher (Bill Alexander, 1984), afegia com a accessori unes croses i, com hem comentat en l'apartat Escenotècnia, mobiliari i atrezzo (4.4.1.3), en treia tot el partit en la seva manipulació. A la *Wooing Scene*, aquestes croses servien com a espasa per desarmar el cavaller de la comitiva que se li enfronta al començament de l'escena i també per remenar eròticament entre les faldilles de Lady Anne (Penny Downie).

El 2008 Ian Leson porta a escena una recontextualització de *Richard The Third* interpretat per un actor realment discapacitat, René Moreno, que interpretava el rol en cadira de rodes. En un moment de l'escena amb Lady Anne llença al terra el ganivet. No el pot recuperar perquè, malgrat els esforços, no hi arriba des de la cadira. Anne (Christine Vela), en un acte compassiu, l'hi retorna. Quan ella marxa, Richard torna a llençar el coltell i el recupera amb habilitat. Una perfecta demostració de com el malvat duc usa la seva discapacitat com a «arma» a favor dels seus beneficis.

Richard Loncraine (1995) afegeix un altre objecte personal que serà utilitzat a la resta de l'obra. Un mocador blanc que acompanya Richard durant la pel·lícula, i que ja ha utilitzat per acomiadar el seu germà Clarence quan el porten cap a la Torre. El mocador, en la *Wooing Scene* servirà a McKellen per eixugar-se l'escopinada de Lady Anne i, tot seguit, per assecar-se les llàgrimes que li provoca la memòria del seu pare i el seu germà morts.

Com ja descrivíem a l'apartat sobre la versió lliure (7.13), Bene fa una operació de sostracció dels personatges masculins i només apareixen les dones com a interlocutores. Totes s'assemblen en edat i bellesa; es distingeixen per l'objecte que les acompanya. El de Lady Anne és una creu que, en aquest cas, simbolitza la pietat i que ella utilitza sovint com a mirall. Aquesta Anne és debat entre la repulsió cap a l'assassí del sogre i el marit i la compassió que li desperten les incapacitats de Gloucester i que sigui esguerrat (que ell promociona posant-se i traient-se pròtesis, guixos i benes, objectes també afegits respecte a l'obra *mater*).

Si bé l'objecte teatral pot complir diferents objectius, com ara el de distingir el personatge o fer una funció purament escenogràfica (la part pel tot, com sovint passa al teatre elisabethià), el món de l'accessori, en aquesta escena, compleix amb una funció essencialment dramàtica. Proporciona als intèrprets, com hem vist, la possibilitat de convertir

les accions físiques que acompanyen l'objecte, en accions psicofísiques que defineixen el personatge i la seva evolució. Com en el cas de la indumentària, un objecte citat, el mirall, conclourà simbòlicament i en similitudència l'episodi de seducció:

«Shine out, fair sun —till I have bough a glass—
That I may see my shadow as I pass.»

(«Resplandeix, sol bonic, perquè en espera
De comprar-me el mirall, mentre camino,
Em pugui veure l'ombra.»)

8.5.5. Altres accions físiques no vinculades a la utilleria. L'escopinada de Lady Anne

Fora de les ja esmentades, les accions físiques explícites en el text són comptades. Els dos pols en les produccions estudiades són Loncraïne (1995) i Pucher (2003); en la primera hi ha moltes accions físiques, mentre que en la segona es limiten al mínim i el pes radica en l'acció verbal.

Es mític l'acte de l'escopinada (*She spits at him / Ella li escup a la cara*)

Cibber i totes les produccions del divuit i el dinou tallen aquest incident per qüestions de *decorum*. L'esput d'Anne, així com personatges i escenes, fou restablert el segle XX. El naturalisme exigia una escopinada líquida, no fingida només amb el soroll. Bogdanov (1990) porta lluny aquesta acció. El gargall d'Anne es manté evident al rostre de Richard fins al final de l'escena. Ell no es lleva del tot la saliva, ostensiva tothora als ulls d'Anne, penedida d'una acció tant grollera. A la proposta d'Olivier (1955) hi ha dues escopinades, més sonores que líquides, una per cada subdivisió de l'escena. Després de la primera (la resposta de Richard «la vostra cambra» en serà el motiu), Anne fa marxar els monjos amb

el fèretre. La segona agressió salival la farà on marca el poeta. Pacino (1996) també anticipa l'esput i col·loca l'acció de la jove després de la mateixa rèplica «Your bedchamber». I és que el director ha decidit fer una progressió diferent respecte al convenciment d'Anne. A meitat de l'escena, ella ja està rendida als seus peus i el director ha d'anticipar aquest menyspreu.

La Lady Anne de Howell (1983) s'avergonyeix de l'escopinada i es posa les mans a la boca en senyal de penediment. No li cal el retorn de la reacció de Richard. Ella mateixa hauria esborrat aquesta acció, que considera impròpia i desmesurada. Ha perdut els papers i el poder sobre Gloucester després d'aquesta gesta indecorosa. Janet Suzman (Peter Hall, 1963), després d'escopir Richard es retira amb por. El plantejament d'aquest Richard certament està adreçat a construir un home que atemoreix, cínic, burleta i amb rampells violents. Tot al contrari de la Lady Anne de Pucher (2003), que es manté impassible després de l'esput. Gloucester es netejarà les ulleres amb la mateixa neutralitat i començarà el monòleg sobre les llàgrimes vessades (molt reduït); Anne no vol escoltar-lo i canta un fragment de *The End* de The Beatles, fragment que va repetint: «Tonight, are you gonna be in my dreams?» («Aquesta nit, estaràs als meus somnis?»). Per McKellen (1995), com ell mateix reconeix, l'escopinada és un punt de no retorn. A partir d'aquí, sovintejaran les mirades de caire més sexual (McKellen, 1996, pàg. 78). En l'operació de transsexualització de Miles Potter (2011) l'acció també agafa caires morbosos. L'actriu que interpreta Richard (Seana MacKenna) ensuma amb plaer el salivall que, amb la mà, es retira del rostre.

L'esput es troba al mig d'un seguit d'esticomíties molt ràpides. L'acció apareix amb sorpresa en una batalla vertiginosa. Sovint els actors fan una pausa després de l'acció. Rigola (2005) decideix fer una llarga pausa abans. Ella, que està allunyada d'ell (pràcticament tota l'escena s'ha compost amb els antagonistes distanciat en l'espai), s'hi apropa lentament i l'escup. L'acció d'Anne és més premeditada que en

d'altres propostes. Hi ha una nova pausa abans de la contrarèplica de Richard. Un parell de rèpliques més tard, Richard canviarà d'actitud. Fins ara s'ha mostrat calm i pacient per fer entrar en raó Lady Anne. En el monòleg de les llàgrimes, però, es mostrarà irat, amb ella i amb si mateix, per no saber contenir el plor infantil que li provoca la bellesa de la seva promesa.

L'acció del salivall, com veiem, s'aprofita en molts casos com un moment d'inflexió.

Hi ha d'altres accions implícites en el text:

Lady Anne, quan Richard apareix, diu als cavallers «O gentlemen, see, see dead Henry's wounds / open their congealed mouths, and bleed afresh» («Mireu, senyors! Mireu com s'obren/ els llavis freds de les ferides/ del cadàver d'Enric; mireu com tornen a sagnar!»)³⁰⁴ Hi ha diverses produccions, sobretot les angleses (Howell, Bogdanov), que utilitzen el truc del resagnament de Henry. Reproduir aquesta acció facilita joc als actors presents: Anne, Cavallers i al mateix Richard. En moltes d'altres produccions s'atén a aquestes rèpliques des del seu nivell més simbòlic sense que es manifestin materialment en escena. En d'altres es reproporciona la part del text, obviant-lo.

8.6. Importància de la reenumeració en la *Wooining Scene*

Enter the corpse of Henry the Sixth with Halberds to guard it, LADY ANNE being the mourner (attended by TRESSEL, BERKELEY, and other GENTLEMEN) (Folio)

304 «Hi havia una creença popular, segons la qual les nafres d'un home assassinat tornaven a sagnar en presència del seu assassí». L'aclariment és d'Oliva a peu de pàgina de la seva traducció (pàg. 21).

Entren el cadàver del Rei Enric VI, amb Cavallers que porten alabardes i el custodièn, i Lady Anne, presidint el dol i lamentant-se, acompanyada de Tressel i Berkeley (Oliva)

Iniciàvem l'apartat sobre el taüt (8.5.1) amb l'acotació del Quarto. Allà, no s'hi esmenten Tressell i Berkeley com a personatges concrets.

Al capítol 7 hem dedicat poques línies a l'operació adaptadora de la reenumeració, per estendre'ns una mica més en aquest apartat d'estudi de cas, punt rellevant i decisor en les adaptacions de l'escena de Lady Anne. Al nostre parer, considerem poc explotada aquesta intervenció en les produccions estudiades. Qui està present en aquesta escena? El comportament dels protagonistes ha de ser diferent a la força si es tracta de manifestacions privades o públiques. També si l'espai mateix és privat o públic (si és al carrer o en una sala de palau o en un claustre). No n'hi ha prou amb establir que, en l'època en què fou escrita, la presència de criats o de la cort era equivalent a una no-presència. Avui sí que hi són, i aquesta transposició cultural s'ha de tenir en compte. Més encara si es tracta d'una recontextualització de l'ordre que sigui. Meredith MacNeill, al seu bloc on explica la seva experiència en interpretar Lady Anne per a la «all-female company» (Hunter, 2003) explica la forma de procedir als assajos, en què tots els intèrprets intervenien com a cor en totes les escenes.

En les dues pel·lícules mudes de què disposem, es conserva l'entrada d'un dol nombrós amb les alabardes i els cavallers del seguici. En tots dos casos, afegeixen, a més a més, dones, patges i religiosos. En la proposta de Benson (1911), que intertitula l'escena «Richard woos Lady Anne over King Henry's corpse» («Richard sedueix Lady Anne davant el cadàver del Rei Henry»), els esdeveniments es produeixen en un carrer; en el cas de Keane (1912) en un camp acotat per un muret. Totes dues respecten l'exterior que indica l'edició de Quarto i Folio. Els figurants resten durant tota l'escena. En el cas de Benson, els extres (més d'una vintena) han rebut la

instrucció d'interpretar el que passa entre Anne i Gloucester amb mirades, comentaris i expressions. En el cas de Keane, uns trenta-sis figurants entre guardes, cavallers, escolanets, frares, patges i donzelles semblen no haver rebut gaire *inputs* interpretatius o de simple actitud escènica.

Keane, seguint Cibber, reproporcionalitza i divideix l'escena en dues. En la primera, precedida del cartell «Lady Anne Plantagenet, widow of Prince Edward, receives body of King Henry, for burial.» («Lady Anne Plantagenet, vídua del Príncep Edward, rep el cos del rei Henry, per ser enterrat.») veiem com els guardians portadors carreguen el mort de dins la torre i el disposen al fèretre per començar el ritus de cort. Un sacerdot beneeix el difunt, descobert, com demana l'acotació requerida al Quarto. Lady Anne (Violet Stuart) s'afegeix en aquesta seqüència, segons l'adaptació de Cibber, amb llicència per fer enterrar el seu sogre a Chertsey³⁰⁵. L'inici del seguici fúnebre, la segona escena, és precedit per l'intertítol següent: «Lady Anne wooed and won by the Duke of Gloster.» («Lady Anne seduïda i conquistada pel duc de Gloucester.»).

305 «TRESSELL: I amb oblig'd to pay Attendance here,
The LADY ANNE has license to remove
King Henry's corpse to be Interr'd at Chertsey,
And I am engag'd to follow her.
STANLEY: Mean you King Henry's Daughter-in-Law?
TRESSELL: The same, Sir, Widow to the late Prince Edward,
Whom Gloucester kill'd at Tewkesbury.»

(«TRESSELL: Estic de servei,
Lady Anne té llicència per emportar-se
El cadàver del rei Henry per ser enterrat a Chertsey,
I estic compromès a seguir-la.
STANLEY: Et refereixes a la nora del rei Henry?
TRESSELL: La mateixa, Senyor, vídua de l'anterior Príncep Edward,
Que Gloucester va matar a Tweekesbury.»)
(La traducció és meva.)

Una comitiva molt nombrosa s'afegeix al grup³⁰⁶ i fa un recorregut estrany per l'espai que permet el pla que Keane ha decidit. Richard, en primer terme a la dreta, veu que s'aproxima el seguici, ens indica mímicament que té una idea i es retira. Com en Cibber, Ricard és present, amagat, en tota l'escena. Quina és l'aportació d'aquests *voyeurs* en una escena tan íntima i delicada? Cap. Espectacularitat. Els figurants, com ja hem dit, amb poques instruccions per part del director que no sigui la d'estar-se al més quiets possible, no saben què fer ni com reaccionar als diferents moments de l'escena; una figurant, que interpreta una donzella de Lady Anne, acota el cap quan Richard li entrega l'anell i així, afligida, restarà quan es reiniciï el seguici donant-nos alguna mostra de quina és l'opinió de la cort davant el compromís d'Anne i Richard. Un dels figurants encarregat d'una de les potes del pal·li que guarneix el fèretre té una cama inquieta.

Dos guàrdies i set monjos acompanyen la comitiva a la pel·lícula d'Olivier (1955); de fons sonor, cant gregorià. Uns metres enrere veiem una Anne debilitada pel dolor de la pèrdua. Quan entra Richard, la seva veu i el fet que l'entrada sigui inesperada, produeix un esglai físic en Lady Anne i el seguici que resulta quasi còmic. Richard, com al text matriu, amenaça els portadors i fins i tot agredeix el guardià insolent amb certa violència. És interessant veure Lady Anne comportant-se amb els cavallers i els servents amb autoritat, mentre mostra debilitat i por davant de Richard. A la segona part, la parella està sola. És a dir, gràcies a la redistribució d'Olivier, ja a bastament lloada en aquest treball, també podem gaudir dels protagonistes en situacions oposades: la pública i la privada.

També per Howell (1983) els portadors s'evidencien com a testimonis discrets de l'escena: han sentit, davant d'Anne, que el

306 La de Kean va ser una producció molt cara per l'època (30.000 dòlars americans) i havia utilitzat, segons la propaganda del film «1.500 persones» i «200 cavalls», probablement xifres exagerades (Kossak, 2009, pàg 237). És l'Escena de Seducció que revisarem amb més quantitat de figurants, testimonis de la seducció i conquesta de Richard de Lady Anne, però, com hem vist, sense gaire conseqüències.

fèretre aniria a un lloc i després Richard contradiu l'ordre del destí. El conjunt del seguici mostra estranyesa i desconcert. No hi ha gaire més transcendència, però sí coincideix amb la nostra torbació, del públic, coespectador de l'escena.

Per la directora, el moment de la imposició de l'anell marca una inflexió pel que fa a la intimitat. Ja festegen. Hi una bateria de rèpliques que es diran quasi a cau d'orella, en veu baixa, lluny de l'oïda dels set o vuit cavallers que els han acompanyat tota l'escena. L'opció de parlar íntimament la possibilita la transcodificació a l'audiovisual. Com ja hem comentat, Howell, que ja havia fet una producció teatral de *Richard The Third*, va saber transposar la peça amb encert a un altre mitjà, aprofitant tots els avantatges tècnics que permet la càmera, el so i també les convencions del suport meta. Un altre dels interessos d'aquesta escena pel que fa a la reenumeració és com s'encara l'escena del mirall. Tot i ser dita a públic, tot i Gloucester haver mostrat davant els guardians la seva hipocresia impunement, durant aquest monòleg de síntesi i de clausura, l'actor està tothora vigilant que ningú l'escolti en un intent de mantenir la màxima «intimitat» amb el seu real interlocutor: l'audiència.

En la producció de Loncraine (1995), quan Lady Anne arriba a la *morgue* per reconèixer el seu marit (recordem l'operació de suplantació del director) l'espai està ocupat per alguns dels treballadors de l'hospital. Quan Anne s'acosta al cadàver, els empleats, discretament, desapareixen, respectant la intimitat de la vídua en el seu comiat definitiu. Poc més tard arriba Gloucester i l'escena es produeix en la més estricta privacitat. Ara bé, Richard sí està «en públic» perquè la rèplica «your bedchamber» («la vostra cambra») la diu a càmera, a públic. El plantejament del protagonista, durant tota la proposta fílmica, és la del que necessita el reconeixement de les seves genialitats. En aquest cas, doncs, es dona una curiosa particularitat. Per a Anne, l'escena és privada i, per a Richard, més que pública, exhibicionista. En l'escena del mirall també es perpetra una perversió. Abans de tot, qui queda sola a l'espai (*morgue*) és Anne

i no Richard, com ha de passar a les produccions teatrals; és ell qui marxa. El soliloqui es produeix al corredor de l'hospital. Els ferits, malalts i metges que l'ocupen no senten el que diu, encara que el duc s'hi relacioni físicament mentre parla a la càmera en *travelling*. Com diu McKellen al seu llibre sobre la pel·lícula (1996), aquesta era una escena que treballava convencions molt a prop del musical (transcodificació). De fet, la similitud que tanca l'escena és quasi cantada i ballada.

Els dibuixos animats d'Orlova (1994) també són interessants d'avaluar pel que fa a la reenumeració. Richard escolta les lamentacions d'Anne des de les alçades³⁰⁷. Recordem que en la producció, Gloucester és (com) un corb omnipresent en tot moment. Anne està en companyia de les màximes autoritats, frares i cavallers. Però estan aturats i pintats monocromàticament. Els dibuixants de pintura sobre vidre no els han donat ni moviment ni color. L'opció d'Orlova, novament i aprofitant la transcodificació, resulta obtenir un alt nivell metafòric: els nobles i els càrrecs polítics i eclesiàstics faran ulls clucs amb la seva «passivitat» a la hipocresia i als objectius sinistres del futur rei.

Pucher (2003) no fa entrar cap acompanyant del dol. Hi ha una tasca de reproporcionalització: la part de la comitiva està tallada. Anne entra i llença al prosceni un grapat de terra, com correspon als parents en el ritus saxó un cop enterrat el cadàver. És la producció que amb més radicalitat opta per la intimitat de l'escena: no hi ha ni cadàver visible, ni taüt present. És, però, d'una intimitat gèlida.

En el cas de Bene (1977), tampoc hi ha comitiva, ni testimonis, però l'italià no escatima les rèpliques d'aquest principi d'escena; és a dir,

307 Són diverses les produccions en què, tot i no seguir l'adaptació de Cibber, l'escena de la lamentació d'Anne és presenciada per Gloucester, que no entra a escena —com mana l'acotació shakespeariana— sinó que ja hi era físicament. En el cas de la posada en escena de Peter Hall i John Barton (1963), Gloucester no només presencia el ritual sinó que somriu cínicament mentre escolta les expressions de dolor de la jove.

la comitiva a qui es dirigeix està només al seu cervell com a fantasmes. En aquesta versió lliure, amb multiplicitats de sentits, també podríem conjecturar que aquest actor, que ha d'arribar a encarnar Riccardo III, ha d'enfrontar-se a aquesta part del text per aconseguir la seva adequada interpretació teatral.

La gran majoria de produccions miren de fer de més i de menys pel que fa a la dicotomia públic/privat. Sovint, durant la primera part del lament, l'escena és d'ordre públic, ritual i, quan Gloucester fa la seva aparició, els acompanyants del fèretre, desapareixen de l'escenari i la part del galanteig es fa en estricta intimitat (Guerín, 1967). En el cas de Pacino (1996), els únics testimonis són Tressel i Berkeley, que es mantenen a distància durant l'acció central de l'escena i que són cridats per Anne a l'hora de sortir. En el de Bogdanov (1990), són set els frares que acompanyen el fèretre amb participació discreta, fora de focus.

En la proposta de Rigola (2005), recordem que l'espai és un bar i els personatges, mafiosos. El mort, embolcallat, ha estat disposat sobre la barra per Richard i un dels seus homes. Res d'enterrar-lo i rendir-li homenatge, es tracta de «desfer-se del cadàver», en aquest cas sí, en la «intimitat» pròpia d'allò clandestí. No hi ha hagut seguici i, consegüentment, desapareixen les rèpliques que acompanyen la part. Els espectadors de l'escena són prostitutes, una cantant, un músic i, per primer cop, Margaret³⁰⁸. Cap d'aquests testimonis, però, fa gens de cas de la guerra dialèctica d'Anne i Richard. Les picabaralles semblen habituals en aquest tipus de local, seu de la corrupció. La reubicació del text shakespearí es presta a fer amb aquesta escena una proposta de caire més públic que privat. Un públic, però, que es mostra ostensiblement passiu.

308 Per què Margaret, que és la vídua de Henry VI, no és a l'escena del seguici fúnebre? En Shakespeare no hi apareix, però resulta estrany que de les adaptacions estudiades prou agosarades o hipercorrectives, no s'hagi plantejat introduir-la en escena.

Ha de rebre una atenció especial la producció de Zulawski (1975) pel que fa als nivells d'intimitat-privacitat que proporciona la reenumeració. Es tracta d'un assaig. Ja hem vist, en una escena que reproduïx una primera lectura del text (el treball de taula), a l'actriu Nadine (Romy Schneider) que és capaç de projectar analògicament la seva conjuntura anímica amb la de Lady Anne. Al següent assaig, ja una *mise en espace*, l'actor que encarna Gloucester (Klaus Kinsky) ha entrat a escena i ella el maleeix. En un moment concret, com ja hem descrit abans, el director demana al marit de Nadine que s'introdueixi al taüt per ajudar a despertar la «memòria emotiva» de l'actriu. La resta d'actors estan presents. Nadine no té cap intimitat. Quan es dirigeix al cadàver, veu el rostre del seu espòs (que, com hem comentat, morirà al final de la pel·lícula *L'important c'est d'aimer*). L'espai és, ara per ara, l'espai del teatre. Res de menys íntim. En d'altres produccions es lleven els testimonis, discrets o no, però queda com a *partenaire* el cos present del mort. En aquesta adaptació osmòtica, el cadàver és present, però un cadàver viu que, ironia tràgica, prediu el destí d'aquest personatge.

8.7. La suplantació com a operació habitual

No són poques les produccions que fan ús de l'operació de suplantació per a aquesta escena. La suplantació no és del personatge que parla sinó del personatge a qui van dirigides les rèpliques del lament. Hi ha estudiosos, com ara Giuseppe Tomasi de Lampedusa que ja des de la lectura trastoquen «la increïble escena de seducció de la viuda ante el féretro del marido» (Lampedusa, 2009, pàg. 37). Tanmateix, aquesta suplantació és motiu d'una confusió o d'una lectura en diagonal de l'escena. En alguns casos estudiats, aquesta suplantació és voluntària. Per Olivier, Loncraine i Rigola, és més comprensible que Lady Anne enfoqui els seus planys al seu virtuós marit Edward que al sogre, el rei deposat, Henry VI, el destinatari real shakespearità. Tot i exposada suscintament la problemàtica a *Looking for Richard* (1996) en la seva part de tesi, quan s'escenifica, és tanta l'ambigüïtat

de la identitat del cadàver que el públic, tan avesat al melodrama de Hollywood, tendeix a atribuir-la inqüestionablement al marit. I Pacino deixa fer. Cosa similar passa amb la proposta de Rigola (2005) que retalla pràcticament tota la part del lament i altres moments en què s'esmenta la identitat del mort. Zulawski (1975) tampoc s'entreté en el tema, ja que l'escena pot ser tan mutilada com es cregui convenient, perquè només veiem l'assaig de certes parts. En cap moment s'especifica si Anne s'encomana al sogre o al marit. És més coherent i convenient dramàticament que atribuïm la identitat al marit/Edward/clown que morirà al final de l'obra, constituint l'osmosi absoluta de les dues trames.

La suplantació, encara que sigui una operació encaminada únicament a l'aclariment, té conseqüències; per exemple, en el canvi de gènere.

L'escena de Lady Anne és probablement, ja en Shakespeare, la més dramàtica de totes. Mutilant la part del lament, com fan moltes reproporcionalitzacions, acaba d'enfonsar la seva dimensió tràgica. Si, a més a més, fem una operació de suplantació pura del destinatari del discurs, declaradament, com fan Loncraine (1995) i Olivier (1955) o de manera ambigua (Rigola, Pacino, Zulawski), en què Lady Anne vetlla el seu marit i no el sogre, com escriu Shakespeare, apareix el melodrama. La solució melodramàtica malmet la complexitat tràgica en pro d'una comprensió més immediata. Zulawski (1975), però, en establir l'osmosi entre el marit de Nadine i el marit d'Anne, conserva l'ingredient categòric de la ironia tràgica.

8.8. La transsexualització o el transvestisme com a operacions poc freqüents

A diferència d'algun cas d'adaptació de *Hamlet*, no coneixem cap adaptació que sostingui que Richard, de fet, fou dona o que Lady Anne,

fou home. Sembla, doncs, que *Richard The Third* no es presta a aquesta operació de transsexualització i molt poc a la de transvestisme³⁰⁹.

Al capítol 4 (concretament el 4.3. Condicionants circumstancials i immediats i prosaics.) comentàvem que en la producció de l'època, Lady Anne era intepretada, com manava la convenció, per un *stage boy* i que, probablement, doblava el personatge del príncep Edward (per l'ordre desendreçat de l'aparició dels fantasmes i perquè mai es troben alhora en escena). Se'ns escapa l'eloqüència d'un acte de galanteig tan insistent entre un home i una dona que és interpretat per dos actors. Burbage, actor en qui Shakespeare pensava quan fou escrita l'obra, superava en poc els vint anys quan feia de Richard.

A la producció de l'«all-women company» de *Richard The Third* de Kathryn Hunter (2003), sobretot perquè aquesta escena forma part de les primeres de *Richard The Third* en què encara s'està establint la convenció de transvestiment, segur que l'espectador feia una paralectura del text de Shakespeare de la *Wooing Scene* interpretada per dues dones (Kathryn Hunter i Meredith MacNeill). Els atacs misògins en boca d'una dona, especialment en les burles de les primeres frases del monòleg del mirall, segur que ressonaven amb més crueltat a l'orella de l'espectador³¹⁰. Tot i això, la producció procurava no incidir en la morbositat sexual. L'operació de transvestisme obeïa a la voluntat de remarcar que, avui, el llenguatge del poder, l'ambició i la violència pot posar-se en boques tant masculines com femenines. L'adaptació, però, respectava l'època de referència, amb vestuari medieval. És, potser, una de les propostes que hauria

309 Seana MacKenna (Miles Potter, 2011), ja ho hem comentat al capítol sobre transsexualització (6.6), interpreta el rei ferotge, però no tenim prou dades d'estudi per saber com repercuteix aquesta perversió en el sentit últim de la *Wooing Scene*.

310 En l'escena immediatament precedent a la que ens ocupa Richard diu a Clarence: «This is it when men are ruled by women» («Això passa perquè les dones manen»). La rèplica incrementa la ironia, gràcies a l'operació.

necessitat d'una estratègia de recontextualització per tal que aquest missatge fos clar³¹¹.

8.9. Reproporcionalització a l'Escena de Seducció

La reproporcionalització «a la baixa» es dona comunament per exigències comercials. La reproporcionalització «a l'alça» per motius d'aclariment o per dotar de més entitat un personatge, un dels temes o un moment determinat de l'obra.

La famosa *Wooing Scene* difícilment es lleva. No la trobem en la versió lliure d'Angèlica Lidell (2005), ni l'escena ni el personatge perquè en aquesta adaptació salvatge hi ha d'altres interessos.

De les tres re-recreacions en castellà (*Los hijos de Eduardo* de Delavigne traduïda per Bretón de los Herreros, 1835, *Ricardo III* de Mendoza, 1850 i *Ricardo III* de Saavedra i Garay, 1853) en tractar-se d'una reproporcionalització dels últims actes de l'obra font, Lady Anne no hi apareix com a personatge. Ara bé, en la de Mendoza (1850), la seducció de Ricardo a Isabel té ressonàncies de la *Wooing Scene*.

En l'adaptació de Cibber (1700) hi ha sostraccions d'una banda i ampliacions de l'altra. Hi ha alguns retalls que guarden relació amb el *decòrum*. L'Escena de Seducció és més curta perquè recull menys insults per part de Lady Anne, que es deixa convèncer més aviat. També es lleven les parts més indecoroses com ara les ferides de Henry que sagnen en presència del seu assassí o, com ja hem comentat, la mateixa escopinada³¹².

311 Moltes de les crítiques al muntatge són al voltant del perquè d'aquest transvestisme dels personatges masculins. Hi ha qui troba la raó, únicament, en qüestions de correcció política: si el Globe té una *all-men company*, també ha de tenir una *all-women company*.

312 Cibber, seguint el primer Quarto, talla les referències històriques del monòleg de les llàgrimes de Richard del Folio com, de fet, ho han fet altres produccions del segle XIX, XX i XXI.

L'escena d'Anne apareix a l'acte segon, anticipada per una explicació de la negativa d'ella a rebre Richard. L'arribada de la jove va precedida per un parlament d'un Richard més apassionat que intrigant:

« (...) But see, my love appears: look where she shines,
Darting pale Lustre, like the silver Moon
Through her dark Veil of Rainy sorrow; »

(«Però mireu, el meu amor apareix: mireu com brilla,
/ Llençant una pàlida Lluentor, com la platejada
Lluna / A través del fosc Vel de Plujosa pena; »)

Si bé en l'obra de Shakespeare se'ns obliga a complementar la informació i a especular per què Richard es vol casar amb Lady Anne (què n'obté?), en Cibber es mostra un Richard realment enamorat d'ella a la qual, després, simplement, deixa d'estimar.

El més interessant de l'adaptació de Cibber en aquesta escena particular, però, és que regala a Lady Anne una altra escena sencera a l'acte tercer: l'esposa es plany del tractament que rep del seu marit. També és una escena de «seducció» per part de Richard, però d'incitació a una separació en què ell es mostra igual d'eloqüent i maquiavèlic (ella li recrimina que no fos sincer quan la va enamorar i ell respon que sí que ho va ser, com ho és ara en dir-li que l'avorreix). Richard mira d'emmalaltir-la, instigant-la al suïcidi. Aquesta és una escena d'esperit shakespearà, cruel, paradoxal, oposada a la *Wooing Scene* en els continguts però no en la forma. Cibber va saber ficar-se en l'estil poètic, utilitzant el recurs de la ironia que ajuda a potenciar l'eloqüència ricardiana.

Tot i això, el personatge de Lady Anne, malgrat l'escena *plus*, continua només al servei de mostrar la vilania del paper principal i no per enriquir el personatge femení³¹³. Aquesta escena, però, és prou

313 Era habitual, per tant, fracassar en aquest paper; com li va passar a la reconeguda actriu anglesa de l'època, Sarah Siddons (1755-1831) (Jowett, 2000, pàg. 85). La

popular com perquè perduri en el temps. És l'actor i productor William Charles Macready, el 1821 qui, en l'afany de recuperar per les taules londinenques el vertader Shakespeare, elimina l'escena de Cibber en què Richard convida Anne al suïcidi (Jowett, 2000, pàg. 90).

Els condicionants de la transcodificació al cinema i en especial al cinema mut obliguen a una reproporcionalització molt «a la baixa», tot i seguint encara, en part, l'adaptació de Cibber. En ambdues filmacions conservades no apareix l'escena del mirall, com coherentment es treuen en general les parts més discursives. Aquest monòleg de cloenda es substitueix per un gest de triomf de Richard després de convèncer i guanyar Lady Anne.

En la producció de Keane (1912) Anne torna a aparèixer abans de la seva mort, explícitament enverinada. En la producció de Benson (1911) només la veiem en l'escena que estem analitzant. Hi ha una escena paral·lela que és la de la seducció de la jove Elisabeth, amb els mateixos mecanismes d'embruix, que reforça el caràcter diabòlic de Richard però no aporta res a cap dels dos personatges femenins.

Passem ara a les versions sonores cinematogràfiques i televisives.

Olivier i Dent redueixen el text shakespearità fins gairebé a la meitat, deixant només 1.800 rèpliques de Richard III, afegides 120 rèpliques de Henry VI, part 3, tres de Cibber (segons Kossak, dues) i unes quantes de la seva collita. Com en Cibber, el número de personatges està reduït, però es manté un percentatge alt de les rèpliques de Richard, de manera que domina el film encara més del que acapara en Shakespeare. La mateixa proporció es pot comptabilitzar en la *Wooing scene*. Si en Shakespeare Lady Anne té 81 versos, Olivier en deixa 31, aproximadament un 40 per cent, mentre que els versos shakespearians

Lady Anne de Cibber només té escenes amb Richard, mentre que en l'obra mare es relaciona amb altres personatges —Margaret, Elisabeth o la Duquessa— per la qual cosa és un personatge més polièdric.

atribuïts a Richard (119) queden en 67, quasi un 60 per cent. No és estrany que aquesta producció sigui titllada d'olivercèntrica i que el personatge de Lady Anne resulti inversemblant en alguns aspectes. Olivier diu que va desestructurar la *Wooing Scene* per fer-la més creïble a l'audiència cinematogràfica (Kossak, 2009, pàg. 248.)³¹⁴. Si bé es cert que quan l'esposa vetlla el marit, el públic enllaça el dolor d'una manera més directa, també ho és que la converteix en més melodramàtica, com comentàvem en l'apartat sobre la suplantació (6.8); el que pot ser una solució d'informació directa pot ser també un problema: si es tracta del cadàver del marit, és més obscè que Anne doni el vist-i-plau a ser cortejada amb el mort de cos present i, per tant, menys creïble.

Claudio Guerin (1967) també mutila molt l'escena, però Antonio Gala (qui signa la traducció al castellà, encara que reconeixem molt d'Astrana Marín) aporta alguns versos de la seva collita. El lament d'Ana queda molt reduït, precisament perquè també s'ha produït una suplantació i no hi figuren les al·lusions al rei deposat.

Tanmateix, en aquesta producció és interessant com es resol el monòleg del mirall. Una primera part es fa amb la veu del triomfador en *off* quan ella ha marxat i l'*off* continua amb una escena inventada, la de l'ofici del sagrament matrimonial. Les imatges van acompanyades de música religiosa; el sacerdot mou els llavis oficiant el casament. Els plans i contraplans de Ricardo i Ana evidencien les diferents percepcions de l'un i l'altra. Mentre ell diu (en *off*) «me encuentra hermoso», ella ho contradiu amb el rostre. En aquesta producció Ricardo no conquista Lady Ana.

Tal com apuntàvem a l'apartat 7.4, el transadreçament, en adaptar la peça «per a tots els públics» obliga bàsicament a una hiperreducció. També la transcodificació a una pel·lícula de dibuixos animats. Així, Orlova (1994) redueix l'escena de Lady Anne com ho ha de fer de

314 Olivier, de fet, reestructura completament el primer acte. Els actes restants estan menys redistribuïts però més tallats.

la resta de la peça, però és la menys retallada en comparació i deixa una mica de totes les parts: el lament, les malediccions, les accions de l'espasa, l'anell i l'escopinada, i una petita part del monòleg del mirall. No lleva les parts més indecoroses, ans n'afegeix una que és la ferida que Richard es fa al palmell de la mà amb l'espasa quan l'ofereix a Lady Anne. La interpretació és més esquemàtica, la dolenteria en la veu de Richard (Anthony Sher) més evident, contrastant amb la dolcíssima de Lady Anne (Suzanne Burden), veu que no alça ni per insultar.

Per a la consecució del sentit que Bene vol donar a la peça, utilitza recursos com la reproporcionalització (sostraiant i ampliant amb d'altres obres shakespearianes, afegint paraula pròpia, repetint, elidint, redistribuint, etc.). La transcodificació (cap a l'audiovisual), amb la utilització del pla-contraplà, permet no contactar mai físicament els dos personatges i amplifica la sensació que tot és al cap de Riccardo. El pla curt també propicia la sensació de desubicació. A l'inici de l'escena, Riccardo, com mana el text, escridassa els cavallers de la comitiva, d'una comitiva que no és mai present en contraplà³¹⁵.

Veiem, doncs, que des de l'*Abridgment* (resum) a la *Version*, l'adaptació de l'A a la Z que proposava Ruby Cohn (vegeu capítol 1. L'Adaptació), la reproporcionalització està a l'ordre del dia sigui quina sigui l'operació d'adaptació de punt de partida. La representació de les obres shakespearianes en la seva totalitat, sense mutilacions, és, avui, una operació extravagant i es publicita com a projecte singular. En l'estudi de cas hem pogut comprovar, però, que l'Escena de Seducció, comparativament, és la que menys es ressent d'aquesta permanent retallada, i rarament de la seva eliminació completa. Una de les escenes més controvertides i difícils de William Shakespeare està sovint present com a part de programes docents d'arts escèniques o com a escena

315 Bene (1977) no només versiona Shakespeare. Es versiona a si mateix. D'aquí que l'obra teatral editada sigui tan diferent —i fins i tot contradictòria— a la producció televisiva. Hem optat per analitzar aquesta última, més depurada i més tendent a l'operació de sostracció tan característica de l'artista.

ineludible d'una nova producció de *Richard The Third*. Els adaptadors busquen maneres de fer-la versemblant o atractiva als nostres ulls, des del tractament psicològic del personatge a la simplificació a través d'una suplantació; des la recerca desesperada dels punts d'inflexió cronològica al recurs de la redistribució o d'un replantejament temporal; des de la recreació completa a l'explotació de tots i cadascun dels recursos de l'escenificació sense tocar una coma; el director cinematogràfic, el dibuixant, el coreògraf, mira de beneficiar-se dels recursos dels nous codis de l'adaptació en la qual deriva; la *Wooing Scene* reclama resoldre bretxes històriques i culturals i el nou creador mira d'acomodar-se als nous gustos —o forçar-los—, ens transporta als gèneres més sovintejats actualment i als nous estils i modalitats o recontextualitza i recupera antigues tendències; aprofita el coneixement del referent clàssic per aflorar temes soterrats com ara els límits entre allò privat i allò públic per mitjà de la reenumeració o d'una ampliació o d'una fusió; s'ocupa d'explorar la intertextualitat entre personatge i actor, entre ficció i realitat; o, simplement, potencia i fa evidents els seus punts foscos, esperant la coproducció d'un espectador model, més avesat a gaudir d'allò implícit que d'allò explícit i mediatitzat per l'adaptador.

Sigui com sigui, la *Wooing Scene* sempre ens provoca la síndrome del gat que no pot estar-se de romandre sempre davant la porta tancada, esperant la petita escletxa que ens permeti empènyer amb el cos menut o per ensumar, si més no, el misteri que s'amaga a l'altra banda.

Conclusions

Shakespeare ens ha servit d'exemple productiu en matèria d'adaptació perquè se l'ha escorcollat permanentment i en tots els àmbits. Hem pogut comprovar com la reposició de les obres de l'autor, els segles immediatament posteriors a la seva escriptura, partien d'una mirada, en termes generals: acomplexada en la cultura anglesa, enaltida en l'alemanya, hipercorrectora en la gala, afrancesada en l'espanyola, etc. Avui dia, aquesta mirada s'ha globalitzat i és unànime la declaració d'excel·lència del dramaturg anglès. Els conreadors shakespearians van de l'edició crítica més especialitzada a l'eslògan publicitari puntual, passant per tot un ventall enlluernador d'opcions transcodificadores. Recordem el «Now is the discount of our winter tents» com una de les més enginyoses parafrasis que, en una intervenció ocurrent, canvia les direccions i es dirigeix al simple consumidor d'articles de càmping i pressuposa que, alhora, aquest darrer ha estat client de «l'aparador» escènic, per la qual cosa copsarà el reclam i comprarà les tendes rebaixades. Aquesta cabriola fa de l'obra del bard la més clàssica de les clàssiques i la més contemporània de les contemporànies. La universalitat de Shakespeare no significa, però, que s'hagi convertit homogèniament en un producte només rendible per al gran públic³¹⁶. Ni el més díscol dels creadors fa el buit al popular cigne de l'Avon i, així, el visiten directors «d'art i assaig» com Levring, inscrit al Dogma 95, Zulawski (1975), amb un treball tan sòrdid i inquietant que sols admet un públic molt específic, o un Godard (1987) en la més críptica i solipsista d'aquesta mena de produccions.

El «fenomen Shakespeare» no se centra tant en la seva qualitat i en la seva presència en qualsevol racó com en la seva manifestació contínua en el temps. Shakespeare no seria el mateix sense el seu gruix de pols i les seves capes de vernís esquerdades.

316 Que també: només cal fer un cop d'ull a la botiga del Globe al Bankside de Londres per sorprendre's de la quantitat de *gadgets* shakespearians.

L'adaptació, tanmateix, ha de connectar substancialment amb la manera com avui entenem el món, l'art i les seves manifestacions. Per Jaume Melendres (2000, pàg. 30), la reposició de l'obra clàssica (amb l'adaptació consegüent) ens dona la possibilitat de viatjar en el temps i en l'espai, la possibilitat de contemplar paisatges distints. Aquest viatge no té, però, una única etapa, no es fa en vol directe. Sanchis Sinisterra, especulador nat (en el sentit, si se'm permet, de «fabricant o venedor de miralls») no invoca Shakespeare en les seves adaptacions prenent que Beckett no hagi existit, ni que el metateatre no hagi servit al replantejament dramàtic dels segles XX i XXI; acròbata de la paraula dramàtica, del gest escènic i, sobretot, fervent convençut de la intel·ligència de l'auditori, dona tants tómb i col·loca tants miralls com li és possible: en una operació de derivació inversa crea el seu *Misero Próspero* (2008); en una operació antitètica, Julieta no mor i l'autor ens la presenta també en una derivació cronològica (*Julieta en la cripta*, 2009); més tard, fusiona els dos personatges en una nova derivació (*Próspero sueña Julieta y viceversa*); les ressonàncies són shakespearianes, però també calderonianes i beckettianes i de tot allò que conforma l'enciclopèdia sanchissinisterriana; la seva derivació de derivacions ara fa ús de la comèdia, ara s'envolta del patetisme més tràgic; tot això farcit d'una insistència contínua per no ocultar el seu caràcter de representació teatral i d'operació dramàtica. Ens preguntem quina serà la propera aposta d'aquest dramaturg que para tanta atenció en el «dit» com en el «no dit», sobre el que es mostra i el que no ho fa, sobre el que ha estat i el que podria haver estat. La multioperació i la intertextualitat s'erigeixen com a distintiu dels últims anys en la història de l'adaptació.

I el que no fa el dramaturg sobre el paper ho fa el director sobre les taules. Hem pogut dedicar un capítol extens a les decisions de la posada en escena, ja que, en última instància posar físicament cossos, veus, espais, ritmes, etc., determinarà l'apropament o la llunyania respecte al text matriu al qual declaren remetre's. N'hi ha prou de recordar l'escenificació de Veronese de les *Tres germanes* (*Un hombre que*

se ahoga, 2006). La seva ingerència no era textual: només transvestia els protagonistes i accelerava vertiginosament el ritme de l'elocució. Dues meres modificacions que multiplicaven el resultat per mil, oferint-nos un Txékhov renovat que desvetllava claus implícites en el text mare fins ara soterrades.

En el capítol 7 hem pogut verificar com algunes operacions sovintejades històricament s'han deixat de banda, com ara la de la re-recreació, particularment aquella que partia de la desconfiança de gustos i formes de l'autor anglès a qui s'havia d'aplicar la normativa vigent majoritàriament acceptada al país on derivava. Avui dia, per norma general, l'adaptació fa cap a les fonts. La re-recreació moderna, en tot cas, se substitueix per la declarada versió lliure i, així, Albertí es recrea en Bene que, al seu torn, es recreà en Laforgue, que alhora ho féu en Shakespeare, tot ostentant aquest joc caleidoscòpic.

Sovint, les intervencions adaptadores d'antuvi ho feien sobre el final que, com diu Sanchis Sinisterra, és una «zona hipersignificativa» i, per tant, la modificació d'aquest desenllaç cap al seu contrari, constituïa un canvi radical en l'orientació del sentit originari. No ens enganyem, aquesta *praxis* es manté en el panorama escènic contemporani, per bé que amb distints objectius: finals tancats i restauradors esdevenen clausures obertes, a la recerca de la plurivocitat del significat³¹⁷.

Hem pogut apreciar, també, com encara queden alguns rastres de concepcions neoclassicistes en algunes produccions teatrals i cinematogràfiques (reproporcionalitzacions de les parts, eliminació de

317 Sanderson (2002) ho clama des de la seva posició de *tradaptador*: «Se debe puntualizar, de todas maneras, que en muchas ocasiones la adaptación no es responsabilidad exclusiva del traductor que, desde la posición secundaria que ocupa en la cadena semiótica de producción teatral, a menudo se tiene que limitar a observar cómo otros agentes que participaron en la toma de decisiones hacen y deshacen el texto meta a su antojo contribuyendo a que el ancestral concepto de "bella infiel" siga vivo, y en algunos casos, con mejor salud que nunca.» (pàg. 30.)

subtrames, unificacions d'espai i temps, homogeneïtzació del gènere, etc.) i que el barem il·lustrat encara és utilitzat per alguns crítics per valorar aquestes produccions. Igualment, s'ha pogut constatar com algunes de les operacions que ens podien semblar sorgides de la modernitat tenen el seu precedent en segles anteriors.

El canvi de gènere o categoria dramàtica és probablement l'operació històricament més constant des de les primeres reposicions de l'insigne veí de Stratford. La societat de consum i la variada oferta cultural dels nostres dies, a la força, han fet canviar les inclinacions cap a una intervenció o una altra. Recordem, per exemple, com el nostre clàssic *Terra Baixa* va tenir el seu equivalent paròdic, *Riera Baixa*, en un temps rècord. Avui, les versions autoparòdiques teatrals són escasses. La paròdia queda limitada al mitjà cinematogràfic i televisiu amb una audiència més massiva que l'art teatral. El referent d'allò escarnit en aquests mitjans té la divulgació que necessita. Lluny queden aquelles múltiples paròdies d'*Otel·lo* en base a les interpretacions de les populars companyies italianes que encetaren l'interès per les obres del bard a la comunitat catalana.

Hem assistit, també, a la crisi de la tragèdia en favor del drama (i del melodrama) i *Richard The Third*, d'entre les obres històriques shakespearianes, ha estat la més procliu a aquesta modificació genèrica que també té la seva vigència enguany. Ara bé, la seva naturalesa temàtica i formal li ha permès recuperar en no poques produccions, als segles XX i XXI, la dimensió originària per mitjà de la recontextualització política i la versió lliure (Bene, 1977; Liddell, 2005).

Citant el títol d'Italo Calvino (1997), aquest «proper mil·lenni» que ja hem encetat s'ha servit de la «lleugeresa» com a inclinació per oferir l'obra shakespeariana. Woszczerowicz (1960), Bogdanov (1990), Mendes (1992), Veronese (2005) i, a casa nostra, Rigola (2005), apliquen aquesta lleugeresa a *Richard The Third*. Als segles XX i XXI es pot somniar en exorcitzar la malvolença minimitzant-la, convertint-la en

quelcom risible. També, però, hem pogut aïllar l'operació contrària amb la intervenció de fusió d'Orson Welles al film *Campanadas a medianoche* (1966): Falstaff, personatge irrisori en segles anteriors, en èpoques posteriors a la defensa dels drets humans i la lluita de classes, esdevé un rol tràgic, tractat injustament, l'antiheroi amb qui ens identifiquem. Un viratge moral que transforma en lleuger el que és greu i el que és greu en lleuger. Denotàvem, també, a l'interior del *corpus*, com, en temps dels híbrids, hi ha hagut una particular afeció a jugar amb les fronteres del gènere, i l'adaptació no s'escapa d'aquest forcejament.

Si bé no són bons temps per a la paròdia ni per a la tragèdia, la recontextualització viu els seus millors moments. Hem pogut ressenyar alguna operació d'aquest ordre al segle XIX, però és patent com s'ha disparat el nombre de produccions que l'han practicat els últims cent anys. Hem mirat de desglossar les diferents opcions de recontextualització i d'especular sobre quina finalitat persegueixen. Generalitzant, i sense entrar a jutjar, les recontextualitzacions polítiques pretenen denunciar els sistemes polítics contemporanis, mentre moltes de les recontextualitzacions socials i geogràfiques tenen més vocació divulgadora i d'entreteniment; les recontextualitzacions culturals poden triplicar el plaer de l'experiència estètica: les produccions fílmiques de Kurosawa ens poden delectar perquè ens ofereixen no només el gaudi de l'obra del bard i la visió particular del mestre japonès, sinó també el plaer de visitar formes de pensament d'una altra cultura.

En la discriminació en les operacions de recontextualització ha estat revelador observar com determinades obres shakespearianes tendeixen a una operació concreta descartant-ne d'altres. *Macbeth* s'ha prestat més a la recontextualització social, mentre que *Richard The Third* ho ha fet a la política, malgrat que totes dues tracten el tema de l'ambició del poder.

Encara dins de la recapitulació sobre la recontextualització com a eina per servir el clàssic, també hem pogut deixar constància de la

tendència actual a l'estilització, a la voluntat d'inconcreció d'alguns dramaturgs i directors que opten per desdibuixar l'espai i el temps marc en la seva proposta (Brook, 1971; Bogdanov, 1990; Pucher, 2003). Tendint a l'abstracció, l'empresa, bàsicament, és assenyalar la universalitat de les passions tot desubicant, «ahistoritzant»; en definitiva, incidint a donar una pàtina descontextualitzadora.

Testimoniàvem també, amb l'anàlisi de les propostes de Luhrmann (1996) i Almeréyda (2000), la inclinació recent a deixar el llenguatge shakespearíà intocat malgrat l'operació actualitzadora. Dèiem, en el seu moment, que la imatge i la paraula corren per camins paral·lels i és l'espectador qui fa convergir les vies acceptant la convenció. Ho hem pogut exemplificar amb l'estudi de cas de la *Wooin Scene* en què l'ús recontextualitzat de l'arma de foc no implica modificar el mot «esposa». Aquest és un canvi important que es produeix en l'últim voltant de segle i que escapa d'un realisme mal entès: malgrat que Capulets i Montagus s'hagin convertit en tribus urbanes de barri no cal que parlin *slang* i en prosa per aconseguir la versemblança desitjada: tampoc el rei Richard històric no parlava en pentàmetre iàmbic.

Advertíem a la introducció —i reiteràvem a la travessia final cap a les conclusions— que qualsevol operació precisa es veu abocada a fer una altra operació. Alguns casos de reproporcionalització que sorgien de la voluntat de «normalitzar» Shakespeare, simplificant les accions, com ara *Les enfants d'Édouard* (Delavigne, 1833), derivaven en una modificació del gènere fent una gambada de la tragèdia al melodrama. També, però, en concentrar l'acció en l'episodi de la mort dels infants, erigint-los en protagonistes, identificant-nos amb el seu punt de vista, s'està materialitzant una operació de *spin-off*.

La reproporcionalització, encara que respongui d'inici i únicament a l'adequació als estàndards de durada, sempre té conseqüències. El director o el dramaturg decideix de què prescindeix o, el que és el mateix, què prioritza, perquè, el que resta, quedarà automàticament

subratllat. Ni tan sols els il·lustrats més *bardofòbics* negaven la quantitat de capes que componen l'obra shakespeariana; esborrant les parts més polítiques de *Richard The Third*, quedaran potenciats els nivells més socials de petita comunitat (que també conté); en mutilar-li els aspectes més teològics, li creixerà el potencial èpic. L'interventor pot, amb una reproporcionalització, apostar per la intel·ligibilitat de les relacions entre els personatges. En el cas de *Richard The Third*, en què aquest aspecte sempre ha esdevingut un punt fosc, alguns directors opten per l'afegitó d'un pròleg, preliminars de distinta naturalesa però encaminats a aquest objectiu de presentació biogràfica dels protagonistes (Benson, 1911; Olivier, 1955; Bogdanov, 1990; Loncraine, 1995); d'altres no busquen aquest propòsit i les dilatacions esdevingudes de la mutilació es produiran en d'altres aspectes (Bene, 1977; Liddell, 2005). Pel que fa al final de *Richard The Third*, també titllat de precipitat, adaptadors cinematogràfics i teatrals s'inclinen per allargassar aquesta part o, al contrari, potenciar aquesta condició d'abrupte, tot finalitzant amb «My kingdom for a horse» perquè renunciïn a la moralitat explícita de l'obra matriu.

Fora, però, de condicionants prosaics, com la durada, l'eliminació de personatges per qüestions econòmiques, o de comprensió elemental de la trama, sota el lema «menys és més» molts creadors del segle XX i XXI amputen l'obra del bard per tal de fer sorgir de les seves entranyes una nova llum, fent emanar altres realitats només implícites en el text.

L'irreverent s. XX ha jugat també a la provocació. Aquest joc no ha de respondre necessàriament només a una voluntat *épatant* o a un objectiu lúdic. Prescindir, posem pel cas, de «To be or not to be» o «My kingdom for a horse» provoca un sentiment d'enyorança en l'espectador. Aquest gest, doncs, no fa altra cosa que subratllar la rèplica, pensar-la encara més que si fos dita (com en l'homenatge que Brossa féu al Che en un poema objecte que, en un plafó on resava tot l'abecedari, mancaven les lletres ce, hac i e). L'absència clamorosa de les famoses rèpliques shakespearianes criden l'atenció sobre si mateixes i

poden molt bé respondre a una reivindicació que l'obra shakespeariana no es redueix a un passatge popular, a un lloc comú universal, a una mera anècdota.

Hem hagut de dedicar un llarg capítol a una inclinació molt freqüent dels darrers anys, que hem titulat, encertadament o no, «homenatge» i que emmarca diferents fórmules. Podria, fins i tot, constituir un subgènere: aquells arguments en què un grup d'actors, professionals, amateurs o ocasionals interpreten una obra de Shakespeare. Dins el *corpus* examinat, hem pogut fer una selecció i analitzar alguns dels seus arguments. La insistència sobre la vida al *backstage* no constituiria cap tàxon en aquesta investigació si no fos per la importància que es dóna al pes de l'obra que s'ha de representar i al tractament diegètic que té l'obra. Algunes d'aquestes produccions osmotitzen amb l'obra que estan a punt de representar (Cukor, 1947; Zulawski, 1975; Yates, 1983; Brown, 1994). Altres citen diverses obres, honorant, ja no una, sinó el gruix del repertori del poeta (Lubitsch, 1942; Ivory, 1965); altres la utilitzen per evidenciar un estat de la qüestió en el teatre com a metonímia del món (Ivory, 1965; Ross, 1997). Un altre sector de creadors fa intervenir el mateix autor com a personatge de ficció i el que fa osmosi és la vida del poeta amb una trama *ex-novo* (Duval, 1804; Zumel, 1853; Tamayo, 1867; Newman, 1935; Madden, 1998). Les incògnites en la vida de Shakespeare alliberen els creadors de fer un *biopic* a l'ús, contrastat i fidedigne, tan freqüentat els últims anys. Les especulacions provoquen i alliberen la imaginació dels adaptadors. Els estudis shakespearians que revelen noves hipòtesis sobre la vida de Shakespeare inspiren els autors contemporanis per oferir-nos obres de tesi que miren d'entretenir-nos tot desvetllant en la ficció qui fou o qui va escriure un material dramàtic tan sorprenent (Cardeña, 1997; Salom, 1998; Melquiot, 2009; Emmerich / Orloff, 2011). La multipremiada *Shakespeare in love* (Madden, 1998) dóna testimoni del fet que l'operació d'homenatge més o menys erudita i elaborada (i l'obra de Stoppard ho és més del que hom pugui pensar) no és només preuat per shakespeareòlegs o gent del món de la faràndula.

No és el cas de l'anterior aproximació a Shakespeare de Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern are dead* (Tom Stoppard, 1990)³¹⁸, pel·lícula de culte per a especialistes però poc freqüentada pel gran públic. Aquest *spin-off* sembla necessitar excessivament el seu referent per ser jutjat i gaudit. Tornem a trobar-nos amb el mateix problema que comentàvem quan ens referíem a la paròdia. L'*spin-off* troba el seu suport ideal en la televisió i en el cinema més comercial, però no en el teatre, i es fa difícil la recerca d'aquesta operació en territori escènic.

L'*spin-off* torna a certificar l'operació automàtica que es produeix quan s'aplica. Quan Shakespeare emancipa Falstaff de les tragèdies històriques no pot fer altra cosa que una operació transgènica: si Sir John és protagonista, només pot ser-ho d'una comèdia; en canviar el punt de vista, canvia el gènere; el cas de *Les Enfants d'Eduard* (Delavigne, 1833) traspasa de la tragèdia de Richard al subgènere del melodrama lacrimogen i a *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966/1990) la tragèdia hamletiana transmuta en una obra del teatre de l'absurd.

Si per al mateix Shakespeare no era igual fer una representació al Globe que al Blackfriars, i modificava ell mateix les seves dramaturgies segons l'espai que les acollia, podem imaginar com és d'important l'espai per a la percepció del l'obra shakespeariana en l'era dels «suports». La televisió i el cinema no sols han ajudat a la redemocratització del bard, sinó que li han prestat uns codis que, emprats de manera adient, poden complementar l'aprofundiment de l'espectador en l'obra des d'una altra perspectiva. Al setè art, subgènere que apareix, subgènere que aposta per fer alguna visita al mestre. Els nous suports audiovisuals i les noves tecnologies incrementen també la seva vulgarització i col·laboren en l'exploració d'altres dimensions dramaturgiques; recordem el *Hamlet X* de Herbert Fritsch (1998) o l'operació *Such a tweet sorrow* de la RSC (2010).

318 L'obra teatral data de 1966.

La transcodificació a d'altres mitjans expressius més allunyats, com ara la música i la dansa, ens acosten a la poètica shakespeariana més anímica, més sensorial, adreçada a una intel·lectualitat que arriba per altres vies que la paraula, tot fent palès que les obres del dramaturg no sols són mots bellament posats un al costat de l'altre per a la consecució d'una trama.

Algunes operacions transcodificadores com ara les que porta a terme l'òpera amb l'obra de Shakespeare, són avui testimoni de la llarga història de l'adaptació. Recordem com els seus *librettos* estaven basats no en l'obra shakespeariana directament sinó en les adaptacions basades en el gust de l'època; fóra absurd que avui miréssim de restaurar les veritables paraules del poeta anglès corregint aquests *librettos*. Així, la Desdemona de Rossini continua, i ha de continuar, avui, morint apunyalada (i no ofegada) per culpa d'una nota delatora per comptes d'un mocador.

Ja ben entrat el segle XX, la dansa s'allibera de l'encotillament i persegueix la revolució tot cercant la seva naturalesa sense emprèstits. La dansa contemporània encara continua la seva aferrissada exploració, convertint-se en un dels mitjans expressius més vius i espremedors del discurs dins el panorama escènic actual. Han canviat les tornes: ara és el teatre qui demana les hipoteques als codis dansístics, envejós de la seva essència eminentment abstracta i capaç de predisposar l'auditori a la plurivocitat que demana l'obra oberta tan anhelada. És desitjable que aquesta modalitat escènica multipliqui les visites a Shakespeare des d'aquesta consideració al discurs per tal de poder ampliar des de llocs desconeguts encara, l'esperit shakespearità des d'una altra perspectiva.

En resum: els últims temps —i sense que sigui possible imposar fronteres temporals rígides i precises— es pot constatar que, sense abandonar del tot les intervencions transgenèriques, la paròdia, tan assídua en l'escena teatral d'altres èpoques, s'ha traslladat a d'altres mitjans expressius, especialment la televisió i el cinema; que els adaptadors

contemporanis a nosaltres han preferit —seguint la recomanació d'Italo Calvino (1997)— la lleugeresa a la gravetat; que la tragèdia, poc freqüent des del regnat del drama, remunta posicions a poc a poc en escenificacions més marginals; que la recontextualització, estilitzada o no, de la trama s'ha convertit quasi en un imperatiu de les adaptacions recents, essent unes obres més proclius que altres a vincular-se a un tipus de recontextualització; que creix la convicció que l'actualització no està renyida amb el manteniment del vers i d'altres convencions teatrals congènites a aquest art; que algunes opcions freqüents, com ara la reproporcionalització, desencadenen, necessàriament, tota una bateria d'opcions adaptadores o modificadores necessàries per mantenir l'autoconsistència; i que aquesta reproporcionalització respon tant a motivacions prosaiques com ideològiques segons qui la perpetri; que, fins i tot moltíssim més que les adaptacions de la peça teatral completa, en la nostra època ressonen pertot arreu i en tots els àmbits «homenatges» a Shakespeare, honors que van de la picada d'ullet a la invenció de subgèneres en què un actor o una companyia teatral representen una obra shakespeariana; que abunden tant les adaptacions d'autor vocacionalment minoritàries com les que aposten per convertir Shakespeare en un producte de primera necessitat; que la transcodificació a d'altres mitjans expressius —cinema, dansa, òpera, etc.— ha resultat singularment productiu i fèrtil; que les noves tecnologies troben en el clàssic un bon objecte d'experimentació; i que, en última instància, la versió lliure, tal com l'hem definida —en la seva oberta indefinició— sembla que hagi arribat definitivament per quedar-se entre nosaltres.

Precisament per això, hem deixat la versió lliure com a colofó del capítol 7, una de les operacions més intenses i amb més expectatives de cara al futur. Iniciada per Laforgue al s. XIX, conreada a bastament al s. XX, sembla voler consolidar-se i potenciar-se al s. XXI. Intenses, diem, perquè el nou perfil d'autor-director s'ha convertit, com deia Deleuze, en un cirurgià que, amb les seves operacions quirúrgiques, intervé en tots els aspectes que conformen el fet teatral (Deleuze, 1978, pàg. 70). No només perquè acapari totes les operacions adaptadores possibles.

Hem pogut constatar com la versió lliure teatral va sovint acompanyada d'una visió poc ortodoxa del fet escènic tradicional. Així, experimenta amb el *collage*, les superposicions, la repetició, les ruptures, modifica una part (obvia l'inici, centra el nus, transfigura el final), utilitza recursos d'altres gèneres o modalitats (musical, dansa, titelles, audiovisuals) o híbrida amb incorporació de textos exteriors, fusiona amb una altra obra del mateix autor o d'un altre en contacte. Sovint reorganitza el relat, i no s'està de reduir, fusionar, doblar, ampliar, disminuir personatges, canviar els sexes, asexuar, barrejar elements actuals amb elements d'època, freqüentar nous suports com les noves tecnologies. La versió lliure sovint apel·la a diverses tendències com a recursos ideològics (èpica/dramàtica), fragilitza les regles internes de causalitat (fragmentació) o posa l'èmfasi en una relació causal i no en una altra, fa operacions de destemporalització o desubicació o una macrofusió entre autors que han abordat el mateix tema. Quan es parla de versió lliure avui, doncs, es parla de la seva condició de «lliure» tant en el tractament de la història com en la utilització dels mecanismes per a vehicular-la. La versió lliure, com a tal, no és (o no ha de ser) simplement una versió allunyada o irreconeixible, una excusa mandrosa per subtitular eludint l'estratègia triada. Tanmateix, tampoc no té per què destruir, pot aclarir. No necessàriament deconstrueix, pot hiperconstruir.

Els esforços dels segles anteriors per editar el Shakespeare autèntic, les seves paraules genuïnes, recuperant anacronismes i incorreccions diverses, restaurant la retòrica que es relaciona amb nivells fònics i rítmics; la publicació i divulgació de les seves obres, dels diferents *Quartos* i *Folios*; l'entrada revolucionària del director d'escena al final del s. XIX, amb la restitució d'antigues convencions elisabethianes; l'aparició del cinema com a mitjà òptim per difondre'l; les tasques dels *ismes*, amb aquell «vol i dol» que recupera el poeta, però fent-lo esclatar en mil trossos, etc., ens retornen el discurs primerenc del Doctor Johnson quan parlava dels clàssics: «El que fa més temps que es coneix és el que s'ha considerat més, i el que s'ha considerat més és el que millor es comprèn.» L'obra shakespeariana no sembla, tot i conèixer-la del dret

i del revés, tenir una comprensió finita. Què podem fer amb la seva obra que no s'hagi dit abans, que no s'hagi esgotat en tots aquests anys d'apropiació deguda i indeguda? El podem adequar als nous mitjans tecnològics que tenim a l'abast, però això només són suports. Aquest nostre contemporani —que deia Kott—, com pot ajudar avui al nostre pensament o a la reflexió que representa la creació adaptadora? Durant els segles anteriors s'ha mirat d'establir un diàleg amb Shakespeare, qüestionant-lo o estimant-lo exageradament. El segle XXI sembla que ja en té prou de retraccions i exaltacions i promou que Shakespeare dialogui amb el mateix Shakespeare (o amb d'altres creadors). És per això que algunes de les operacions a les quals tendim actualment tenen a veure amb la intertextualitat, bé sigui osmotitzant el poeta amb la seva obra (Stoppard, 1966/1997), bé oferint tesis sobre aspectes misteriosos de la biografia de l'autor (Cardena, 1996, Melquiort, 2009), bé posant en relació d'oposició personatges de diferents textos shakespearians (Sanchis Sinisterra, 2009), o oferint un assaig crític sobre el bard (Bene, 1977; Müller, 1971, 1977, 1985; Godard, 1987; Liddell, 2005).

La literatura comparada ha arribat també als escenaris, i l'adaptació dels clàssics és el millor camp de cultiu per aquesta nova ciència literària. L'espectador actual del teatre clàssic s'entreté en l'espai que es deixa entre el que ja coneix i allò nou que s'ofereix, gaudint del plaer epigonal i de la proposta d'una delectació «original» en la mateixa proporció. No necessita fer una lectura horitzontal qüestionant-se què passarà ara. Richard matarà a dojo, demanarà un equí a qualsevol preu i morirà en una batalla. Tots ho sabem. L'espectador està a l'espera de comprovar-ho i comparar-ho amb el seu imaginari o amb d'altres produccions que formin part del seu bagatge. És per això que molts dels dramaturgs i directors actuals ofereixen el que es coneix en la teoria de la recepció com a lectura transversal, aquella que no posa l'accent en la continuïtat narrativa sinó en quins són els significants immediats que està rebent: què s'està fent amb aquesta obra de Shakespeare. Aquest fet vindria a ser la nova aportació de l'última centúria pel que fa a la manipulació de l'obra clàssica: l'ostentació de l'art de l'adaptador.

Apèndix. Il·lustracions



01

John Everett Millais

Ophelia, 1852

Tate Britain, London



02

William Hogarth

David Garrick as Richard III, 1745

Walker Art Gallery, Liverpool



03

William Heath, *The Rival Richards or Shakespeare in Danger*, 1814
 Pub. by S. Knight, London

04

The Rival Richards!!!, 1817
 Pub. by S. W. Fores, London



05

Paul Delaroche

Les Enfants d'Edouard, 1831

Musée du Louvre, Paris

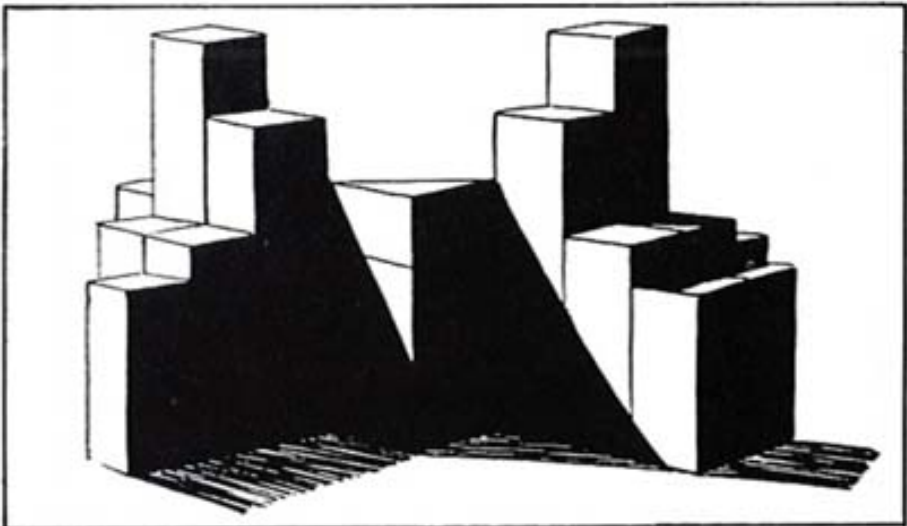
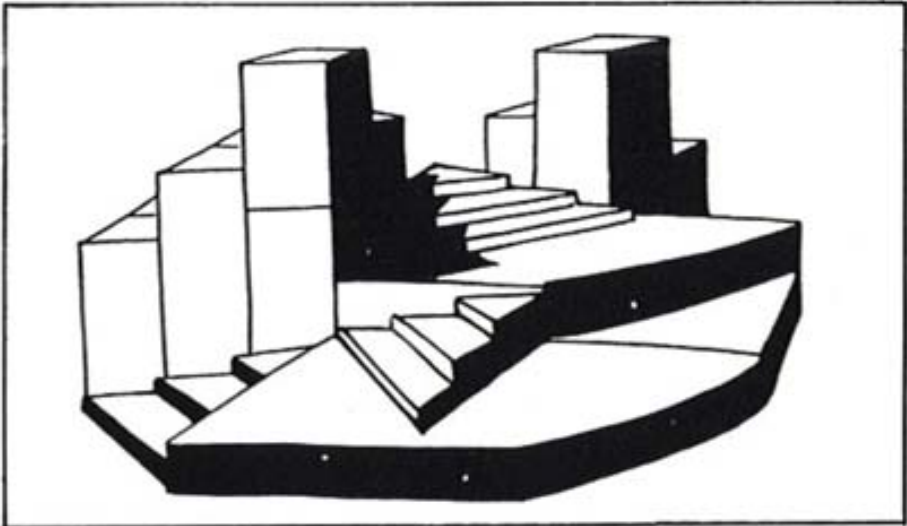


06

Leopold Jessner (Direcció) i Emil Pircham (Escenografia)

Richard III, 1920

Staaliches Schauspielhaus, Berlín

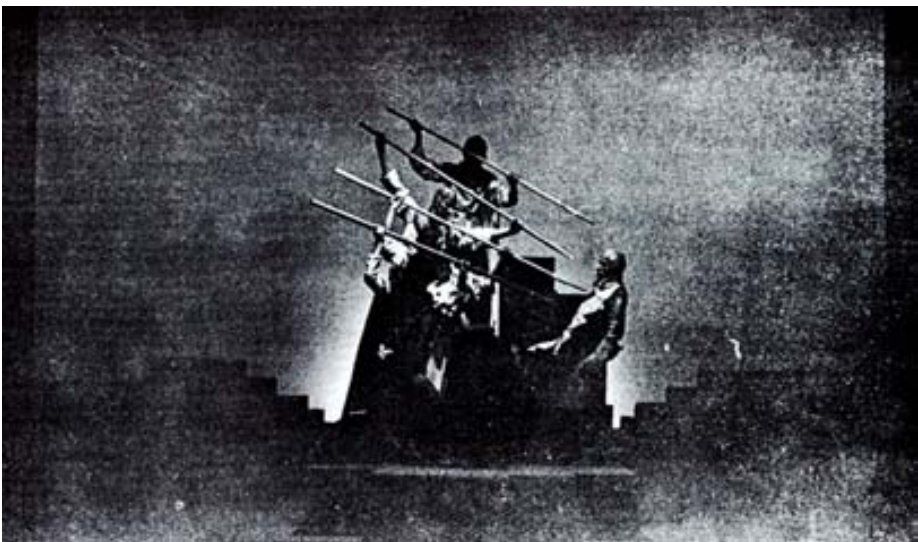


07

Terence Gray

Richard III, 1928

Cambridge Festival Theatre



08

Terence Gray
Richard III, 1928
Cambridge Festival Theatre



09
Anthony Sher com a *Richard III*, 1984
Royal Shakespeare Company



10

Salvador Dalí

Portrait of Laurence Olivier role of Richard III, 1955

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Bibliografia

Abad, Ana (2004), *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Música Alianza Editorial.

Abellan/Melendres (1983), *El quadern de direcció d'Otelo de Shakespeare per Konstantin Stanislavski*, Barcelona, Estudis Escènics núm. 22, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Ackroyd, Peter (2008), *Shakespeare, la biografia*, Barcelona, Edhasa.

Albertí, Xavier (1996), *Macbeth o Macbetto* [mecanoscrit].

Alexander, Catherine M.S (2006), *Shakespeare. The life, the works, the treasures*, London, Andre Deutsch Books.

Aldarondo, Ricardo (1992), *La tentación de Shakespeare*, Donostia, Nosferatu, 8, pàgs. 20-27.

Anderson, Maxwell (1995), *A play in two acts*, London, McFarland Publishing.

Anonimous (1594), *The True Tragedy of Richard The Third, Precursors of Shakespeare Plays, Modern spelling version*. Transcribed by Ramon Jiménez, Edited for the web by Robert Brazil (2005), <http://www.elizabethanathors.com/truetragedy01.htm>

Arellano, Ignacio/ García Valdés, Celsa/ Mata, Carlos/ Pinillos, M^aCarmen (1999), Pròleg a *Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.

Aristoteles (1987), *Poética*, Barcelona, Icaria Literaria [Texto, Noticia preliminar, Traducción y notas de José Alsina Clota].

Astrana Marín, Luís (1941), *Vida Inmortal de William Shakespeare*, Madrid, Ediciones Españolas S.A.

Auden, W.H (1999), *El mundo de Shakespeare*, Buenos Aires, El otro lado/ ensayo. Adriana Hidalgo Editora.

Auden, W.H (2003), *Trabajos de amor dispersos*, Barcelona, Ed. Crítica. Letras de la humanidad.

Balaguer, Victor (1879), *Las esponsallas de la morta*, Barcelona, Imprenta de la renaixença.

Barthes, Roland (1967), *Elements of Semiology*, Londres, Cape.

Bates, Alfred (1903), *The drama: its History, Literatura and influence on civilization*, London, The Athenian Society. Disponible a <http://archive.org/stream/dramaithistory> (Data de lectura: 07/05/12).

Bene, Carmelo (1978), *Bene Deleuze sovrapposizioni, Ricardo III di Carmelo Bene. Un manifesto di meno di Gilles Deleuze*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Bentley, Eric (1982), *La vida en el drama*, Barcelona, Paidós Studio.

Bentley, Eric (1986), *How free is to be free?*, Theater, 18, p.4-11

Bergala, Alain (1985), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.

Berio, Francesco Maria (1816, any d'estrena), *Llibrets d'Otello*, www.karadar.com/librettos/rossini-otello.html (Data de lectura: 18/08/11).

Bloom, Harold (1995), *El cànon occidental: els llibres i l'escola de les edats*, Barcelona, Columna.

Bloom, Harold (1998), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, colección argumentos.

Boito, Arrigo (1988), *Llibret d'Otello*, Barcelona, L'Avenç [Traducció Narcís Comadira]

Bordwell/Staiger (1997), *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós Iberica.

Borges, José Luís (1992), *Obras Completas. Vol. 2*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Borges, José Luís (1980), *Nueva antología personal*, Barcelona, Editorial Bruquera.

Booth, Edwin (1824), *The tragedy of King Richard III: Colley Cibber's version as produced by Edwin Booth*, New York. H.L Hinton. Disponible a <http://archive.org/details/tragedykingrich00bootgoog> (Data de lectura: 21/04/12).

Brahm, Otto (1913), *Kristische Schriften ueber Drama und Theater*, Madrid, Revista ADE, núm 103, nov-dic 2005, pàg. 25.

Brecht, Bertolt (1983), *Intimidación por los clásicos*, Madrid, Revista ADE, núm 103, nov-dic 2005, pàgs. 37-38.

Breton de los Herreros, Manuel (1935), *Los hijos de Eduardo*, Madrid, Imprenta de Don Tomas Jordan.

Brown, Carlyle (1994), *The African Company presents Richard III*, New York, Dramatitst Play service.

Buffery, Helena (2010), *Shakespeare en català. Traduir l'imperialisme*, Vic, Eumo Editorial.

Calvino, Italo (1997), *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*, Barcelona, El Balanci.

Cartelli, Thomas (2009), *Richard III, a Norton critical edition*, New York, W.W. Norton & Company, inc.

Caryll, John, *The English Princess* (1667), London, Printed for Thomas Dring.

Chapple, Freda/Kattenbelt, Chiel (2006), *Hamlet and the virtual stage, Herbert Fritch's Project* [Dins «Intermediability in theatre and performance»].

Chatman, Seymour (1990), *Historia y Discurso*, Madrid, Taurus.

Chaurrette, Normand (1990), *Les Reines*, de Normand Chaurrette [traduïda al català per Roser Güell i Óscar Barberán, mecanoscrit].

Churchill, G.B (1900), *Richard The Third up to Shakespeare*, Berlín, Mayer and Muller. Disponible a <http://archive.org/Stream/richardthirdupt00churgoog> (Data de lectura: 20/01/12).

Cibber, Colley (1700), *The Tragical History of King Richard III*, New York, The Online Reference Book for Medieval Studies, Editor Tom Dale Kever.

Cibber, Colley (1822), *Richard the Third, with prefatory remarks, the only edition existing, wich is faithfully marked with the stage business, and stage directions at i its performed at the Theatres Royal by W.Orberry*, comediant, Boston, Orberry's edition.

Codolosa, Josep Maria (1881), *Las ventallas de la porta*, Barcelona, Tipografia Española.

Copeau, Jaques (2000), *Copeau por Copeau*, Madrid, Revista ADE-teatro, nº79, pàgs. 26-28.

Copeau, Jacques (2002), *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*, Madrid, Publicaciones de la ADE. Serie: Teoría y Práctica del Teatro, nº19.

Cottrell, John (1975), *Laurence Olivier*, London, Weidenfeld and Nicolson.

Craig, Gordon (2011), *Del arte del teatro i Hacia un nuevo teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie: Teoría y Práctica del Teatro, nº33.

Craig, Gordon (1990), *L'art del teatre*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Crowder, John (2004), *No Fear Shakespeare, Richard III*, New York, Spark Publishing.

Day, Gillian (2002), *Shakespeare at Stratford. Richard III*, London, The Arden Shakespeare.

Degaine, André (1992), *Histoire du Theatre dessinée*, sense ciutat, Librairie Nizet.

Delavigne, Casimir (1857), *Los hijos de Eduardo*, Madrid, Impr. de C. López. També disponible a <http://www.archive.org/search.php> (Data de lectura: 20/02/12). [Traducció de Bretón de los Herreros].

Delavigne, Casimir (1895), *Les enfants d'Édouard*, Cambridge, University Press.

Deleuze, Gilles (1978), *Un manifesto di meno di Gilles Deleuze. Pròleg de Bene Deleuze sovrapposizioni, Ricardo III di Carmelo Bene*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Dessen, Alan C. (1984), *Elizabethan stage conventions and modern interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dessen, Alan C. (1986), *Shakespeare and the stage conventions of his time*, Cambridge, The Cambridge Companion to Shakespeare studies. Ed. Stanley Wells, pàgs. 85-99.

Diaz Fernández, José Ramón (2006), *Shakespeare y el cine*, Barcelona, Revista Quimera, pàgs. 26-31.

Doménech Rico, Fernando (2008), *El viejo y la niña (variaciones sobre un tema)*, Madrid, Revista de la ADE, núm 32, pàgs. 8-14.

Dryden/D'Avenant (1670), *The Tempest or The Enchanted Island*, London, printed by S.M Henry Herringman at the Blew Anchor in the Lower-Walk of the New-exchange. També disponible a <http://www.archive.org/details/cu31924013144724> (Data de lectura: 22/03/12).

Duffett, T (1675), *The Mock-Tempest or the Enchanted Castle*, London, printed for William Cademan a the Popes-Head in the Lower-Walk of the New-Exchange in the Strand. També disponible a <http://www.archive.org/details/cu31924013144724> (Data de lectura: 04/03/12).

Duran, Rafel (2013), *Invocació* [variació lliure de Ricard III de W. Shakespeare, Barcelona, mecanoscrit].

Escudé i Gallès, Beth (2006), *Boris I, el rei d'Andorra*, Barcelona, [mecanoscrit].

Esquerra, Ramon (2009), *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Edicions de l'Albí.

Fernández, Luís Miguel (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Fernández, Luís Miguel (2006), *La recreación filmica y el mito. Don Juan en imágenes*. Barcelona, Revista Quimera, pag.37-41.

Filkielkraut, Alain (1987), *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Fischlin, Daniel/Fortier, Mark (2000), *Adaptations of Shakespeare: an anthology of plays from the 17th Century to the present*, New York, Routledge.

Fontcuberta i Famadas, Judit (2001), *Les traduccions catalanes de Molière*, Barcelona, Quaderns. Revista de traducció 6, pàgs 79-105.

Fontcuberta i Famadas, Judit (2003), *Alfons Maseras, traductor de Molière*, Barcelona, Quaderns. Revista de traducció 10, pàgs. 137-150.

Ford Davis, Oliver (2008), *Performing Shakespeare*, London, Nick Hern Books.

Forster, E.M. (1992), *Aspectes de la novel·la*, Barcelona, Columna.

Fortier, Mark (2007), *Wild Adaptation, Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Apropiation*. Vol. III n°1 Fall/Winter. Canadian Shakespeares. Edited by Daniel Fischlim, pàgs. 1-7. També accessible a <http://www.borrowers.uga.edu/781535/display> (Data última lectura: 18/08/12).

García Villalta, José (1839), *El astrólogo de Valladolid*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés.

Ghéon, Henri (1944), *L'art du théâtre*, Montréal, Editions Serge.

Goldoni, Carlo (1993), *Teatro Cómico*, Madrid, Revista ADE, nº30.

Gómez, Valentín (1882), *El Celoso de sí mismo*, Madrid, Establecimiento tipográfico de M.P Montoya y Compañía.

González-Haba, Mercedes (1992), *Introducciones, traducción y notas a Comedias de Plauto*, Biblioteca Clásica Gredos, 170

Goy-Blanquet, Dominique (1990), *Le Tiran: Shakespeare contre Richard III*, Amiens (France), Presses de UFR Clerc Université Picardie, pàgs. 133-139 [interview à Richard Eyre, *On directing Richard III*].

Greenblatt, Stephen (2009), *Bales invisibles*, Vic, Eumo Editorial.

Griffin Stokes, Francis (2007), *Who's Who in Shakespeare, A Dictionary of Characters and Proper Names*, New York, Dover Publications, Inc.

Griffith, Elisabeth (2009), *The moralityh of Shakespeare's drama illustrated*, biblioLife [Companyia software-media].

Gutierrez, Francisco (2010), *Atalaya lleva al escenario una filosofia de la corrupción* [Crítica del Diari on line. Sur.es] (Data de lectura: 13/03/12).

Hernández Guerrero, María José (1999), *Marcel Schwob y el problema de la temporalidad en traducción*, Barcelona, Quaderns, Revista de traducció, 3. Pàgs. 39-48.

Hidalgo, Pilar (1997), *Shakespeare postmoderno*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Hindle, Maurice (2007), *Studying Shakespeare on Film*, New York, Palgrave Macmillan.

Holmes, James (1994), *The name and Nature of Translation Studies*, ed. J.S Holmes.

Horaci (2003), *Art poètica i epístoles literàries*, Barcelona, Magrana, [Introducció, traducció i notes de Narcís Figueres Capdevila].

Horguelin, Paul (1981), *Anthologie de la manière de traduire: Domaine français*, Montreal, Ed. Lingratech.

Hormigón, Juan Antonio (2002), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la ADE, Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº 2, Vol I i II .

Howard, Tony (2007), *Women as Hamlet. Performance and interpretation in theatre, film and fiction*, Cambridge, Cambridge university press.

Hugo, Victor (2004), *William Shakespeare*, Madrid, Miraguano Ediciones.

Hugo, Victor (2008), *Shakespeare*, Muro, Illes Balears, Ensiola Editorial.

Jiménez, Ramon (2004), *The True Tragedy of Richard the third: another Early History Plays by Edward de Vere*, The oxfordian. <http://www.shakespeare-oxford.com/?p=120>

Johnson, Samuel (2002), *Prefaci a Shakespeare*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. [Traducció de John Stone i Enric Vidal. Pròleg de John Stone. Epíleg de Harold Bloom].

Jovellanos, Gaspar Melchor (1997), *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la ley agraria*, Madrid, Ed. Guillermo Carnero. Cátedra.

Jouvet Louis (1953), *Testimonios sobre el Teatro*, Buenos Aires, Editorial Psique.

Jowett, John (2000), Pròleg a *Richard III*, Oxford, The Oxford Shakespeare.

Kayser, Wolfgang (1985), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.

Kemble, John Philip (1817), *Macbeth and King Richard the Third: an assay, in answer to remarks on some of the characters of Shakspeare*, London, J. Murray. També disponible a <http://www.archive.org/details/macbethandkingr00conggoog> (Data de lectura: 13/02/12).

Kendall, Paul (1955), *Richard III*, London, Book Club Associates.

Kendall, Paul (1963), *Richard III, The Great Debate*, London, Folio Society.

Kennedy, Dennis (2001) *Looking at Shakespeare. A visual History of twentieth Century performance*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kossak, Saskia (2009), *Richard III, a Norton critical edition (Richard III in cinema)*, New York, W.W. Norton & Company, inc.

Kott, Jan (2007), *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Barcelona, Alba Editores [Traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg y Sergio Trigán].

Laforgue, Jules (1994), *Moralidades legendarias*, Madrid, Cátedra Letras Universitarias.

Lamb, Charles and Mary (2007), *Tales from Shakespeare*, New York, Abrams image.

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di (2009), *Shakespeare*, Barcelona, Nortésur.

Lanier, Douglas (2007), *Determined to be a villain*, Manchester, Manchester University press [dins *Shakespeare in performance*, The Sourcebooks Shakespeare].

Lavandier, Yves (2003), *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Madrid, Ediciones Internacionales Universidades, S.A.

Legge, Thomas (1844), *Richardus Tertius*, London, Printed for the Shakespearean Society [Editada conjuntament amb *The True Tragedy of Richard The Third*].

Lemercier, Népomucène-Louis (1824), *Richard et Jeanne Shore, drame historique en cinq actes, et en vers, imité de Shakespeare et de Rowe*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot. També disponible a <http://archive.org/details/richardiiietjea01rowegoog> (Data de lectura: 21/05/12).

Leskov, Nikolái S. (2003), *Lady Macbeth de Mtsenks y otros relatos*, Barcelona, Alba Editorial, s.l.u.

Lesser, Anton, *Players of Shakespeare* (1993), Cambridge, Cambridge University Press.

Lessing, Gotthold Ephraim (1987), *Dramatúrgia d'Hamburg*, Barcelona, Monografies de Teatre. Institut del Teatre de Barcelona [Traducció i notes de Feliu Formosa].

Liddell, Angelica (2005) *El año de Ricardo*. http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/240/angelicaliddell_ricardo.pdf (Data de lectura: 25/05/13).

Lull, Janis (1999), Pròleg de *King Richard III*, New York, Cambridge University Press.

Mayoral, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Ed. Síntesis.

McKellen, Ian (1996), *William Shakespeare's Richard III*, London, Transworld Publishers LTD [Guió de l'adaptació cinematogràfica amb notes].

Melendres, Jaume (2000), *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Melendres, Jaume (2006), *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Melendres, Jaume (2009), *Sobre els ismes, els itmes i el tren elèctric d'Èmpoli*, Lleida, Punctum & Màster oficial interuniversitari d'estudis teatrals.

Meyerhold, Vsevolod (1986), *Teoría teatral*, Madrid, Técnicas gráficas.

Meyerhold, Vsevolod (1992), *Textos teóricos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.

Modenessi, Alfredo Michel (2006), *Hamlet en el cine, Barcelona*, Revista Quimera, pág. 32-36.

Montero, Joaquim (1897), *Riera baixa*, Barcelona, Lo Teatro Regional.

Monteser, Francisco Antonio (1999), *El caballero de Olmedo*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.

Montiel, Alejandro (1999), *¡Siga a esa barca! Shakespeare in love*. Barcelona, El Viejo Topo nº 128, pàg. 71.

Montiel, Alejandro (2002), *El Desfile y la Quietud (Análisis filmico versus Historia del Cine)*, València, Generalitat Valenciana.

More, Thomas (2005), *The History of King Richard III*, London, Hesperus Press Limited.

Murph, Roxanne C. (1990), *Richard III: The Making of a Legend*. Article a The Richard Society, inc. ORB The online Reference Book for medieval studies.

Nieva, Francisco (2004), *La adaptación de los clásicos, un falso problema*, Madrid, ADE, nº 103, pàgs. 47-52.

Oliva, César, (2000), *La dramaturgia de los clásicos: El ejemplo de Calderón de la Barca*, Madrid, ADE, nº 103, pàgs. 42-46.

Oliva, Salvador (1990), *Pròleg a Enric VI (segona part)*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya.

Ortiz García, Javier (2002), *Samuel Beckett se traduce a si mismo*, Barcelona, Quaderns, Revista de traducció, 8.

Paddock, Terri (2003), *20 Questions with... Kathryn Hunter*, London, Revista *WhatsOnStage* [entrevista a Kathryn Hunter].

Par, Alfonso (1936), *Representaciones shakespearianas en España*, Barcelona, Biblioteca Balmes, Vol. I i II.

Pavis, Patrice (1990), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Comunicació.

Pérez Galdós (1902), pròleg a *Alma y Vida*, Madrid, Imp. Vda e hijos de Tello.

Potter, Lois (2007) *As performed. By the casts of the National Theatre in London (1990) and the 1995 film based on that production* [dins *Shakespeare in performance*, The Sourcebooks Shakespeare].

Proctor Williams, William (2007), *Richard III. Shakespeare in performance*, The Sourcebooks Shakespeare.

Proctor Williams, William (2007) *In Production. Richard III through the years*, [dins *Shakespeare in performance*, The Sourcebooks Shakespeare].

Pujante, Ángel Luis (1989), *Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare*, Cuadernos de Teatro Clásico, 4, Traducir los clásicos, pàgs. 133-157.

Pujante, Ángel Luis / Campillo, Laura (2007), *Shakespeare en España (Textos 1764-1916)*, Murcia/Granada, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada.

Rigola, Àlex (2005), *Ricard 3r*, Barcelona, Teatre Lliure.

Rooke, Leon (1985), *El perro de Shakespeare*, Barcelona, Editorial Laia.

Roosmalen, Auguste de (1840), *La tour de Londres. Drame en 3 actes et 7 tableaux*, Paris, Paris Barba.

Rudnick, Paul (1991), *I hate Hamlet*, New York, Dramatists Play Service, INC.

Rymer, Thomas (1956), *Short View of Tragedy. A The Critical Works of Thomas Rymer*, New Haven, Yale University Press.

Saavedra, Ángel (1999), *El desengaño de un sueño*, Alicante, Edición Digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sánchez de Castro, Francisco (1878), *Thendis*, Madrid, Casa García Rico i cía.

Sanchis Sinisterra, José (2008), *Mísero Próspero*, dins Teatro Menor (50 piezas breves), Ciudad Real, Ñaque Editora.

Sanchis Sinisterra, José (2008), *Godot llega*, en Teatro Menor (50 piezas breves), Ciudad Real, Ñaque Editora.

Sanchis Sinisterra, José (2009), *Julieta en la cripta*, [mecanoscrit].

Sanchis Sinisterra, José (2010), *Próspero sueña Julieta (o viceversa)*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Sanderson, John D. (2002), *Traducir el teatro de Shakespeare: figuras retóricas iterativas en Ricardo III*, València, Universitat de València.

Schajowicz, Ludwig (1990), *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Schlicher, Susanne (1993), *Teatre-Dansa. Tradicions i Llibertats*, Barcelona, Escrits teòrics. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Schouvaloff, Alexander (1987), *The theatre museum*, London, Victoria and Albert Museum. [Compiled by Alexander Schouvaloff. Preface and Introduction by Catherine Haill].

Séjour, Victor (1852), *Richard III. Drame en cinq actes, en prose*, Paris, D.Giraud et J.Dagneau, Libraires-Éditeurs. Disponible a <https://archive.org/details/richardiiidramee00sj> (Data de lectura: 13/02/12).

Sellent, Joan (1998), *La traducció literària en català al segle XX: alguns títols representatius*, Barcelona. Revista de traducció 2, pàgs 23-32.

Sellent, Joan (2004), *Tres típics tòpics*, Barcelona, Quaderns. Revista de traducció 11, pàgs. 203-213

Sèneca, L.A (1995), *Tragèdies*, Vol. I, Barcelona, Editorial Barcino, Colecció Els nostres clàssics [Edició crítica de Tomàs Martínez Romero].

Shakespeare, William (1970), *Hamlet*, Madrid, EDAF [Traducció de Leandro Moratín].

Shakespeare, William (1979), *Macbeth*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Bruguera. Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal. Diputació de Barcelona Institut del Teatre [Traducció de Josep M. de Sagarra].

Shakespeare, William (1979), *Romeu i Julieta*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Bruguera. Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal. Diputació de Barcelona Institut del Teatre [Traducció de Josep M. de Sagarra].

Shakespeare, William (1980), *Les alegres casades de Windsor*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Bruguera. Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal. Diputació de Barcelona Institut del Teatre [Traducció de Josep M. de Sagarra].

Shakespeare, William (1984), *Ricard II*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya [Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva].

Shakespeare, William (1985), *Enric IV (primera part)*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya [Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva].

Shakespeare, William (1986), *Enric IV (segona part)*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya [Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva].

Shakespeare, William (1986), *El rei Ricard III*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Bruguera. Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal. Diputació de Barcelona Institut del Teatre [Traducció de Josep M. De Sagarra].

Shakespeare, William (1986), *Enric V*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya [Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva].

Shakespeare, William (1988), *Macbeth*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya [Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva].

Shakespeare, William (1989), *Ricard III*, Barcelona, Editorial Vicens Vives / TV3 Televisió de Catalunya [Pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva].

Shakespeare, William (1990), *Macbeth*, New York, Oxford world's classics. The Oxford Shakespeare [Edited by Nicholas Brooke].

Shakespeare, William (1999), *King Richard III*, New York, Cambridge University Press [Edited by Janis Lull].

Shakespeare, William (2000), *Richard III*, New York, Oxford University Press [Edited by John Jowett].

Shakespeare, William (2003), *La tragedia de Ricardo III*, Madrid, Editorial Aguilar [Traducción, prólogo y notas de Luis Astrana Marín].

Shakespeare William (2011), *Macbeth*, Barcelona, Vicens Vives, [traducció i introducció de Salvador Oliva]

Shakespeare, William (2007), *Complete Works*, London, Published by MacMillan Publishers LTD [Edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen].

Shakespeare, William (2009), *King Richard III*, London, The Arden Shakespeare.

Shakespeare, William (2009), *Richard III*, London, Norton Critical Edition.

Sher, Antony (2004), *Year of the King*, London, Nick Hern Books.

Siemon, James R. Siemon (2009), Pròleg de *King Richard III*, London, The Arden Shakespeare.

Stendhal (2005), *Escritos sobre arte y teatro*, Madrid, Edición La balsa de la Medusa, 151, A. Machado Libros, S.A [Introducción y notas de Isabel Valverde].

Stone, John, (2002), Pròleg de *Prefaci a Shakespeare*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.

Szondi, Peter (1988), *Teoria del drama modern 1880-1950*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Tamayo y Baus, Manuel (1924), *Un drama nuevo*, Chicago, Nueva York, Boton, Benj. H. Sanborn & Co. [Drama escrit el 1867. La publicació és curiosa: del 1924 és bilingüe amb pròleg i notes en anglés per John D. Fitz-Gerald i John M. Hill].

Taylor, Gary (1988), *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the present*, New York, Weidenfeld and Nicolson.

Testori, Giovanni (1974), *Macbetto*, Milano, Rizzoli Editore.

Ubersfeld, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales.

Ubersfeld, Anne (2002), *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna.

Udina, Dolors (2002), *Conversa amb Joan Sellent: traduir sense impostar la veu*, Barcelona, Quaderns. Revista de traducció 8, pàgs. 133-143.

Vega, Ventura de la (1843), *Shakespeare enamorado*, [traducció de l'obra *Shakespeare amoureux* de Alexandre Duval].

Villiers, André (1952), *Psicología del arte dramático*, Buenos Aires, Editorial Hachette.

Vinning, Edward P. (1881), *The Mystery of Hamlet*, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co.

Vitez, Antoine (1991), *¿Por qué los clásicos?*, Barcelona, Revista Pausa, nº 6.

Voltaire, (1988), *Sobre la Comedia. A Cartas filosóficas*, Madrid, Alianza.

Warren, Patrick / Appignanesi, Richard (2007), *Richard III*, London, Selfmadehero [Manga Shakespeare, il·lustracions manga].

Watson, Keith (1994), *Tomas Moro (1478-1535)*, Perspectivas: revista trimestral de educación comparada, París, Unesco. Oficina internacional de educación. Vol. XXIV nº1-2, pàgs. 181-199.

Wells, Stanley (2005), *Diccionario of Shakespeare*, New York, Oxford University Press.

Zumel, Enrique (1853), *Guillermo Shakeaspeare*, Granada, Imprenta y librería de D. José María Zamora, editor.

Webgrafia³¹⁶

http://web.archive.org/web/*/http://members.it.tripod.de/amelia/
(Data de consulta: 06/01/12).

<http://www.archive.org/details/cu31924013144724>

<https://archive.org/details/unpopularkingli00richgoog>

<http://www.balletmet.org> [Inclou un apartat sobre els coreògrafs/es que van inspirar-se en Shakespeare per les seves produccions].

<http://www.ctvnews.ca/seana-mckenna-fulfils-richard-iii-dream-at-stratford-1.651072>

[http://www.horntip.com/html/books_&_MSS/1600s/1672_covent_garden_drollery_second_impression_\(HC\)/](http://www.horntip.com/html/books_&_MSS/1600s/1672_covent_garden_drollery_second_impression_(HC)/) [Web que inclou *Covent Garden Drollery* or a Colection of all Choice songs, poems, prologues and epilogues (sung and spoken at courts and theatres) written by the refinedst witts of the age. The second impression, with additions, collected by A.B, 1672, London].

<http://www.macmillandictionary.com>

<http://pages.unibas.ch/shine/linkhistrichard3wf.html> [Sobre òpera]
(Data de consulta: 10/05/11).

<http://www.r3.org/> [Web en defensa de la figura històrica del rei Richard III. Richard III society].

316 Últimes consultes de tota la webgrafia, llevat que s'indiqui, 20/02/14.

<http://r3onstage/olivier/bale.html> [Richard III society, american branch. Pàgina signada per Trevor Bale]. (Data de consulta: 20/11/12).

<http://www.youtube.com/watch?v=7Z4gXiNKR4s> [Gravació antiga d'Irving interpretant el primer monòleg de Richard The Third].

<http://www.youtube.com/watch?v=UOcFMW4zdmA> [John Barrymore].

Videografia

A Double life (George Cukor, 1947).

A Midsummer Night's Dream (William Dieterle / Max Reinhardt, 1935).

A Midsummer Night's Dream (Michael Hoffman, 1999).

A Midsummer Night's Dream (Walt Disney Productions, 1999).

A Midsummer Night's Dream (George Balanchine / Félix Mendelssohn, 2000).

A Midsummer Night's Dream (Benjamin Britten / Robert Carsen, 2005).

A Midsummer Night's Dream (Peter Bowker, 2005).

Amletto (Vittorio Gassman, 1955).

Anonymous (Roland Emmerich, 2011).

Antonio e Cleopatra (Joe D'Amato, 1996).

As you like it (Kenneth Branagh, 2006).

Being John Malkovich (Spike Jonze, 1999).

Blackadder (John Lloyd, 1983).

Broken Lance (Edward Dmytryck, 1954).

Carry on Cleo (Gerald Thomas, 1964).

Chimes at Midnight / Campanadas a medianoche / Falstaff (Orson Welles, 1966).

Forbidden Planet (Fred. M. Wilcox, 1956).

Galaxy Quest (Dean Parisot, 1999).

Giulietta e Romeo (Joe D'Amato, 1996).

Jubal (Delmes Daves, 1956).

Hamlet, el drama de la venganza (Sven Gade, 1921).

Hamlet (Laurence Olivier, 1948).

Hamlet (Grigori Kosintsev, 1964) [Música de Dmitri Xostakóvitx].

Hamlet (Celestino Coronado, 1976).

Hamlet liikemaailmassa (Hamlet en els negocis) (Aki Kaurismäki, 1987).

Hamlet (Franco Zeffirelli, 1990).

Hamlet (Kenneth Branagh, 1996).

Hamlet for the love of Ophelia (Luca Damiano, 1996).

Hamlet X (Herbert Fritsch, 1998-2003) [ZDF Theaterkanal].

Hamlet 2 (Andrew Fleming, 2008).

Hamlet 2000 (Michael Almereyda, 2000).

Henry V (Laurence Olivier, 1944).

Henri V (Kenneth Branagh, 1989).

High School Musical (Kenny Ortega, 2006).

Huapango (Iván Lipkies, 2004).

In the Bleak Midwinter (Kenneth Branagh, 1995).

In the flesh (Stuart Canterbury, 1998).

Joe Macbeth (Ken Hughes, 1955).

King John (William L. Dickson Kennedy, 1899).

King Lear (Grigori Kosintsev, 1970) [Música de Xostakóvitx, Dmitri].

King Lear (Peter Brook, 1971).

King Lear (Jean-Luc Godard, 1987).

Kumonosu-jô (Tron de Sang) (Akira Kurosawa, 1957).

La rose et la hache (Georges Lavaudant, 2005).

L'Important c'est d'aimer (Andrzej Zulawski, 1975).

Looking for Richard (Al Pacino, 1996).

Love's Labour's Lost (Kenneth Branagh, 2000).

Macbeth (Orson Welles, 1948).

Macbeth (Trevor Nunn, 1978).

Macbeth (Philip Casson, 1979).

Macbeth (Jack Gold, 1983).

Macbeth (Peter Moffat, 2005).

Macbeth o Macbetto (Xavier Albertí, 1996).

Macbeth X (Silvio Bandinelli, 1999).

Maqbool (Visbal Bharadwaj, 2003).

Man from Laramie (Anthony Mann, 1955).

Men of respect (William Reilly, 1991).

Midsummer Night's Scream (Stuart Canterbury, 2006).

Much Ado about nothing (Kenneth Branagh, 1993).

Much Ado about nothing (David Nicholls, 2005).

My Kingdom (Don Boyd, 2001).

O casamento de Romeu e Julieta (Bruno Barreto, 2005).

Othello (Stuart Burge, 1965).

Othello 2000 (Joe D'Amato, 1997).

Otelo (Carlota Subiròs, 2007).

Prince of Himalayas (Sherwood Hu, 2006).

Prospero's Books (Peter Greenaway, 1991).

Ran (Akira Kurosawa, 1985).

Ricard 3r (Àlex Rigola, 2005).

Richard III (Kathryn Hunter, 2003).

Ricardo III (Claudio Guerin Hill, 1967).

Riccardo III (Carmelo Bene, 1977).

Richard III (Frank R. Benson, 1911).

Richard III (André Calmettes / James Keane, 1912).

Richard III (Laurence Olivier, 1956).

Richard III (Richard Loncraine, 1995).

Richard III (Giorgio Battistelli / Robert Carsen / Ian Burton, 2002).

Richard III (Stefan Pucher, 2003).

Richard III (Ludovic Lagarde, 2008).

Richard III (Scott Anderson, 2008).

Richard III (Edward Hall, 2010).

Richard III (Sam Mendes, 2011).

Richard III (Miles Potter, 2011).

Romeo and Juliet (George Cukor, 1936).

Romeo and Juliet (Franco Zeffirelli, 1968).

Romeo and Juliet (Baz Luhrmann, 1996).

Roméo et Juliet (Jean-Christophe Maillot / Sergei Prokofiev, 2006).

Romeu i Julieta (J.M. Mestres, 2003).

Romeo must die (Andrzej Bartkowiak, 2000).

Romeo y Julieta (Miguel M. Delgado, 1944).

Romy & Juliet (Ramón Ollé, 2005).

Rosencrantz and Guildenstain are dead (Tom Stoppard, 1990).

Scarface (Brian De Palma, 1983).

Shakespeare in and out (Peter Susstari, 1999).

Shakespeare in love (John Madden, 1998).

Shakespeare, The Animated Tales. Richard III. (Natasha Orlova / Peter Kotov, 2007).

Shakespeare Wallah (James Ivory, 1965).

Stage Beauty (Richard Eyre, 2004).

Taming of the Screw (James Powers, 1997).

The Dream (Frederich Ashton, 1978).

The Dresser (Peter Yates, 1983).

The Goodbye girl (Herber Ross, 1977).

The King is alive (Kristian Levring, 2000).

The King's speech (Tom Hooper, 2010).

The Moor's Pavane (José Limón / Henry Purcell, 1949).

The silence of the lambs (Jonathan Demme, 1991).

The Street King (Bedford, 2001).

The Taming of the Shrew (Sally Wainwright, 2005).

The Tempest (Derek Jarman, 1979).

The Themes of Shakespeare (Cromwell Productions, 1997).

The third witch (Chris Noona, 2009).

The Tower of London (Rowland V. Lee, 1939).

The Tower of London (Roger Corman, 1962).

The tragedy of Macbeth (Roman Polanski, 1971).

The War of Roses (Peter Hall, 1963).

The War of Roses (Michael Bogdanov, 1990).

To be or not to be (Ernst Lubitsch, 1942).

Tragedy of Richard III (Jane Howell, 1983).

Tromeo and Juliet (Lloyd Kaufman, 1996).

Warui yatsu hodo yoku nemuru (Els canalles dormen en pau), (Akira Kurosawa, 1960).

West Side Story (Jerome Robins / Robert Wise, 1961).