

BID T 5229

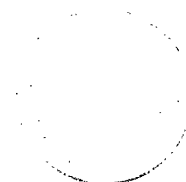
~~T-5 | 101~~

Q. 100540
α. 100545

R.F. 5.659

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
Facultad de Filología

EL MITO Y LA PARODIA:
SHAKESPEARE, BOND, STOPPARD



Tesis Doctoral presentada por
MIGUEL TERUEL POZAS

Dirigida por
DR. JUAN VICENTE MARTINEZ LUCIANO

Valencia, Junio de 1991



UMI Number: U602969

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U602969

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

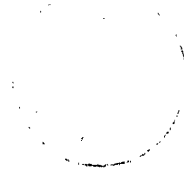
All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

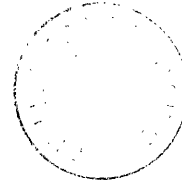
Be bold to play, our sport is not in sight

Venus and Adonis 24



For you who read it





"It is the cultural, and therefore political authority of Shakespeare which must be challenged —and especially the assumption that because human nature is always the same the plays can be presented as direct sources of wisdom. One way of doing this is to take aspects of the plays and reconstitute them explicitly so that they become other values. Brecht in *Coriolanus*, Edward Bond in *Lear* (1971), Arnold Wesker in *The Merchant* (1976), Tom Stoppard in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) and Charles Marowitz in a series of adaptations have appropriated aspects of the plays for a different politics (not always a progressive politics). Even here, it is possible that the new play will still, by its self-conscious irreverence, point back towards Shakespeare as the profound and inclusive originator in whose margins we can doodle only parasitic follies."

Alan Sinfield "Royal Shakespeare" en *Political Shakespeare*
Manchester University Press, 1985

1. <u>Introducción: maps and crows</u>	p. 1-3
2. <u>PARODIAS</u>	p. 4-32
2.1 XVII-XIX	p. 4-7
2.1.1 RESTORATION, BURLESQUES	p. 4-6
2.1.2 ALFRED JARRY	p. 7
2.2 XX	p. 8-32
2.2.1 GEORGE BERNARD SHAW	p. 8
2.2.2 G. BOTTOMLEY, P. McKAYE, StJ. ERVINE, T. TZARA, E. E. CUMMINGS	p. 9-10
2.2.3 BERTOLT BRECHT	p. 10-11
2.2.4 O. WELLES, G. J. NATHAN, W. H. AUDEN, M. INNES, E. BENTLEY	p. 12
2.2.5 B. KOPS, A. DUKES, E. RICE, P. USTINOV	p. 13
2.2.6 CHARLES MAROWITZ	p. 14-15
2.2.7 R. MAUGHAM, J. BARTON & P. HALL, B. GARSON, G. GRASS, J. PAPP	p. 16-17
2.2.8 FRIEDRICH DÜRRENMATT	p. 17
2.2.9 GRUPOS EXPERIMENTALES, P. BAKER	p. 18
2.2.10 EUGENE IONESCO	p. 19
2.2.11 HEINER MÜLLER	p. 20-21
2.2.12 JOHN OSBORNE	p. 22-24
2.2.13 ARNOLD WESKER	p. 25-28
2.2.14 S. BERKOFF, B. KEEFFE, H. BARKER, otros ...	p. 29
2.2.15 MISCELANEA DE AFINES: Arden, Beckett, Bowen, Handke, O'Casey, O'Neill, Pinner, Pinter, Pirandello ...	p. 30-32

3. <u>EDWARD BOND</u>	p. 33-147
3.1 EDWARD BOND: DRAMATURGIA	p. 33-36
3.1.1 EDWARD BOND Y BERTOLT BRECHT	p. 36-39
3.2 EDWARD BOND: LENGUAJES	p. 40-44
3.3 EDWARD BOND: SUS OBRAS A ESCENA	p. 45-61
3.3.1 PRIMERAS OBRAS Y LA CENSURA	p. 45-48
3.3.2 DE OBRAS A PARABOLAS	p. 48-52
3.3.3 RETRATOS DEL ARTISTA CONTRADICTORIO	p. 53-55
3.3.4 EDWARD BOND DIRIGE SUS ULTIMAS OBRAS	p. 56-61
3.4 EDWARD BOND ANTE SHAKESPEARE: <i>Bingo</i>	p. 62-67
3.5 EDWARD BOND Y LA PARODIA SHAKESPIRIANA: <i>Lear</i> Análisis por escenas	p. 68-90
3.6 EDWARD BOND: BIBLIOGRAFIAS	p. 91-147
3.6.1 BIBLIOGRAFIAS: OBRAS	p. 91-107
3.6.1.1 OBRAS: TEATRO	p. 91-99
3.6.1.2 OBRAS: TEATRO MUSICAL	p. 99
3.6.1.3 OBRAS: ADAPTACIONES, VERSIONES Y TRADUCCIONES	p. 100-101
3.6.1.4 OBRAS: RADIO	p. 102
3.6.1.5 OBRAS: TELEVISION	p. 103
3.6.1.6 OBRAS: CINE	p. 103
3.6.1.7 OBRAS: CUENTOS	p. 104-105
3.6.1.8 OBRAS: POEMAS	p. 106-107

3.6.2 BIBLIOGRAFÍAS: PRODUCCIONES	
Calendario	p. 108-122
3.6.3 BIBLIOGRAFÍAS: DECLARACIONES	p. 123-126
3.6.4 BIBLIOGRAFÍAS: ENTREVISTAS	p. 127-131
3.6.5 BIBLIOGRAFÍAS: CRÍTICA	p. 132-147
3.6.5.1 CRÍTICA: MONOGRAFÍAS	p. 132
3.6.5.2 CRÍTICA: ARTÍCULOS	p. 133-147
3.6.5.2.1 ARTÍCULOS: GENERALES	p. 133-137
3.6.5.2.2 ARTÍCULOS: PARODIA	p. 138-139
ARTÍCULOS PARA CADA OBRA	p. 139-147

4. <u>TOM STOPPARD</u>	p. 148-325
4.1 TOM STOPPARD: DRAMATURGIA	p. 148-186
4.1.1 DRAMATURGIAS TEATRALES	p. 150-152
4.1.2 DRAMATURGIAS RADIOFONICAS	p. 152-155
4.1.3 DRAMATURGIAS TELEVISIVAS	p. 155-159
4.1.4 ¿QUE TRAMA STOPPARD EN SUS TRAMAS?	p. 160-163
4.1.5 DRAMATURGIA Y ECONOMIA	p. 164-166
4.1.6 THE NAMING OF TYPES IS A DIFFICULT MATTER	p. 166-169
4.1.7 MAYORDOMOS Y DETECTIVES	p. 169-171

4.1.8 TOM'S FRAILTY: THY NAME IS WOMEN	
	p. 171-173
4.1.9 EL SENTIDO DEL HUMOR DE TOM STOPPARD	p. 173-177
4.1.10 FILOSOFOS FUNAMBULOS	p. 178-181
4.1.11 STOPPARD POLITIZA SU ETICA	p. 181-186
4.2 TOM STOPPARD Y LA PARODIA	p. 187-197
4.2.1 INSPECTOR HOUND CALLS	p. 188-189
4.2.2 PORTRAITS OF THE ARTISTS AS TRAVESTIES	p. 190-194
4.2.3 THE REAL THING, IS IT?	p. 195-197
4.3 TOM STOPPARD Y LA PARODIA SHAKESPIRIANA	p. 198-251
4.3.1 APPOINTMENTS AND QUOTATIONS	
	p. 198-202
4.3.2 ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE NOT DEAD	p. 203-227
4.3.2.1 GESTACION Y ESTRENO	p. 203-205
ANALISIS POR ACTOS	p. 206-227
4.3.3 HAMLET'S DOGG, CAHOOT'S MACBETH	p. 228-249
4.3.3.1 PET'S OUR DOGG	p. 228-231
4.3.3.2 HAMLET EN UN CUARTO DE AHORA	
	p. 232-235
4.3.3.3 HAMLET'S DOGG	p. 236-239
4.3.3.3.1 GESTACION Y ESTRENO	
	p. 240
4.3.3.4 MACBETH'S CAHOOT	p. 242-249

4.3.4 IS IT TRUE WHAT THEY SAY ...?	p. 250-251
4.4 TOM STOPPARD: BIBLIOGRAFÍAS	p. 252-325
4.4.1 BIBLIOGRAFÍAS: OBRAS	p. 252-268
4.4.1.1 OBRAS: TEATRO	p. 252-257
4.4.1.2 OBRAS: ADAPTACIONES, VERSIONES Y TRADUCCIONES	p. 258-259
4.4.1.3 OBRAS: RADIO	p. 260-263
4.4.1.4 OBRAS: TELEVISION	p. 264-266
4.4.1.5 OBRAS: CINE	p. 267
4.4.1.6 OBRAS: PROSA	p. 268
4.4.2 BIBLIOGRAFÍAS: PRODUCCIONES Calendario	p. 269-286
4.4.3 BIBLIOGRAFÍAS: DECLARACIONES	p. 287-291
4.4.4 BIBLIOGRAFÍAS: ENTREVISTAS	p. 292-295
4.4.5 BIBLIOGRAFÍAS: CRÍTICA	p. 296-325
4.4.5.1 CRÍTICA: MONOGRAFÍAS	p. 296-297
4.4.5.2 CRÍTICA: ARTÍCULOS	p. 298-325
4.4.5.2.1 ARTÍCULOS: GENERALES	p. 298-304
4.4.5.2.2 ARTÍCULOS: PARODIA	p. 305-308
ARTÍCULOS PARA CADA OBRA	p. 309-325

5. <u>BIBLIOGRAFIAS</u>	p. 326-353
5.1 SHAKESPEARE	p. 326-335
5.1.1 SHAKESPEARE: XVI-XVII	p. 326-327
5.1.2 SHAKESPEARE EN ESCENA: XVI-XIX	p. 328-329
5.1.3 SHAKESPEARE EN LA CRITICA: XX	p. 330-333
5.1.3.1 NUEVAS CRITICAS SHAKESPIRIANAS	p. 334-335
5.2 TEATRO CONTEMPORANEO en inglés	p. 336-345
5.2.1 OTROS MEDIOS	p. 344
5.2.1.1 SHAKESPEARE EN LA PANTALLA	p. 345
5.3 TEORIAS, MITOS Y PARODIAS	p. 346-353
5.3.1 TEORIAS	p. 346-349
5.3.2 MITOS Y PARODIAS	p. 350-353
6. <u>Conclusiones: mitos y parodias</u>	p. 354-362

1. Introducción; maps and crows

Si en un momento de asueto un lector encontrara estas páginas, sepa que le esperan varios mapas y un viaje excitante.

Todo empezó en 1623, con un busto y un Folio. En el Folio, 36 obras por primera vez recogidas, robadas a lo efímero del teatro tras 30 años de subir y bajar escenarios. En el busto, dicen, los rasgos de la cara de un tal William Shakespeare, robados a la muerte tras 30 años de subir y bajar escenarios. En el Folio, unos versos en dedicatoria que aluden al busto:

... when that stone is rent
And Time dissolves thy Stratford Monument,
Here we alive shall view thee still.

No parece probable que la primera predicción suceda; el Monumento lleva casi 400 años endureciendo sus raíces, y ya son tan profundas que es imposible imaginar la cultura inglesa sin aquel busto y sin aquel Folio.

De la segunda trata este viaje. El viaje de unas palabras que cobraron vida en un escenario y que desde aquel Folio no han detenido el vuelo, posándose en cada época, en cada teatro, y en cada lector con gesto siempre cambiante. Hace ya tanto tiempo desde el primer día, han sido dichas de tantas maneras, se les ha hecho significar tanto, que ya nadie sabe cuál era el gesto primero, y a nadie le importa. Al Folio se acercan todos los que gustan del teatro, con mayor o menor reverencia por el busto, y todos encuentran lo que buscan. Aquellas palabras contenían tantos gestos, tantos viajes virtuales, que jamás sabremos lo que significaron porque siempre estarán significando:

Estas páginas pretenden seguir el rastro de algunas.

Aquellas que algunos autores de nuestro tiempo han construido, también para los escenarios, jugando a parodiar aquellas del Folio.

Esta tesis se acerca al pasaje excitante de las palabras viajeras.

En 1592, un tal Robert Greene, talento disoluto y dramaturgo, cuñado por su amante de un ladrón, le dedicó a su aprendiz de colega Will Shakespeare unas líneas, menos agradables que las del busto:

"An upstart crow, beautified with our feathers, that with his Tyger's hart wrapt in a Player's Hide, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you"¹

Aquel cuervo advenedizo también escribía parodias, en el sentido que utilizaremos del término; también trazaba sus obras sobre argumentos que su público conocía, en una época que no remilgaba del plagio, y que entendía la variación verbal sobre motivos típicos como ejercicio de estilo.

Nuestros cuervos parodistas viven en otro momento, pero sus obras también son reescrituras de otras anteriores.

Este trabajo persigue la descripción de este viaje. De Shakespeare —de *King Lear*, de *Hamlet*, de *Macbeth* — a Edward Bond —a *Lear* — y a Tom Stoppard —*Rosencrantz y Guildenstern Are Dead*, *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth*.

Para la travesía, hemos comenzado por estudiar el territorio que ocupa cada dramaturgo.

Así, nos adentramos en las concepciones que del teatro practica y predica Edward Bond, en su lenguaje violento y en sus temas candentes. Recorremos a pie de escenario la evolución de su dramaturgia y nos detendremos en *Bingo*, ficción semi-histórica sobre el dueño del busto, para averiguar con qué intenciones se acerca el cuervo de Bond hasta el busto de Shakespeare. Averiguadas, pasaremos lentamente por las vistas que se nos proponen desde *Lear*.

Después, compartiremos camino con Tom Stoppard. Dejaremos que nos explique su peculiar forma de entender el hecho artístico y nos iremos acostumbrando a sus hábitos de lengua —su sentido del humor—, a sus filosofías y a su pasión por las sorpresas dramáticas. Y como descubriremos también su especial inclinación por lo paródico, repasaremos los modos en que se inclina ante otros bustos para entender mejor sus juegos con Shakespeare.

¹ En *Greene's Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance*. El curioso irá a *Henry VI Part III* I iv 137. Aprovechamos la nota para explicar el sistema de referencias: las obras de Shakespeare se citan según la edición que figura en su apartado bibliográfico; las de Bond y Stoppard figuran en su primera mención.

Al concluir, compararemos ambas prácticas paródicas, visitaremos las obras críticas que han tratado de dar cuenta de estos viajes, justificaremos en teoría los términos que manejamos y propondremos un marco que engarze la crítica shakespiriana con estas prácticas paródicas.

Al final, desvelaremos la cortinilla para descubrir el resultado de la acción que ejercen los folios sobre los bustos, las parodias sobre los mitos.

Pero este trabajo no sólo relata este viaje. También aporta mapas, que permitan emprender otros. Unos, los más detallados, han sido utilizados para trazar nuestra ruta. Figuran como apéndices al capítulo de cada autor y para ambos invita a las mismas secciones: sus obras, sus producciones, sus declaraciones, sus entrevistas y exhaustivas bibliografías —monográficas, paródicas y por obras.

Con tales planos se confía colaborar en la elaboración de otros planes para otros viajes.

El apéndice final recoge a su vez la bibliografía que ha cimentado este estudio sobre Shakespeare, la parodia y el teatro contemporáneo en lengua inglesa.

Y si estos mapas reflejan trayectos recorridos, aún incluimos otros, que abrimos en exploración bibliográfica para futuras expediciones. En ellos podrán hallarse listados de otras parodias, quizá reductibles a los dos polos que descubrimos en Bond y Stoppard, quizá merecedoras de atención similar a la desplegada ante nuestros dos autores, y los apoyos bibliográficos localizados para emprender la tarea de despejar esta incógnita.

Si en un momento de asueto un lector encontrara estas páginas, estaría presto a tomar los mapas y emprender viaje.

2. PARODIAS

El orden es cronológico siguiendo este orden:

Antologías

Parodias

Publicaciones

Artículos

2.1 XVII-XIX

2.1.1 RESTORATION, BURLESQUES

Spencer, Christopher (1965) *Five Restoration Adaptations of Shakespeare* Urbana, Illinois: University of Illinois Press.

(1674) **Davenant, William** *Macbeth*

(1674) **Davenant, William; Dryden, John** *The Tempest, or The Enchanted Island*

Allardyce Nicoll, M. A. (1970) *Dryden as an Adapter of Shakespeare* The Folcroft Press.
All for Love (1678) sobre *Antony and Claopatra*

(1681) **Tate, Nahum** *The History of King Lear*

(1700) **Cibber, Colley** *The Tragical History of King Richard III*

(1701) **Doggett, Thomas** *The Jew of Venice*

Summers, M. (1922) *Shakespeare Adaptations* London: Cape.

(1674) **Davenant, William; Dryden, John** *The Tempest, or The Enchanted Island*

(1674) **Duffett, Thomas** *The Mock-Tempest; or, The Enchanted Castle*

(1681) **Tate, Nahum** *The History of King Lear*

Wells, Stanley (Ed.) (1977) *Shakespeare Burlesques* London: Diploma Press.

Vol. I: The First Phase: John Poole (1810) and his imitators

- (1810) **Poole, John *Hamlet Travestie***
Reimpresa para la Lacy's Acting Edition, c. 1853.
- (1812) **Gurney, Richard *Romeo and Juliet Travesty***
- (1816) **By, William *Richard III Travestie***
- (1823) **Anon. *King Richard III Travestie, A Burlesque, Operatic, Mock Terrific Tragedy***

Vol II: The Second Phase: Maurice Dowling (1834) to Charles Selby (1847)

- (1834) **Dowling, Maurice *Othello Travestie***
- (1837) **Dowling, Maurice *Romeo and Juliet: 'As the Law Directs'***
- (1837) **Abbott À-Beckett, Gilbert *King John (with the Benefit of the Act)'***
- (1838) **Atribuida a Bell, Robert *Macbeth Modernised***
- (1841) **Lloyd, Horace Amelius *Rummio and Judy***
- (1844) **Selby, Charles *Kinge Richard Ye Third***
- (1847) **Beckington, Charles *Hamlet the Dane***

Vol. III: The High Period: Francis Taulford (1849) to Andrew Halliday (1859)

- (1847) **Taulford, Francis *Macbeth, Somewhat Removed from the text of Shakespeare***
Reimpresa en versión revisada para la Lacy's Acting Edition, c. 1854.
- (1849) **Atribuida a Taulford, Francis *Hamlet Travestie***
- (1849) **Taulford, Francis *Shylock or The Merchant of Venice Preserved***
Reimpresa en versión revisada para la Lacy's Acting Edition, c. 1860.
- (1856) **Brough, William *Perdita or the Royal Milkmaid***
- (1858) **Canciones y Coros adicionales al *Macbeth* de Taulford.**
- (1859) **Halliday, Andrew *Romeo and Juliet Burlesque***

Vol IV: The Fourth Phase: F. C. Burnand, W. S. Gilbert and others (1860-1882)

(c. 1861) Anon. *Julius Caesar Travestie*

(c. 1863) Anon. *A Thin Slice of Ham Let!*

(1866) Anon. *Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark!! or, The Baltic Swell!!! and the Diving Belle!!!!*

(1868) Burnand, F. C. *The Rise and Fall of Richard III; or, A New Front to an Old Dicky*

(1874) Gilbert, William Schwenk *Rosencrantz and Guildenstern: a Tragic Episode, in Three Tableaux*
Impresa en la versión revisada para *Original Plays* (1895).

Rowell, George (Ed.) (1982) *Plays by W. S. Gilbert*
Cambridge.

Geraths, Armin (1980) "Rosenkranz und Gúldenstern: *Hamlet*-Varianten bei William Schwenk Gilbert und Tom Stoppard" en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 251-274.

(c. 1875) Anon. *Orlando Ye Brave and Ye Fayre Rosalynd; or 'As You Lump It'*

(1882) Hilton, A. C. *Hamlet, or not Such a Fool as He looks*

Vol. V: American Shakespeare Travesties (1852-1888)

(1852) Rice, George Edward *Hamlet, Prince of Denmark. An Old Play in a New Garb*

(c. 1858) Poole, John F. *Ye Comedie of Errours*

(1868) Brougham, John *Much Ado About a Merchant of Venice*

(c. 1870) Griffin, G. W. *Hamlet the Dainty*

(c. 1870) *Othello* según la versión de Griffin and Christy's Minstrels.

(c. 1870) *Shylock* según la versión de Griffin and Christy's Minstrels.

(1879) Soule, Charles C. *Hamlet Revamped. A Travesty Without a Pun*

(1888) Bangs, John Kendrick *Katharine: A Travesty*

2.1.2 ALFRED JARRY

(19 Diciembre 1896) Jarry, Alfred *Ubu Roi*

Saillet, Maurice (Ed.) (1962) *Tout Ubu* Paris.

Barthes, Roland (Mayo 1958) "Ubu au TNP" *Théâtre Populaire* p. 80.

Beaumont, K. S. (1972) "The Making of *Ubu* " *Theatre Research* p. 139-154.

Béhar, Henri (1973) *Jarry* Paris.

2.2 XX

2.2.1 GEORGE BERNARD SHAW

(1898) *Caesar and Cleopatra*

(1916) *Macbeth Skit*

Dukore, Bernard (Octubre 1967) "*Macbeth Skit*" *Educational Theatre Journal*

(1937) *Cymbeline Refinished*

(1949) *Shakes versus Shaw*

(1963) *Complete Plays with Prefaces* New York.

Duffin, H.C. (1939) *The Quintessence of Bernard Shaw* London: Allen and Unwin.

Colbourne, Maurice (1949) *The Real Bernard Shaw* London: Dent.

Wilson, Edwin (Ed.) (1961) *Shaw on Shakespeare: An Anthology of Bernard Shaw's Writings on the Plays and Production of Shakespeare* New York. London, 1962.

(Mayo 1971) Volumen dedicado a Shaw-Shakespeare de *The Shaw Review*

Weintraub, Stanley (Diciembre 1972) "*Heartbreak House : Shaw's Lear*" *Modern Drama* nº 15.

Harben, Niloufer (1988) *Twentieth-century English History Plays from Shaw to Bond* Tottowa, NJ: Barnes and Noble.

Holroyd, Michael London: Chatto and Windus.
Biografía de Shaw en 3 vols.

2.2.2 G. BOTTOMLEY, P. McKAYE, StJ. ERVINE, T. TZARA, E. E. CUMMINGS

(1915) Bottomley, Gordon *King Lear's Wife* London, 1920.

Oppel, Horst "Gordon Bottomley, *King Lear's Wife* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p.326-339.

(1922) Bottomley, Gordon *Gruach*
Sobre Macbeth

Bottomley, Gordon (1921) *Gruach and Britain's Daughter* London.

Lehmann, Elmar "Embodied in Beauty': Gordon Bottomleys *Gruach* and *Lady Macbeth*" en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p.375-384.

(1916) MacKaye, Percy *Caliban by the Yellow Sands* New York.

Franck, Jane P. (1964) "Caliban at Lewisohn Stadium, 1916" en Paolucci, Anne (Ed.) *1594-1964: Shakespeare Encomium* New York.

Brock, D. Heyward; Welsh, James M. (Primavera 1972) "Percy MacKaye: Community Drama and the Masque Tradition" *Comparative Drama* p. 75.

(1948) McKaye, Percy *Hamlet Tetralogy. The Mystery of Hamlet, King of Denmark* New York, 1950.

(1924) Ervine, St John *The Lady of Belmont* New York.
Sobre The Merchant of Venice

Maack, Annegret (1980) "St. John Ervines *The Lady of Belmont* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p.85-99.

(1924) Tzara, Tristan *Mouchoir de Nuages* Paris, 1925.
Sobre Hamlet

Aragon, Louis (1965) *Les Collages* Paris.

Béhar, Henri (1967) *Étude sur le théâtre dada et surréaliste* Paris.

(1927) **Cummings, E. E.** *him*
Sobre Macbeth

(1967) *Three Plays and a Ballet* New York.

Maurer, Robert E. (Mayo 1956) "E. E. Cummings' *him* " *The Bucknell Review* p. 4.

2.2.3 BERTOLT BRECHT

(1927) *Radio Macbeth*

(1931) *Radio Hamlet*

(1933) *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*
On Measure for Measure

(1936) *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*
On Measure for Measure

(1939) *Romeo und Julia*

(1939) *Scene for Hamlet: Die Fähre*

(1939) *Scene for Macbeth: Der Mord im Pförtnerhaus*

(1952) *Coriolan*

Wekwerth, Manfred; Tenschert, Joachim (1965) "Shakespeares *Coriolan*
in der Bearbeitung von Bertolt Brecht" *Spectaculum* VIII, Frankfurt.
Versión modificada que ambos dirigieron en 1963 para el Ensemble,
visitando el Old Vic de Londres en 1971.

Brecht, Bertolt (1967) *Gesammelte Werke* Frankfurt.

(1973) *Brecht: Collected Plays* New York.
Traducción inglesa de **Ralph Mannheim; John Willett**.

Willett, John (Ed.) (1974) *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*
London: Methuen.
Traducción de **John Willett**.

Williams, Raymond (1952) *Drama From Ibsen to Brecht*
Harmondsworth: Penguin.

Tynan, Kenneth (4 Octubre 1964) "Brecht on Shakespeare" *The Observer*

Wekwerth, Manfred (1967) *Notate über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966* Frankfurt.

- Hahnloser-Ingold, Margret** (1970) *Das Englische Theater und Bertolt Brecht* Bern: Francke Verlag.
Elementos brechtianos en las obras de Auden, Osborne and Arden.
- Symington, Rodney T. K.** (1970) *Brecht und Shakespeare* Bonn.
- Gebhardt, Peter** (1972) "Brechts Coriolan-Bearbeitung" *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch* p. 113-135.
- Fuegi, John** (Diciembre 1972) "Shakespeare's Haunting of Bertolt Brecht" *Modern Drama* nº 15.
- Fehervary, Helen** (1976) "Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller" *New German Critique* nº 8.
- Holland, Peter** (1978) "Brecht, Bond, Gaskill, and the practice of political theatre" *Theatre Quarterly* nº 30, p. 24-34.
Sigue una carta de Bond, "On Brecht: a letter to Peter Holland", p. 34-5.
- Merchant, Paul** (1979) "The Theatre Poems of Bertolt Brecht, Edward Bond, and Howard Brenton" *Theatre Quarterly* nº 34, p. 49-51.
- Fuegi, John; et alia (Eds.)** (1983) *Beyond Brecht/ Über Brecht hinaus* Detroit: Wayne St. University Press, 260 pp.
- Schechter, Joel** "Beyond Brecht: New authors, new audience", p. 43-53.
También en *Brecht Yearbook* nº 11.
- Heinemann, Margot** (1985) "How Brecht read Shakespeare" en **Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (Eds.)** *Political Shakespeare. New Essays on Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press, p. 202-230.
- Zapf, Hubert** (1988) "Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear*" *Modern Drama* nº 31, p. 352-64.

2.2.4 O. WELLES, G. J. NATHAN, W. H. AUDEN, M. INNES, E. BENTLEY

- (1936) Welles, Orson *Voodoo Macbeth*
Localizable en la New York Public Library como "Complete Working Script of *Macbeth* by William Shakespeare, Negro Version, Conceived, Arranged, Staged by Orson Welles"
- (5 Abril 1936) "Macbeth the Moor" *New York Times*
- (21 Junio 1936) "Harlem MacBeth Divine?" *New York Times*
- Higham, Charles (1970) *The Films of Orson Welles* Berkeley.
- McBride, John (1972) *Orson Welles* New York.
- France, Richard (1974) "The 'Voodoo' *Macbeth* of Orson Welles" *Yale/Theatre*
- (1937) Nathan, George Jean *The Avon Flows* New York.
On *Romeo and Juliet*, *Othello*, *The Taming of the Shrew*
- (1944) Auden, W. H. *The Sea and the Mirror*
- (1945) *The Collected Poetry* New York.
- Spears, Monroe K. (1963) *The Poetry of W. H. Auden* New York.
- Hahnloser-Ingold, Margret (1970) *Das Englische Theater und Bertolt Brecht* Bern: Francke Verlag.
Elementos brechtianos en las obras de Auden, Osborne and Arden.
- Lengeler, Rainer (1980) "Prosperos Rückkehr: W. H. Auden, *The Sea and the Mirror*, und Tom Gallacher, *The Sea Change* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 130-148.
- (1948) Innes, Michael *The Hawk and the Handshaw*
Obra radiofónica que luego fue cuento.
- Priessnitz, Horst (1980) "Shakespeare-Bearbeitungen als Shakespearekritik: Funkspiele um *Hamlet* von Rayner Heppenstall, Michael Innes, Herbert Read und G. W. Stonier" en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 203-218.
- (1956) Bentley, Eric H *for Hamlet*
Sin publicar.
Sobre *Hamlet* y *Henry IV* de Pirandello.

2.2.5 B. KOPS, A. DUKES, E. RICE, P. USTINOV

(1956) Kops, Bernard *The Hamlet of Stepney Green*
New English Dramatists London, 1959.

Stadtfeld, Frieder (1980) "Ein moderner Anti-Hamlet: Bernard Kops' *The Hamlet of Stepney Green* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 219-234.

Plett, Heinrich F. (1982) "Shakespeare-Rezeption. Lesarten des *Hamlet* bei Kops, Marowitz und Stoppard" en Plett, Heinrich F. (Ed.) *Englisches Drama von Beckett bis Bond* München: Fink, p. 204-49.

(1958) Dukes, Ashley *Return to Danes Hill* London.
Sobre Hamlet

(1958) Rice, Elmer *Cue for Passion* New York, 1959.

Schulz, Dieter (1980) "Elmer Rice, *Cue for Passion* ; Paul Baker, *Hamlet ESP* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 293-306.

(1958) Ustinov, Peter *Romanoff and Juliet* London, 1972.

Lehmann, Elmar (1980) "Verona ist überall: *Romeo and Juliet*- Versionen von Peter Ustinov, David Edgar und Andrew Davies" en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 149-158.

2.2.6 CHARLES MAROWITZ

(1990) **Marowitz, Charles** *The Marowitz Shakespeare* London: Marion Boyars, 283 pp.

(1963) *Collage Hamlet* Lamda, Theatre of Cruelty Season, con **Peter Brook**.

(20 Enero 1965) *Hamlet* Akademie der Kunst, Berlin.

(5 Mayo 1966) *Hamlet* Joanetta Cochrane Theatre, London.

(1968) *The Marowitz Hamlet* Harmondsworth: Penguin.
También incluye una parodia del *Doctor Faustus* de Marlowe.

Böhm, Rudolf (1980) "Charles Marowitz: *The Marowitz Hamlet*" en **Priessnitz, Horst** (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 235-250.

Plett, Heinrich F. (1982) "Shakespeare-Rezeption. Lesarten des *Hamlet* bei Kops, Marowitz und Stoppard" en **Plett, Heinrich F.** (Ed.) *Englisches Drama von Beckett bis Bond* München: Fink, p. 204-49.

(Mayo 1969) *A Macbeth* May Festival, Wiesbaden Staatstheater.

(1971) *A Macbeth* London: Calder & Boyars.

Truchlar, Leo (1980) "But let the frame of things disjoint ...": Zur Collage *A Macbeth* von Charles Marowitz" en **Priessnitz, Horst** (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 399-412.

(8 Junio 1972) *Othello* Open Space Theatre, London.

(1974) *Open Space Plays* Harmondsworth: Penguin, p. 253-310.

Marowitz, Charles; Burgess, John (Octubre-Diciembre 1972) "Memo from Marowitz for Othello: False Hypotheses re Othello. Production Casebook No 8. Charles Marowitz directs *An Othello*" *Theatre Quarterly* vol. II, nº 8, p. 68-71.

Priessnitz, Horst (1980) "Haply, for I am black...': Politische Aspekte in den *Othello*-Bearbeitungen von Donald Howarth, Paul Ableman und Charles Marowitz" en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 307-325.

(18 Octubre 1973) *The Shrew* Hot Theatre, The Hague.
Open Space Theatre, London.

Thieme, Hans Otto (1980) "Charles Marowitz, *The Shrew* " en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 67-84.

(Junio 1975) *Measure for Measure* Open Space Theatre, London.

Broich, Ulrich (1980) "Charles Marowitz, *Measure for Measure*" en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 114-129.

(17 Mayo 1977) *Variations on The Merchant of Venice* Open Space Theatre, London.

Scott, Michael (1989) "Demythologising Shylock: Arnold Wesker, *The Merchant* ; Charles Marowitz, *Variations on The Merchant of Venice* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 44-59.

Marowitz, Charles (1973) *Confessions of a Counterfeit Critic: a London Theatre Notebook 1958-1971* London: Methuen.

Marowitz, Charles (1978) *The Act of Being* London.

(1972) **Brown, John Russell** *Theatre Language* London.

(21-27 Abril 1972) *Time Out*

Wiszniewska-Figiel, Marta (1976) "Elizabethans on modern stage: Shakespeare and Marlowe versus Marowitz and Bond" *Studia Anglica Posnaniensia* n^o 8, p. 157-66.

Scott, Michael (1989) "Theatrical Discontinuity: Charles Marowitz, *The Shrew, An Othello, Collage Hamlet* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 103-120.

2.2.7 R. MAUGHAM, J. BARTON & P. HALL, B. GARSON, G. GRASS, J. PAPP

(1963) Maugham, Robin *Mister Lear* London.

Maack, Annegret (1980) "Variationen über *King Lear* : Robin Maughams *Mister Lear* und Rony Robinsons *The Royal Fool* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 340-352.

(1964) Hall, Peter; Barton, John *The Wars of the Roses* London, 1970.

Hodgdon, Barbara (1972) "The Wars of the Roses: Scholarship Speaks on the Stage" *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch* p. 175.

Suerbaum, Ulrich (1980) "Die frommen Häretiker: John Barton in Zusammenarbeit mit Peter Hall, *The Wars of the Roses* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 31-43.

Zander, Horst (1980) "Bearbeitungen von Historien: John Barton/Peter Hall, *The Wars of the Roses* ; John Barton, *Richard II* ; John Barton, *King John* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 44-66.

(1965) Garson, Barbara *MacBird!* New York, 1967.

Gilman, Richard (1967) "*MacBird!* and its audience" *New American Review* nº 1, New York.

Platz, Norbert H. (1980) "Barbara Garson, *MacBird!* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 385-398.

(1966) Grass, Gunther *Die Plebejer Proben den Aufstand* Berlin. Sobre *Coriolanus* y Brecht.

(1966) Traducción al inglés de Ralph Mannheim New York.

Grass, Gunther (1964) *Akzente* nº 3.

Discurso para la celebración del 400 aniversario del nacimiento de Shakespeare, donde Grass critica la represión soviética del levantamiento obrero de Berlín Este, en Julio de 1953.

(1967) Papp, Joseph *William Shakespeare's 'Naked' Hamlet* New York, 1969.

Hortmann, Wilhelm (1980) "Illumination und Absurdität: Zu William Shakespeare's 'Naked' Hamlet von Joseph Papp" en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 275-292.

2.2.8 FRIEDRICH DÜRRENMATT

(1968) *König Johann nach Shakespeare* Zurich.

Stamm, Rudolf (1970) "King John-König Johann" *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch* p. 30-48.

(1970) *Titus Andronicus nach Shakespeare* Zurich.

Mehlin, Uhr (1972) "Claus Bremer, Renate Voss, *Die jämmerliche Tragödie von Titus Andronicus* —Friedrich Dürrenmatt, *Titus Andronicus* —Hans Hollman, *Titus Titus* —Ein Vergleich" *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch* p. 73-98.

Robinson, Gabrielle S. (1980) "Nothing left but parody: Friedrich Dürrenmatt and Tom Stoppard" *Theatre Journal* n° 32, p. 85-94.
También en Harty, John (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, 1988, p. 121-38.

2.2.9 GRUPOS EXPERIMENTALES, P. BAKER

(1969) **Gruppo Sperimentazione Teatrale *King Lear***
Dirigido por Mario Ricci.

(1969) **The Performance Group *Makbeth***
Dirigido por Richard Schechner.

Schechner, Richard (Abril-Junio 1971) "*Actuals*" *Theatre Quarterly*

Schechner, Richard (1973) *Environmental Theater* New York.

(1969) **Triple Action Theatre *Macbeth***
Dirigido por Steve Rumbelow.

(1971) *Julius Caesar*

(1972) *Hamlet*

(1972) *The Tempest*

(1973) *Richard II, Richard III*

(1973) *Leir Blindi*

(1970) **Group N *Autopsie de Macbeth***
Dirigido por Emilio Galli.

(1972) *Hamlet*

(1973) Nueva versión de *Macbeth*, ahora titulada *Supermaclady Ltd.*

Pont, Gérard (10-25 Marzo 1970) Entrevista con Emilio Galli *Paris Théâtre*

(1970) **Baker, Paul *Hamlet ESP*** New York, 1971.

Schulz, Dieter "Elmer Rice, *Cue for Passion* ; Paul Baker, *Hamlet ESP* " en
Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-*
Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts Darmstadt: Wissenschaftliche
Buchgesellschaft, 1980, p. 293-306.

2.2.10 EUGENE IONESCO

(27 Enero 1972) *Macbett* Le Théâtre de la Rive-Gauche, Paris.
(1972) Publicado en Paris.

(16 Marzo 1973) *Macbett* Yale Repertory Theatre, New Haven, Connecticut.
(1973) Traducción de **Charles Marowitz** New York.

(1964) *Notes and Counter Notes* London.
Traducción de **D. Watson**.

(1973) *Plays* London.
Traducción de **D. Watson**.

Hess, John L. (18 Enero 1972) "Ionesco Talks of his Latest *Macbett* "
New York Times

Lamont, Rosette C. (Diciembre 1972) "From *Macbeth* to *Macbett* "
Modern Drama nº 15.

Scott, Michael (1989) "Modern Morality Plays: Eugene Ionesco, *Exit the King* and *Macbett* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 72-88.

Coe, Richard N. (1971) *Ionesco: A Study of His Plays* London.

Lamont, Rosette (Ed.) (1973) *Ionesco* Englewood Cliffs.

2.2.11 HEINER MÜLLER

(1972) *Macbeth*

(Junio 1972) Publicado en *Theater Heute*

Heinrich, Benjamin (24 Mayo 1972) "Die zum Lächeln nicht
Zwingbaren" *Die Zeit*

(30 Enero 1979) Müller, Heiner *Hamletmaschine* Théâtre Gérard Philippe, St. Denis,
Paris.

Weber, Carl (Ed.) (1984) *Hamletmaschine* New York.
Traducción inglesa de Carl Weber.

Reichmann, Jorge (1987) *Máquina Hamlet en Primer Acto* nº 221, Madrid.
Traducción castellana de Jorge Reichmann.

(4 Noviembre 1987) Versión inglesa de Robert Wilson en el Almeida Theatre de
Londres.

Holmberg, Arthur (Septiembre 1988) "A Conversation with Robert Wilson and
Heiner Müller" *Modern Drama* nº 31, p. 454-458.

Shorter, Eric (4 Noviembre 1987) "Hamlet without the Bard" *The Daily
Telegraph*

Billington, Michael (6 Noviembre 1987) "Images for an age of anxiety"
The Guardian

Zurbrugg, Nicholas (Septiembre 1988) "Postmodernism and the Multi-
Media Sensibility: Heiner Müller's *Hamletmaschine* and the Art of
Robert Wilson" *Modern Drama* nº 31, p. 439-453.

(Mayo 1991) *Hamlet/Hamletmaschine* por el Ensemble del Deutsches Theater para los
Encuentros Teatrales de Berlín.

Hamlet + Hamletmaschine + textos de otras obras shakespirianas + *Fortinbras
klage* de Zbigniew Herbert.

Fehervary, Helen (1976) "Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller" *New German Critique* nº 8.

Teraoka, Arelene Akiko (1985) *The Silence of Entropy or Universal Discourse: The Postmodernist Poetics of Heiner Müller* New York.

Wellbery, David E. (1985) "Postmodernism in Europe: On Recent German Writing" en **Trachtenberg, Stanley** (Ed.) *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* Westport: CT.

Reichmann, Jorge (1989) "Errores reunidos" *Primer Acto* nº 226, Madrid.
Entrevistas y textos.

2.2.12 JOHN OSBORNE

(1973) *A Place Calling Itself Rome* London: Faber and Faber, 1973.
Sobre *Coriolanus*.

Platz, Norbert H. (1980) "Coriolan und das Persönliche in der Politik: John Osbornes *A Place Calling Itself Rome* " en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 190-202.

Aymard, Valerie (1984) "Duty and Patriotism clad in shining white" en **Debax, Jean P.; Peyré, Yves (Eds.)** *Coriolan: Théâtre et Politique* Toulouse: Toulouse-Le Mirail University Press, p. 139-147.

(1981) *A Better Class of Person* London: Faber, 288 pp.
Autobiografía.

Goetsch, Paul "Zwei Versionen der Selbstdeutung: Osbornes Stück *Look Back in Anger* und seine Autobiographie *A Better Class of Person* " en *A66 de Modern Drama* n° 32, p. 239-52.

(1982) "A Night to Remember" en **Harwood, Ronald (Ed.)** *A Night at the Theatre* London: Methuen, p. 135-51.
Reacciones al estreno de *The World of Paul Slickey*, escogidas por Osborne.

Worth, Katherine J. (1963) "The Angry Young man" en **Steiger, Klaus Peter (Ed.)** (1983) *Das englische Drama nach 1945* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 79-104.

Gersh, Gabriel (1967-1968) "The Theatre of John Osborne" *Modern Drama* n°10, p. 137.

Hahnloser-Ingold, Margret (1970) *Das Englische Theater und Bertolt Brecht* Bern: Francke Verlag.
Elementos brechtianos en las obras de Auden, Osborne and Arden.

Karrfalt, David H. (1970-1971) "The Social Theme in Osbornes plays" *Modern Drama* n° 13, p. 78.

Gianakaris, C.J. (1977) "Theatre of the mind in Miller, Osborne and Shaffer" *Renascence* n° 30, p. 33-42.

Chambers, Colin; Prior, Mike (1978) "John Osborne: the curate's ego" en *Playwrights' Progress. Patterns of Postwar British Drama* Oxford: Amble Lane, p. 124-34.
Sobre *Inadmissible Evidence*

- Gasparetto, Pier F.** (1978) *Invito alla lettura di John Osborne* Milan: Mursia, 164pp.
- Pálffy, István** (1978) "The dialectics of experience and intention in contemporary English Drama" en **Bigsby, C. W. E.** (1982) *A Critical Introduction to 20th-century American Drama* Cambridge: Cambridge University Press, p 229-242.
También en *St. in Eng. and Amer.* nº 4, Budapest.
Comparación Wesker-Osborne.
- Ahuja, Chaman** (1979) "Luther, an archetype: role of anger in evolution" *Literary Criterion* nº 14 iii, p 40-51.
- Newmann, Fritz W.** (1979) "Look Back in Anger : Psychoanalyse und sozialer Kontext" *Anglistik und Englischunterricht* nº 7, p. 27-38.
- Ditsky, John** (1980) "Osborne's gospel of contentment: *Look Back in Anger*" en *The Onstage Christ: Studies in the Persistence of a Theme* London: Vision, p. 111-22.
- Goldie, Terry** (1980) "Dolls and Homes and the anger of reality" *World Literature Written in English* nº 19, p. 203-12.
- Wiszniewska, Marta** (1980) "Re-interpreting Osborne" *Studia Anglica Posnaniensia* nº 12, p 143-149.
- Gale, Steven H.** (1981) "John Osborne: Look Forward in Fear" en **Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber.
Sobre *A Patriot for Me*
- Pfister, Manfred** (1981) "Music-Hall und modernes Drama: populäre Komik als Medium und Thema im zeitgenössischen englischen Theater" en **Grabes, Herbert** (Ed.) *Anglistentag 1980, Giessen: Tagungsbeiträge und Berichte im Auftrage des Vorstandes* Grossen-Linden: Hoffmann, p. 117-38.
Sobre *The Entertainer* y *Comedians*, de Griffiths.
- Portillo, Rafael** (1981) "El estreno de *Look Back in Anger* " en *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo* Madrid: UNED, p. 111-120.
- Schwanitz, Dietrich** (1981) "John Osborne: *The Entertainer* und John Osborne, the entertainer" en **Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber.
- Böker, Uwe** (1982) "*Look Back in Anger* im Kontext von John Osbornes Dramekonzeption und Ideologie" *Literatur für Leser* nº 4, p. 33-44.
- Goldstone, Herbert** (1982) *Coping with Invulnerability: The Achievement of John Osborne* Lanham, MD: UP of America, 274 pp.
- Nightingale, Benedict** (1982) "The fatality of hatred: on John Osborne" *Encounter* nº 58.

- Ahrens, Rüdiger** (1983) "History and the Dramatic Context: John Osborne's Historical Plays" *Taipei* n° 16, Fu Jen Studies, Literature and Linguistics, p. 49-75.
- Hinchliffe, Arnold P.** (1984) *John Osborne* Boston: Twayne, 152 pp.
- Lutz, Bruno von** (1984) "Das Britische Empire in ausgewählten englischen Dramen der Gegenwart: Kritik und Nostalgie" *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* n° 17, p. 21-35.
Obras de Osborne, Gray y Edgar.
- Garstenauer, Maria** (1985) *A Selective Study of English History Plays in the Period between 1960 and 1977* Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 275 pp.
Se centra en obras de Bolt, Osborne, Shaffer and Whiting.
- Schäfer, Karl K.** (1985) "Look Back in Anger " en *Hundlung im neueren britischen Drama. Eine Untersuchung an Dramen der fünfziger und sechziger Jahre* Frankfurt: Fischer, p. 86-101.
- Kiesel, Hedwig** (1986) *Martin Luther -ein Held John Osbornes 'Luther': Kontext und historischer Hintergrund* Frankfurt: Lang., 119pp.
- Watson, George** (1986) "Osborne, Pinter, Stoppard: a playful look at London since 1956" *Virginia Quarterly Review* n° 62, p. 271-84.
- Zapf, Hubert** (1986) "Abstrakte Gesellschaft und modernes englisches Drama: das Beispiel von J. Osbornes *Look Back in Anger*" *FMT* vol. I.
- Wandor, Michelene** (1987) "Heroism, cries of manhood and the kitchen sink: *Look Back in Anger* and *A Patriot for Me* by John Osborne" en *Look Back in Gender. Sexuality and the Family in Post-War British Drama* London: Methuen, p. 8-18.
- Harben, Niloufer** (1988) *Twentieth-century English History Plays from Shaw to Bond* Totowa, NJ: Barnes and Noble, p. 187-212.
- Page, Malcolm** (1988) *File on Osborne* London: Methuen, 96 pp.

2.2.13 ARNOLD WESKER

(8 Octubre 1976) Wesker, Arnold *The Merchant* Royal Dramaten-theater, Stockholm.

(16 Noviembre 1977) Plymouth Theatre, New York.

(12 Octubre 1978) Birmingham Repertory Theatre.

(1977) East Germany: Henschel Verlag.

(1980) Revised edition, Harmondsworth: Penguin.

(1983) *The Merchant* London: Methuen Student Editions.
Edición de Glenda Leeming con comentario y notas.

Wesker, Arnold (31 July-18 November 1977) "Extracts from a New York journal kept during rehearsals of *The Merchant* " en Harwood, Ronald (Ed.) (1982) *A Night at the Theatre* London: Methuen, p. 164-81.

Hedbäck, Ann M.(1979) "The scheme of things in Arnold Wesker's *The Merchant* " *Studia Neophilologica* 51, p. 223-244.

Gross, Konrad (1980) "Arnold Wesker, *The Merchant* " en Priessnitz, Horst (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 100-113.

Winkgens, Meinhard (1986) "Historisierung und Aktualisierung in Arnold Wesker's Shakespeare-Bearbeitung *The Merchant* " *LWU* n° 19, p. 301-22.

Alter, Iska (1988) *Barbaric Laws, Barbaric Bonds: Arnold Wesker's The Merchant* " *Modern Drama* n° 31, p 536-547.

Scott, Michael (1989) "Demythologising Shylock: Arnold Wesker, *The Merchant* ; Charles Marowitz, *Variations on The Merchant of Venice* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 44-59.

(1979) *The Journalist: A Triptych* London: Cape.
Incluye "A journal of the writing of *The Journalist* ", p. 143-181, y "Journey into Journalism", p. 185-288.

(1981) "The Playwright as Director" *CTR* n° 32, p. 24-31.

(1985) *Distinctions* London: Cape, 367 pp.

Stoll, K.H. (December 1976) "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker" en *Twentieth Century* nº 22, p. 411-22.

Klotz, Günther (1983) "Interview mit Arnold Wesker" *Weimarer Beiträge* 29 ii, p 224-237.

Garforth, John (1963) "Arnold Wesker's mission" en **Steiger, Klaus Peter** (Ed.) (1983) *Das englische Drama nach 1945* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 72-8.
De la revista *Encore*

Page, Malcolm (1968-69) "Whatever happened to Arnold Wesker? His recent plays" *Modern Drama* nº 11, p. 317.

Leeming, Glenda (1977) "Arnold Wesker. Theatre Checklist 14" *Theatrefacts* nº 14, p 1-28.

Bowering, Peter (1977-1978) "Wesker's Quest for Values" *ADAM* p. 401-403.

Chambers, Colin; Prior, Mike (1978) "Arnold Wesker: the trilogy and the spirit of socialism" en *Playwrights' Progress. Patterns of Postwar British Drama* Oxford: Amble Lane, p. 135-45.

Costello, Tom (1978) "The Defeat of Naturalism in Arnold Wesker's *Roots*" *Modern Drama* nº 21, p. 39.

Lindemann, Valeska (1978) "Raum und Zeit in ihrer Beziehung zur sozialen und psychologischen Thematik in Arnold Weskers Werk" *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* nº 11, p. 161-177.

Pálffy, István (1978) "The dialectics of experience and intention in contemporary English Drama" en **Bigsby, C. W. E.** (1982) *A Critical Introduction to 20th-century American Drama* Cambridge: Cambridge University Press, p. 229-242.
También en *St. in Eng. and Amer.* nº 4, Budapest.
Comparación Wesker-Osborne.

Adler, Thomas P. (1979) "The Wesker *Trilogy* Revisited: games to compensate for the inadequacy of words" *QJ of Speech* nº 65, p. 429-438.

Bornau, Manfred (1979) *Studien zur Rezeption Arnold Weskers in der BRD* Frankfurt: Lang, 152 pp.

Hayman, Ronald (1979) *Arnold Wesker* London: Heinemann, 3ª ed., 127 pp.

- Winkgens, Meinhard** (1979) "Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker: eine Deutung der Form-Inhalt-Kohärenz in *The Kitchen*" *AuE* n° 7, p. 39-59.
- Camerer, Rudi** (1980) "Beckett oder Wesker? Die Frage nach der Moderne" en Freitag, Hans H.; Huhm, Peter (Eds.) *Literarische Ansichten der Wirklichkeit: Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur* Frankfurt: Langs, p. 323-43.
- Itzin, Catherine** (1980) *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain since 1968* London: Eyre Methuen, p. 102-15.
- Lindemann, Valeska** (1980) *Arnold Wesker als Gesellschaftskritiker* Salzburg: IAA, 275 pp.
- Thomsen, Christian W.** (1980) "Arnold Wesker und Edward Bond: sozialistische Alternativen?" en *Das englische Theater der Gegenwart* Düsseldorf: Bagel, p. 202-27.
- Böker, Uwe** (1981) "Dramatische Perspektive und visionäre Thematik im epischen Theater Arnold Weskers, am Beispiel von *Their Very Own and Golden City*" *Maske und Kothurn* n° 27, p. 208-218.
- Gross, Konrad** (1981) "Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus" en Goetsch, Paul; Müllenbrock, Heinz J. (Eds.) *Englische Literatur und Politik im 20. Jahrhundert* Wiesbaden: Athenaiian, p. 165-75.
- Morgan, Margery M.** (1981) "Arnold Wesker: The Celebratory Instinct" en Bock, Hedwig; Wertheim, Albert (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber, p. 31-45.
- Hillgärtner, Rüdiger** (1982) "Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*. Die Frage nach der individuellen Lebensperspektive" en Plett, Heinrich F. (Ed.) *Englisches Drama von Beckett bis Bond* München: Fink, p. 118-141.
- Schiff, Ellen** (1982) *From Stereotype to Metaphor. The Jew in Contemporary Drama* Albany: State University of New York Press, p. 90-94, 137-43, 230-37.
- Buisson, Robert** (1983) "Divers modes de l'oppression: le plongeur et le cuisinier selon Orwell et Wesker" *EF* n° 36, p. 414-24.
- Klotz, Günther** (1983) "Weskers Theater" *Weimarer Beiträge* n° 29 ii, p. 238-59.
- Leeming, Glenda** (1983) *Wesker the Playwright* London: Methuen, 181pp.
- Pasquier, Marie C.** (1983) "Chants d'expérience, chants d'innocence: le théâtre d'Arnold Wesker de 1974 à 1981" *EA* n° 36, p. 227-240.

- Rosen, Carol (1983) *"Chips with Everything " Plays of Impasse. Contemporary Drama Set in Confining Institutions* Princeton: Princeton University Press, p. 210-31.
- Sánchez Macarro, Antonia (1984) *Teatro Social en Inglaterra. Del 'Workers' Theatre' al 'Centre 42'* Salamanca: Salamanca University Press, 223 pp.
- Tempera, Mariangela (1984) "Il rapporto autore/spettatore nel teatro di memoria collettiva: Peter Nichols, Arnold Wesker, Caryl Churchill" *QFG* nº 3, p. 267-279.
- Leeming, Glenda (1985) *Wesker on File* London: Methuen, 67 pp.
- Lindemann, Klaus und Valeska (1985) *Arnold Wesker* Munich: Fink, 151pp.
- Schäfer, Karl K. (1985) *"I'm Talking About Jerusalem " en Hundlung im neueren britischen Drama. Eine Untersuchung an Dramen der fünfziger und sechziger Jahre* Frankfurt: Fischer, p. 123-38.
- Stevens, Mary (1985) "Wesker's The Wesker Trilogy " *Expl.* nº 43 iii, p. 45-48.
- Rabey, David I. (1986) *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century. Implicating the audience* London: MacMillan, p. 84-8, 90-4.
- Zimmerman, Heinz (1986) "Wesker and Utopia in the sixties" *Modern Drama* nº 29, p. 185-206.
- Wandor, Michelene (1987) "The Jewish Family, Women and Politics: the Wesker Trilogy " en *Look Back in Gender. Sexuality and the Family in Post-War British Drama* London: Methuen, p. 19-28.
- Cohn, Ruby (1988) "Shakespeare left" *Theatre Journal* nº 40, p. 48-60.
Plays by Wesker, Bond, Hare, Edgar, Brenton.

2.2.14 S. BERKOFF, B. KEEFFE, H. BARKER, otros ...

(1983) Berkoff, Steven *East*

(1984) Brett, Simon (Ed.) *The Faber Book of Parodies* London: Faber.

Beachley, Robert "Footnotes: *Pericles* " p. 314-316.

Curtis, Richard "The Skinhead *Hamlet* " p. 316-320.

Frayn, Michael "*Twelfth Night* ; or, what will you have?" p. 311-3.

Worth, Katharine J. (Marzo 1983) "Farce and Michael Frayn" *Modern Drama* n° 26, p. 47-54.

(1988) *Night Shrieks* National Youth Theatre of Great Britain.
Sobre Macbeth

(1988) Keeffe, Barrie *King of England* London: Methuen, 1988.
Sobre King Lear
Antes, *Black Lear* en gira con la Temba Theatre Company en 1980.
Luego, *King* para la BBC Television, 1984.

Weiss, Rudolf (1989) "Form und Funktion des Monologs im englischen
Gegenwartsdrama: Bond, Shaffer, Keeffe, Edgar" en A89 de *Modern
Drama* n° 32, p. 225-39.

(13 Octubre 1989) Barker, Howard *Seven Lears* The Wrestling School en el Crucible
Theatre de Sheffield.
London: John Calder, 1990.

Billington, Michael (8 January 1990) "Queen Lear's reign" *The
Guardian*

2.2.15 MISCELANEA DE AFINES: Arden, Beckett, Bowen, Handke, O'Casey, O'Neill, Pinner, Pinter, Pirandello ...

Arden, John *Serjeant Musgrave's Dance*

Hahnloser-Ingold, Margret (1970) *Das Englische Theater und Bertolt Brecht* Bern: Francke Verlag.

Elementos brechtianos en las obras de Auden, Osborne and Arden.

Lagarde, Fernand (1980) "Shakespearian reminiscences in *Serjeant Musgrave's Dance* " *Cahiers Elisabethians* nº 17, p. 77-81.

Beckett, Samuel

Kott, Jan (1965) *Shakespeare, Our Contemporary* London: Methuen, 1978, University Paperback nº 198.

(1978) Traducción de Boleslaw Taborski.

"*King Lear, or Endgame* ", p. 100-133.

Cohn, Ruby (Diciembre 1972) "Shakespeare and Beckett" *Modern Drama* nº 15.

Kruse, Axel (1975-1976) "Tragicomedy and tragic burlesque: *Waiting for Godot* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Sydney Studies in English* nº 1, p. 76-96.

Fletcher, John; Spurling, John (1978) *Beckett: A Study of His Plays* London.

Schwarz, Alfred (1978) *From Büchner to Beckett. Dramatic Theory and the Modes of Tragic Drama* Athens: Ohio University Press.

Worth, Katharine (1978) *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* New Jersey.

Talens, Jenaro (1979) *Conocer Beckett y su obra* Barcelona: Dopesa.

Wilcher, Robert (1979) "The Museum of Tragedy: *Endgame* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* " *Journal of Beckett Studies* nº 4, p. 43-54.

Camerer, Rudi (1980) "Beckett oder Wesker? Die Frage nach der Moderne" en Freitag, Hans H.; Huhm, Peter (Eds.) *Literarische Ansichten der Wirklichkeit: Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur* Frankfurt: Langs, p. 323-43.

Brown, John Russell (1984) "Mr. Beckett's Shakespeare" en Cox, C.B.; Palmer, D.J. (Eds.) *Shakespeare's Wide and Universal Stage* Manchester: Manchester University Press, p. 1-17.

Cohn, Ruby (1985) "Les enfants de Godot" *CRB* nº 110.

Hinden, Michael (1986) "After Beckett: the plays of Pinter, Stoppard and Shepard" *Contemporary Literature* nº 27.

Scott, Michael (1989) "Frustrating Dramatic Structure: Samuel Beckett, *Waiting for Godot* and *Endgame* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 60-71.

Talens, Jenaro "La huella del silencio en la pantalla".
Redactado para el Catálogo del 5º Festival de Video Musical de Vitoria.

Bowen, John *Heil Caesar*

Weise, Wolf-D. (1980) "Caius Cassius als Guerillero: *Heil Caesar* von John Bowen" en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 172-189.

Handke, Peter *Kaspar*

Schlueter, June (Marzo 1980) "'Goats and Monkeys' and the idiocy of language: Handke's *Kaspar* and Shakespeare's *Othello* " *Modern Drama* nº 23, p. 25-33.

O'Casey, Sean

Blitch, Alice Fox (Diciembre 1972) "O'Casey's Shakespeare" *Modern Drama* nº 15.

O'Neill, Eugene *The Iceman Cometh*

Frazer, Winifred L. (Diciembre 1972) "King Lear and Hickey: Bridegroom and Iceman" *Modern Drama* nº 15.

Pinner, David *If. A Plague on Both Your Houses*

Weise, Wolf-D. (1980) "Julia und Romeo: David Pinner, *If. A Plague on Both Your Houses* " en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 159-171.

Pinter, Harold

- Brown, John Russell** (1963) "Mr. Pinter's Shakespeare" *Critical Quarterly* vol. 5, n° 3, p. 251-64.
- Esslin, Martin** (1970) *Pinter: A Study of his Plays* London: Methuen.
- Stoll, Karl H.** (1977) *Harold Pinter. Ein Beitrag zur Typologie des neuen englischen Drama* Düsseldorf: Bagel.
- Fietz, Lothar** (1980) "Variationen des Themas vom 'fragmentarischen Existieren' im zeitgenössischen englischen Drama: Pinter, Bond, Shaffer" *Anglia* n° 98, p. 383-402.
- Tabbert, Reinbert** (1981) "Klause und Käfig: Gewalt bei Pinter und Bond" *Musik und Koturn* n° 27, p. 219-24.
- Hinden, Michael** (1986) "After Beckett: the plays of Pinter, Stoppard and Shepard" *Contemporary Literature* n° 27.
- Watson, George** (1986) "Osborne, Pinter, Stoppard: a playful look at London since 1956" *Virginia Quarterly Review* n° 62, p. 271-84.
- Scott, Michael** (1989) "The Jacobean Pinter: *The Homecoming* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 89-102.

Pirandello, Luigi

- Styan, J. L.** (Junio 1980) "Pirandellian Theatre Games: Spectator as Victim" *Modern Drama* n° 23, p. 95-102.
- (Septiembre 1981) *Modern Drama* n° 24:
- Charney, Maurice** "Shakespearean and Pirandellian: *Hamlet* and *Six Characters in Search of an Author* " p. 323-330.
- Levenson, Jill L.** "Dramatists at (Meta)Play: Shakespeare's *Hamlet* II ii 410-591 and Pirandello's *Henry IV* " p. 330-338.
- Liebler, Naomi Conn** "'Give o'er the play': Closure in Shakespeare's *Hamlet* and Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* " p. 314-323.
- Proser, Matthew N.** "Madness, Revenge, and the Metaphor of the Theatre in Shakespeare's *Hamlet* and Pirandello's *Henry IV* " p. 338-353.

3. EDWARD BOND

"I write about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners. Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be immoral not to write about violence."¹

"Theatres must talk of the causes of human misery and the sources of human strength. It must make clear how and why the culture of capitalism is a nihilism. And because the understanding of history is contaminated with mythology it must rewrite it to make sense of the future. To do these things we need a rational theatre."²

3.1 EDWARD BOND: DRAMATURGIA

Sobre el escenario de *Saved*, un bebé muere apedreado en su cochecito por una banda de jóvenes vándalos. En *Lear*, Bodice trepana los oídos de Warrington con sus agujas de coser, mientras Fontanelle arde a gritos en deseos de sentarse sobre sus pulmones.

El teatro de Edward Bond ocupa los escenarios, y las páginas que los propician, con semejantes imágenes de violencia descarnada.

Tantas crueldades, como el propio Bond justifica desde la primera cita, se convierten ante los blandos ojos del espectador al uso, listo en su butaca a entretener su ocio, en verdaderas bofetadas emocionales de catarsis. Lejos de concepciones burguesas del hecho teatral, Bond el dramaturgo dispone encerronas morales para el público, que queda arrinconado en sus cómodas trincheras éticas y se ve forzado a reconocer las barbaridades que suceden allí enfrente como barbaridades que también suceden aquí al lado, y a recomponer, si quiera por unas horas, compromisos personales de posicionamiento social.

En consecuencia, el teatro de Edward Bond se aplica a labores de diagnóstico y terapia social, como anuncia la segunda cita, desde barricadas dramáticas en las que también lucharon, con otros uniformes, Ibsen, y Shaw, y Brecht sobre todos, y tantos otros en Inglaterra desde 1950.

¹Bond, Edward (1972) "Author's Preface to *Lear* " London: Methuen, p. v.

²Bond, Edward (1979) "Edward Bond on Theatre" Warehouse Publication, Royal Shakespeare Company.

Violencia y acción social directa parecen, pues, palabras clave en la descripción de la estrategia dramática de Bond.

En efecto, esta tendencia a utilizar la violencia catártica como despertador de conciencias, que visitó el teatro europeo de los años 60 con frecuencia,³ ha quedado para la crítica como el rasgo más característico de la dramaturgia de Bond. Sin embargo, conviene también apuntar que la obra de Bond desprende del fondo un aroma de optimismo con relación a la naturaleza humana y a su capacidad de regeneración.⁴ El concepto que del teatro como arma de intervención social tiene el dramaturgo le aleja de otras opciones y de otras opiniones sobre el mundo:

"In our time only socialism can produce art because it unites experience of the world and society with the rational understanding of them and with an optimistic interpretation of our present condition. It interprets the world, it does not merely mirror it. The alternative is the despair or dreary cynicism of the theatre of the absurd, which still passes for culture in our schools and universities."⁵

Desde posiciones ideológicas quizá más constructivas que las de los absurdos existencialistas, Bond practica un tipo de teatro de tesis que propone respuestas concretas a las sangrantes preguntas que acechan al individuo social de nuestros días. Como Ibsen (1828-1906) y Shaw (1856-1950) en su tiempo, como Brecht (1898-1956) ya en condiciones sociopolíticas comunes.

En efecto, la dramaturgia de Bond parte de nociones que Henrik Ibsen⁶ y George Bernard Shaw propugnaron entre finales del siglo XIX y comienzos del nuestro: el teatro al servicio de la exposición dramatizada de ideas en conflicto, la acción al servicio del lenguaje, la trama como excusa, la influencia de los factores ambientales en la psicología de los personajes.⁷

³En Gran Bretaña el hito de la tendencia fue quizá la organización entre Enero y Febrero de 1964 de la "Theatre of Cruelty Season" en el LAMDA Theatre, con dirección de Peter Brook y Charles Marowitz. El término fue acuñado y explicitado por Antonin Artaud (1896-1948). Ver Artaud, Antonin (1970) *The Theatre and Its Double* London, trad. Victor Corti. Luego Borle, Monique (1982) "Le corps et le texte: l'heritage d'Artaud dans la pratique théâtrale contemporaine" *TLL* nº 20 ii, p. 159-66.

⁴Una opinión similar mantiene John Worthen (1975) en "Endings and beginnings: Edward Bond and the shock of recognition" *Educational Theatre Journal* nº 27, p. 466-79.

⁵Bond, Edward (1978) "A Note on Dramatic Method" en *The Bundle* London: Methuen, p. xii.

⁶De interés para el estudio de Ibsen resultan Raymond Williams (1952) *Drama from Ibsen to Brecht* Harmondsworth: Penguin, y Edward Beyer (1978) *Ibsen: The Man and His Work* London: Souvenir Press. En castellano destaca Cándido Pérez Gállego (1990) *Para leer a Henrik Ibsen* Madrid: Palas Atenea.

⁷Es el llamado 'Naturalismo', también y sobre todo practicado por Chejov y Strindberg.

En 1978, Bond también aconseja 'the dramatization of the analysis instead of the story'.⁸ y el socialismo 'fabiano' y reformista de aquellos pioneros⁹ se ha hecho hoy, por fuerza, más radical y agresivo.

No sólo la contundencia ideológica separa a Bond de G. B. Shaw¹⁰. Los personajes cuasi-arquetípicos del dramaturgo irlandés resultan fríos comparados con el dramatismo emocional que rebosan los creados por Bond:

"I don't like debate plays. My plays are not Shavian. The characters don't actually sit down and debate things. They have strong emotions – the characters fall in and out of love. They hate, they murder.... Nevertheless it is a rational theatre in the sense that I do not see human beings as creatures who inherit their nature from the past."¹¹

También los prejuicios que Shaw mantenía sobre la figura del actor y sobre el control que el autor ha de ceder a directores, escenógrafos y demás agentes activos del proceso de comunicación teatral revelan profundas diferencias en el talante de los dos dramaturgos y en sus concepciones del hecho escénico, más literario para Shaw, más espectacular en Edward Bond.

Sin embargo, ambos autores comparten la visión del texto teatral como contenedor dialéctico de propuestas de reforma social. Y sobre todo, ambos autores comparten la práctica de la escritura de introducciones, prólogos y prefacios como apoyo, justificación y explicación de las tesis defendidas en sus obras.

Bond le explica a Philip Roberts la razón de su costumbre:

"We don't live in a unified culture and therefore I think it's very necessary to do some explaining. I think plays should work on their own, you know, they should exist in their own right, but I think it's sometimes helpful to write about the general problems, the general field that the play is concerned with. So that that's a sort of introduction for the audience so they know what their attitude to the play should be. It's not really an explanation of the play, it's a preparation of the audience for the play."¹²

⁸Bond, Edward (1978) "A Note on Dramatic Method" en *The Bundle* London: Methuen, p. xx.

⁹En la Gran Bretaña de comienzos de siglo, y a este respecto, conviene recordar la obra de dramaturgos socialistas como Harley Granville-Barker (1877-1946) y John Galsworthy (1867-1933).

¹⁰Para el estudio de Shaw son recomendables la colección de ensayos editada por H. C. Duffin (1939) *The Quintessence of Bernard Shaw* London: Allen and Unwin, y el estudio de Maurice Colbourne (1949) *The Real Bernard Shaw* London: Dent. La mejor biografía disponible, en tres volúmenes, es obra de Michael Holroyd para Chatto and Windus.

¹¹Bond en entrevista con Nick Philippou, Diciembre 1982. No está publicada, pero sí se cita en Phillip Roberts (1985) *Bond on File* Writers on File, London: Methuen, p. 46-7.

¹²Roberts, Phillip (1978) "Interview with Edward Bond" *British Council Literary Study Aids*. La entrevista está disponible en castellano en Angel Berenguer (1983) *Teatro Europeo de los años 80* Barcelona: Laia, p. 61-80.

Estos prefacios preparatorios constituyen parte importante del gran contingente de declaraciones públicas paralelas a las obras de Bond. Celoso en su tarea de activista social, se enzarza en polémicas con sus críticos en la prensa, redacta declaraciones en los programas de sus obras, describe sus ideas en ensayos de teoría cultural y dramática, ha colaborado con frecuencia en actos populares y causas reivindicativas y son numerosas las entrevistas a disposición del curioso. Todo este material, incluyendo los cuentos y fábulas, queda listado en los apéndices al capítulo. Los prefacios en concreto son objeto de estudio cercano en un artículo de Terry Eagleton.¹³

3.1.1 EDWARD BOND Y BERTOLT BRECHT

No sólo prosas acompañan las obras de Bond. Con Bertolt Brecht, a quien tantas ideas le debe, Bond comparte también la costumbre de componer canciones y poemas, bien por necesidades del carácter musical de la obra en cuestión, bien para su inclusión en programas o como ideas desarrolladas con las brasas del esfuerzo empleado en la escritura de otras obras. Gran parte de estas composiciones han quedado reunidas en sendas antologías¹⁴ y han sido bien estudiadas por Paul Merchant.¹⁵

La figura de Brecht¹⁶ es por supuesto inevitable en todo análisis del teatro europeo de la segunda mitad del siglo. En otro lugar nos ocupamos de la posición del dramaturgo alemán ante el hecho shakespiriano, atentos a sus varios intentos parodísticos y en especial a su *Coriolan*. Pero digamos por fin que Edward Bond es el más brechtiano de los dramaturgos británicos de su generación, en talante ideológico y en aspectos de práctica dramática.

¹³Eagleton, Terry (1984) "Nature and Violence: the Prefaces of Edward Bond" *Critical Quarterly* nº 26 i-ii, p. 127-35.

¹⁴Bond, Edward (1978) *Theatre Poems and Songs* London: Methuen, y (1990) *Poems. 1978-1985* London: Methuen.

¹⁵Merchant, Paul (1979) "The Theatre Poems of Bertolt Brecht, Edward Bond, and Howard Brenton" *Theatre Quarterly* nº 34, p. 49-51.

¹⁶Es muy útil la recopilación de escritos teóricos brechtianos editada por John Willet (1974) *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic* London: Methuen. Para acólitos, véase John Fuegl et al. (Eds.) (1983) *Beyond Brecht/Über Brecht hinaus* Detroit: Wayne St. University Press.

En la historia del teatro británico de postguerra suele citarse el año 1956¹⁷ como punto de arranque de las corrientes renovadoras que acercaron hasta los escenarios preocupaciones, personajes y situaciones extraídas del mundo de las clases trabajadoras. Un enfoque más serio y menos interesado en las efemérides simplistas ha de tener también en cuenta, como hito del proceso, la estancia en Londres del Berliner Ensemble a finales de 1954 y principios de 1955.

La compañía de Brecht había establecido su sede en el Theater am Schiffbauerdamm en Junio de 1954 con una producción de *The Caucasian Chalk Circle*. Este montaje salió de gira poco después, para visitar París y Londres, y asombrar los escenarios europeos con un potente ejemplo del llamado 'teatro épico'. El término, tomado de los escritos de Erwin Piscator¹⁸ en el primer tercio del siglo y manejado con profusión por Brecht y por el propio Bond, pretendía describir una forma de concebir el hecho dramático que luego pasó a conformar de modo típico la escena contemporánea: la tendencia a la utilización mínima de signos escénicos, y nunca decorativa; el uso de elementos disruptores de la ficción dramática y el abandono de los presupuestos actorales del naturalismo; la preferencia por los temas históricos y por su reescritura; la negativa a proponer conflictos individualizados, evitando los momentos climáticos emocionales que pudieran propiciar la identificación irracional de la audiencia...

La influencia de estos criterios en el teatro de vocación política en la Gran Bretaña de la segunda mitad del siglo es radical: Arnold Wesker, John Osborne, John Arden, John MacGrath, Trevor Griffiths, David Hare, Howard Brenton, Caryl Churchill, David Edgar, Howard Barker, Brendan Behan, por citar los nombres más diáfanos,¹⁹ han bebido todos de estas fuentes, cada cual en cuencos diversos, y Bond entre todos quizá con fruición especial.

Porque Bond, además de partir hacia los mismos objetivos, en busca de un nuevo teatro verdaderamente popular, hace uso de técnicas similares: estructuras episódicas, temas históricos por desmitificar, parábolas políticas y alegorías sociales, invocaciones directas al público, efectos de alienación...

¹⁷Más concretamente, la fecha del 8 de Mayo, a la hora del estreno en el Royal Court Theatre de la obra de John Osborne *Look Back in Anger*. Véase Portillo, Rafael (1981) "El estreno de *Look Back in Anger*" en *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo* Madrid: UNED, p. 111-120.

¹⁸Piscator, Erwin (1962) *Le théâtre politique* Paris: L'Arche.

¹⁹Consúltese al respecto el libro de Catherine Itzin (1980) *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968* London: Methuen. Podría completarse el cuadro con Samuel, Raphael; MacColl, Ewan, Cosgrove, Stuart (1985) *Theatres of the Left: 1880-1935* London: Routledge and Kegan Paul, y con Rabey, David I. (1986) *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century* London: MacMillan.

Sin embargo, y como muy bien apunta y desarrolla Hubert Zapf en su comparación de *Lear* y *The Good Woman of Setzuan*,²⁰ existen también diferencias destacables entre ambos dramaturgos, debidas quizás a la personalización que Bond hace del influjo brechtiano, su aplicación a realidades sociales temporalmente diferentes, y sin duda a la desconfianza que en el ánimo del dramaturgo inglés provoca la mitificación posterior del propio Brecht.

Zapf organiza sus conclusiones a tres niveles: en primer lugar, Bond se inclina hacia posturas más psicologistas que Brecht:

"Whereas Brecht rejected psychology and psychoanalysis as a form of individualistic escapism and as a mystification of the objective problems of capitalist society, Bond, like many of his contemporaries among British playwrights, examines the social phenomena and the conflicts dramatized in his plays in the light of their psychological consequences, and thus explores their implications for the life and consciousness of the individual." (p. 353)

Por otra parte, el uso 'terapéutico' y emocional que Bond hace de la violencia sobre la escena:

"Brecht's Epic Theatre is a form of meta-theatre, which always keeps the spectator aware of the fictitious character of the dramatic performance. ... Bond's theatre, on the other hand, ... , still relies on the immediate force of dramatic presentation. The most prominent feature of Bond's plays which sharply distinguishes him from Brecht is the conscious, even excessive use of violence as a kind of shock-therapy on the audience. In this, he is clearly indebted to Artaud's 'theatre of cruelty', and thus, to a theatre heavily drawing on psychological, emotional, and sensual effects, even if, unlike Artaud, Bond claims to employ these effects for his rational-political purposes." (p. 354)

En fin, la mayor sensación de 'deshumanización' que despierta la realidad de finales de siglo:

"The central conflict in Brecht's works is between this material level of the necessity for survival in a competitive world and the moral level of an original, altruistic humanity that Brecht considers a fundamental instinct of human nature." (p. 355)

"But to Bond, the dehumanization of modern man is no longer merely the result of material inequality and economic injustice, of the specific structures of capitalism. It is, rather, tied up with the more general historical transformation which Max Weber called the "rationalization" of Western society, and which involves the increasing anonymity and impersonality of social institutions, the development of half-autonomous bureaucracies, the substitution of science and technology for myth and religion" (p. 356)

²⁰Zapf, Hubert "Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear*" *Modern Drama* nº 31, 1988, p. 352-64.

En Bond, los conflictos ya no se definen entre explotadores y explotados, entre amos y esclavos. El conflicto es ahora entre dos ideas de humanidad, la antropocéntrica que defiende el dramaturgo, y la antropófuga que amenaza desde esta sociedad abstracta con socavar los valores de racionalidad humana que deberían configurarla.

Las palabras de Bond resumen con eficacia el argumento:

"Brecht wrote in the time of the 'masses'. I write in the time of the 'individuals'."²¹

La segunda diferencia básica que indicábamos tiene mayor relación con el presente estudio, y se refiere a la práctica de la mitificación y posterior apropiación que nuestra cultura emprende con toda figura de significado, incluso (o sobre todo) con aquellas de pretensión más iconoclasta. Bond prefiere soslayar la tentación de celebrar el mito brechtiano, y así lo explica en el contexto de una discusión sobre el ya famoso (¿mítico?) 'V-effect':

"Alienation is vulnerable to the audience's decision about it. Sometimes it is necessary to emotionally commit the audience -which is why I have aggro-effects. Without this the V-effect can deteriorate into an aesthetic style. Brecht then becomes 'our Brecht' in the same sloppy patriotic way that Shakespeare becomes 'our Shakespeare'. I've seen good German audiences in the stalls chewing their chocolates in time to Brecht's music - and they were most certainly not seeing the world in a new way."²²

²¹Citado en "Epic/Rational Theatre", en la edición de Patricia Hern de Lear para Methuen, 1983, p. xi.

²²Bond, Edward (1978) "On Brecht: A letter to Peter Holland" *Theatre Quarterly* nº 30, p. 34-5. La carta va precedida, en el mismo número de la revista, de un artículo del propio Peter Holland, también de interés para nuestro debate, "Brecht, Bond, Gaskill, and the practice of political theatre", p. 24-34, donde se insiste en la 'britanización' practicada desde el Royal Court sobre Brecht.

3.2 EDWARD BOND: LENGUAJES

Antes de profundizar en los pormenores de la obra de Bond, y de detenernos como nos proponemos en *Lear*, y en *Bingo* y allí donde el dramaturgo se define con relación al mito de Shakespeare, dedicaremos este epígrafe a la descripción del lenguaje dramático que el autor elige para su estrategia dramática. Con ello concluirá esta presentación general de los rasgos específicos más definitorios del estilo y la actitud de Edward Bond.

La violencia que anunciábamos como típica en muchas de las situaciones que Bond plantea, y que tanto llamó la atención de sus primeros públicos, es también violencia verbal. Agresivo es al menos el uso que Bond hace de los registros coloquiales naturales a sus personajes, que resuenan como trallazos en los oídos del espectador acostumbrado a los manierismos ingeniosos del teatro británico en el West End:

PAT: If yoo're earning all that overtime yoo ought a pay me extra. That's only right.
 SCOPEY: I'm savin'.
 PAT: Where?
 SCOPEY: Where?
 PAT: Yes.
 SCOPEY: That's a daft question.
 PAT: Well where?
 SCOPEY: I ent tellin' you.
 PAT: Why?
 SCOPEY: That 'ont last long if I tell yoo.
 PAT: Other fellas tell their wives.
 SCOPEY: They 'ont a married a yoo, mate. Ent yoo puttin' your 'air in curlers t'night?
 PAT: I thought yoo'd like me a leave 'em off. Shall I tell Bill yoo'll see 'im?
 SCOPEY: When?
 PAT: T'morra
 SCOPEY: No.
 PAT: Goo out an' get stinkin' drunk, boy. That's what's wrong with yoo.

(*The Pope's Wedding* p. 64-5)²³

En 1962 las paredes de los teatros no estaban habituadas a que voces tan dialectales ocuparan el centro de la escena y del conflicto representado. La tradición daba por buena la costumbre de reproducir las hablas populares -los personajes plebeyos en Shakespeare, Eliza Doolittle y su padre en Shaw- como recurso de caracterización típica, o como elementos decorativos y folklóricos que acendrarán el realismo del cuadro social descrito.

²³Bond, Edward (1971) *The Pope's Wedding* London: Methuen.

La erupción de los jóvenes dramaturgos de la segunda mitad del siglo trajo consigo la presencia cada vez más constante de dialectos sociales y geográficos en los escenarios británicos. El teatro se aleja de los salones de las mansiones rurales para fijarse en los suburbios, en las fábricas, en las calles de la Inglaterra urbana, en las salas de estar de los hogares proletarios, en las cocinas.... Las nuevas situaciones dramáticas, los nuevos personajes, no podían sino expresarse en el propio lenguaje que producía esas escenas, en el mismo lenguaje que conformaba esos tipos humanos.

Por ello los registros dialectales de Bond suenan a vida. No se adivina en la escritura la mano del autor más que para seleccionar y distribuir: hablan por sus palabras personajes que expresan sus conflictos con sus propias voces y sus propios acentos. El oído de Bond es afilado al efecto: su selección resulta vigorosa y concisa, violenta y humana. Los personajes se expresan desde sus dificultades para la expresión; así, el producto final consigue informar sobre lo que ocurre ante nuestros ojos con la precisión del documento sonoro fiel, y a la vez trasuntar zonas ocultas de incomunicación y violencia apenas contenida.²⁴

Algunos críticos, aún reconociendo la habilidad con que Bond reproduce el ruido del lenguaje coloquial, parecen confundir arte con eufonía verbal, y terminan por ser sordos a la indudable eficacia dramática de los intercambios lingüísticos que Bond selecciona.

Así Gareth Lloyd Evans:

"But Bond seems to have fallen into the trap of expecting the vernacular to 'carry' much more meaning than it is capable of doing. Undoubtedly fine artist as he is, his dedication to the principle of the common denominator of language has apparently made him forget that great art is not and never has been expressed in common denominator form."²⁵

En una sociedad, la británica, que admite la existencia, pero nunca la confusión, de los registros lingüísticos privados y públicos, los nuevos dramaturgos, y Bond de forma muy activa, empezaron a hacer posible la literatura de los dialectos populares.

Además de este tono dialectal, Bond frecuenta otros dos registros fonostilísticos, que daremos en llamar prosa informada y prosa poetizada.

²⁴Harold Pinter amplió esta técnica para incluir voces de extracción social más heterogénea, pero no menos aisladas en sus abismos correspondientes. Véase Martin Esslin (1970) *Pinter: A Study of his Plays* London: Methuen.

²⁵Evans, Gareth Lloyd (1977) *The Language of Modern Drama* London: Dent, p. 220-1.

El primero de ellos, la prosa informada, sea tal vez el registro más cercano a la voz personal del autor: se utiliza en aquellas obras que protagonizan personajes con mayor prestancia lingüística y mayor poder social. En un dramaturgo de tesis, como Bond, este 'dialecto' se convierte en vehículo de las ideas en debate, y por ellos sus rasgos más salientes son la claridad, la concisión y la transparencia, en ocasiones irónicamente sangrante. Estas voces, casi públicas, priman la eficacia de la argumentación y su desarrollo lógico sobre criterios de verosimilitud temporal o geográfica.

Shakespeare y Jonson discuten en *Bingo* :

JONSON: What is it? Tired? Not well? (SHAKESPEARE *starts to stand*) Sit down. (*He pours drinks*) Wife better?

SHAKESPEARE: No.

JONSON: Wrong subject. D'you like the quiet?

SHAKESPEARE: What quiet?

They drink

JONSON: What are you writing? (*Slight pause*) The theatre told me to ask.

SHAKESPEARE: (*shakes his head*) Sorry.

JONSON: What d'you do?

SHAKESPEARE: There's the house. People I'm responsible for. The garden's too big. Time goes. I'm surprised how old I've become.

JONSON: You always kept yourself to yourself. Well, you certainly didn't like me. Or what I wrote. Sit down. I hate writing. Fat white fingers excreting dirty black ink. Smudges. Shadows. Shit. Silence.

SHAKESPEARE: You're a very good writer.

JONSON: Patronizing bastard.

(*Bingo* p. 30-31)²⁶

Este tono informado, autoral, como hemos indicado, no persigue, o no consigue, la caracterización individualizada de sus hablantes, sino más bien su competencia para expresar las ideas que encarnan. Michael Scott sospecha de manera similar:

"Bond in this respect seems to be constrained to make his social and political points through a rather tedious characterisation despite the humour he attempts to instil into the scene. At such times the writing can appear stilted and the aim of correcting a particular view of history can thereby be lost. In this respect Bond is sometimes reminiscent of Ben Jonson and Bernard Shaw in their attempts at a meticulous rendition of a particular moral line, which is diminished almost by trying to write too well."²⁷

Michael Scott no sospecha su propia ironía. Si Jonson en *Bingo* suena a Jonson, miel sobre hojuelas.

²⁶Bond, Edward (1975) *Bingo* London: Methuen.

²⁷Scott, Michael (1989) "A Divergent View of Human Nature: Edward Bond, *Bingo* and *Lear* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 36.

Necesario es sin embargo repetir que la creación de personajes no es en Bond un proceso de índole naturalista. Actores y actrices han de mantenerse consciente del papel que interpretan, sin caer en la farsa de la identificación emocional, para que el teatro de Bond funcione. Mike Gwylim, el actor que fue Wang en *The Bundle*, recoge instrucciones de ensayo impartidas por Bond:

"I remember I once heard [Bond] give a note to another member of the cast... He suggested that she try to deliver [a speech] as if she were standing about six feet behind herself, looking at herself as she was saying it. That sort of technique does often apply in performing a play by Bond. I have found that the scenes which haven't worked in some performances of *The Bundle* were those when I was pushing at the emotion rather than playing the rationality and logic of the lines."²⁸

El tercer registro típico de Bond tiende a la poetización de su prosa dramática. En las obras de tema oriental, en *Summer* y lo que parece ser Yugoslavia, en los momentos de mayor altura trágica, el lenguaje de Bond adopta el tono legendario de la prosa simbólica y las imágenes poéticas cobran alas.

Quizá el dramaturgo sólo pueda acercarse a la belleza verbal en tierras ajenas, con tanta miseria en las suyas. Quizá Bond se encuentre con su mejor prosa dramática en ese viaje a otros sitios para explicar los propios:

BASHO: Where is the... ?... I sat in my court... After it was burned... I woke. A rat sat in a cobweb on a dead man's head and watched me... (*Goes to the corpse*) Show me the way to the deep north... I am old... respect my age... my robe of office... where is enlightenment?... where can I find it before I die?... (*Touches the corpse*) Your face is stern... You have found the way... Master, tell me... Don't turn away... (*Shakes the corpse violently*) Tell me... The way... The way... (*Clambers across the corpse and shakes it*) I will be told! Tell me the way!... Or I will shake the life from your soul... (*Hits at corpse*) The way!...

The others have come back. They stare. They carry a stretcher

WANG: Basho... the man is dead.

BASHO: What?... Who is it?... When they burned my court the light was so bright... Since then I see... only a few... the skin has fallen over my eyes... soft and cold as a bat... My eyes are old... Where is the narrow road to the deep north?... Tell me... Please... I am a lost child... Who will show me the way?

BASHO *gropes down to the audience. He is bent, black and as old as time. His hands as he walks are near the ground. His stick reaches high over his back*

SHEOUL: To do that to a corpse!"

(*The Bundle* p. 77)²⁹

²⁸Mike Gwylim entrevistado por Malcolm Hay el 20 de Enero de 1978. La entrevista se cita en Hay, Malcolm; Roberts, Phillip (1980) *Bond: A Study of his Plays* London: Eyre Methuen, p. 278.

²⁹Bond, Edward (1979) *The Bundle* London: Methuen.

El tono es trágico y majestuoso, las palabras se recrean en su repetición, la cadencia y las imágenes tienen correlatos en los movimientos de la escena. Bond parece cómodo en la escritura. La acotación 'old as time' revela en su imaginación el aire legendario que pretende su lenguaje. La intervención final de Sheoul, anticlimática, es también buen ejemplo de distanciamiento emocional mediante la ironía.

Este tercer 'dialecto', por ocuparse de parábolas que suceden en lugares exóticos y lejanos para el público, tiene la virtud de mantener el propósito de alegato cultural y político característico de la obra de Bond sin verse en la obligación ideológica de reivindicar ningún registro lingüístico determinado. El lenguaje poetizado de Bond, como el de sus cuentos y fábulas, no puede ni quiere transcribir la realidad, pero sí adquiere la potencia necesaria para investigarla.

Es en la ópera donde palabra y música, y teatro, se entrelazan mejor para poetizar la realidad. La escritura de libretos de ópera es también parte del trabajo de Bond, y el mismo dramaturgo comenta las nuevas necesidades que plantea el medio, a propósito de *We Come to the River*, en reflexión que bien sirve para resumir el concepto de dramaturgia que Bond practica:

"I found that when I wrote the libretto for the opera... I was not merely providing language to be set to music, in the way a nineteenth-century libretto would be set, but that I was throwing language into a cauldron; that its meaning would have to be recreated by the music; that the music would not merely colour it or comment on it. What had to be done was more radical. It is, of course, only what has to be done whenever anyone now writes a play; a story can no longer teach its own interpretation, and so instead of the story providing the meaning, the dramatist must provide a meaning to the story — that is, he doesn't so much dramatize the story as the interpretation or analysis of it."³⁰

³⁰Citado en Hay, Malcolm; Roberts, Phillip (1978) *Edward Bond: A Companion to the Plays* London: TQ Publications, p. 23.

3.3 EDWARD BOND: SUS OBRAS A ESCENA

3.3.1 PRIMERAS OBRAS Y LA CENSURA

De extracción popular, Edward Bond no hizo en sus primeras obras, especialmente en aquellos intentos que hoy no considera publicables, y luego en *The Pope's Wedding* y *Saved*, sino retratar ambientes familiares que conocía de primera mano. Nacido un 18 de Julio de 1934 en Holloway, al norte de Londres, dejó la escuela cuando tenía 15 años. Su conocimiento del teatro no es pues el lejano y literario del crítico académico, sino el práctico y compreso del autodidacta. Tras emplear en Viena sus dos años como soldado en el todavía existente National Service³¹, Bond ingresa, con 24 años, en el Writers' Group del Royal Court Theatre.

Estamos en 1958, y la English Stage Company llevaba ya tres años establecida en aquel pequeño teatro victoriano de 450 butacas situado en Sloane Square³². Bajo la dirección de George Devine, su primer director artístico, y con Tony Richardson³³ como ayudante, desde el escenario del Royal Court se produjo una verdadera avalancha de teatro novedoso y comprometido que sentó las bases a finales de los 50 y principios de los 60 de muchos de los acontecimientos que luego han caracterizado la trayectoria del teatro británico. Podrían destacarse, entre tantas, dos bases sólidas: la viabilidad económica -la creación de un público- para la existencia de un teatro de escritores y el estilo visual austero y contenido de las producciones, que aplicando esquemas adquiridos de la Berliner Ensemble, crearon una escuela luego oficializada en la Royal Shakespeare Company y en el National Theatre.

³¹El servicio militar obligatorio fue derogado en Gran Bretaña pocos años después.

³²Para revisar la historia de la compañía, el lector puede acudir a **Browne, T.** (1975) *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*. London: Pitman, a **Richard Findlater** (Ed.) (1981) *At the Royal Court. 25 Years of the English Stage Company* Ambergate: Amber Lane, y a **Phillip Roberts** (1986) *The Royal Court Theatre. 1965-1972* London: Routledge and Kegan Paul.

³³Tony Richardson, que por entonces contaba 27 años, y había estado trabajando como director para la BBC, fue luego uno de los abanderados del 'free cinema' inglés. Quedan en la memoria las visualizaciones oscuras y agobiantes que filmó sobre las novelas de Alan Sillitoe, *The Loneliness of the Long-Distance Runner* y *Saturday Night, Sunday Morning*. Todos fueron jóvenes, y airados. Los cinéfilos pueden seguir con **Armes, R.** (1978) *A Critical History of the British Cinema*.

Bond recuerda con Philip Roberts los años del Writers' Group:

"They would invite writers they thought were potentially interesting to something called the Writers Group, and that was a group of writers who used to work together, and we met once a week, and we worked with a director from the theatre. We didn't discuss the problems of writing so much as the problems of theatre. What we used to do is, actually, do the actors' job, which was to improvise on given subjects and so on. We didn't do texts, but actually to sort of go through the actors' experience of creating movement, gesture, sound, meaning and so on, on the stage."³⁴

Como explica Oliver Neville en su estudio de la English Stage Company,³⁵ la costumbre de las 'Sunday night productions', sesiones organizadas a bajo coste, con pocos ensayos y decorados mínimos para dar oportunidad a los autores nuevos, y a directores jóvenes, de ver su trabajo sobre las tablas, dió como resultado el estreno de las primeras obras de muchos autores luego consagrados.

Así el caso de *The Pope's Wedding*. Con dirección de Keith Johnstone, el domingo 9 de Diciembre de 1962, se alza el telón de la obra de Bond. La única representación agradó en campos críticos³⁶ y alzó la posibilidad de una segunda obra a dirigir por William Gaskill, retirado ya George Devine³⁷ de la dirección artística de la compañía. Gaskill era uno de aquellos directores noveles (Johnstone, Anthony Page, John Dexter, Lindsay Anderson) que presentaron sus primeros trabajos en las 'Sunday night productions'; su trabajo con Bond, en *Saved*, *Early Morning*, *Lear* y *The Sea* cimentó la estrategia dramática del autor, nacionalizando la influencia brechtiana.

Peter Holland explica cómo:

"The 'epic approach' of the plays is Brecht's, yet it would be wrong to search for detailed echoes; what Bond has achieved is primarily rooted in the Royal Court and the work of William Gaskill. That is the reason why his work fails to use significant parts of Brecht's theory of a Marxist drama; Bond does not make full use of alienation effects in the acting since such effects have never been a part of the English acting tradition, nor have they been particularly well understood in England.

³⁴Roberts, Philip (1978) "Interview with Edward Bond" *British Council Literary Study Aids* El grupo, que se reunía en una vieja tienda de pinturas cerca de Kings' Road, incluía con Bond a Wesker, Arden, Wole Soyinka y Ann Jellicoe, entre otros. La propia Ann Jellicoe describe la labor del grupo en "Royal Court Theatre Writers' Group" *Ambit* nº 68, 1976, p. 61-4.

³⁵Neville, Oliver (1957) "The English Stage Company and the Dramatic Critics" en el vol. 8 de la *New Pelican Guide to English Literature* editada por Boris Ford, Harmondsworth: Penguin, 1983, p. 268.

³⁶Así Bernard Levin en el *Daily Mail* del día siguiente:

"This bizarre and unclassifiable piece is an astonishing *tour de force* for a first play... Mr. Bond is an original. We shall hear more of him."

³⁷Devine murió poco después, en Enero del 66, tras haber sufrido un desvanecimiento mientras actuaba en *A Patriot for Me* de John Osborne. Consultar *The Theatres of George Devine* de Irving Wardle (1978) London.

In spite of such omissions, Bond is achieving the recreation, in the context of British Theatre, of the theatrical practice that Brecht outlined."³⁸

Gaskill y Bond aprendieron juntos a trabajar con actores desde posiciones más objetivas que las del psicologismo susurrado al oído en el ensayo³⁹, y juntos celebraron la deposición de la terrible figura del Lord Chamberlain, Censor del Estado que sólo pasó a peor vida en Septiembre de 1968.

Edward Bond, William Gaskill y el Royal Court jugaron bazas decisivas en el derrocamiento del Censor. *Saved*, y luego *Early Morning*, y también *Narrow Road to the Deep North* en su estreno en Coventry, sufrieron persecuciones policiales cuando se representaron sin los cortes propuestos por la Tijera Oficial. Las polémicas subsiguientes publicitaron la labor de la compañía, impulsaron a Bond como dramaturgo y precipitaron la retirada de una ley obsoleta y ridícula.⁴⁰

En efecto, *Saved* sólo pudo presentarse en privado el 3 de Noviembre de 1965 para los miembros de la English Stage Company. Acogiéndose a la Theatres Act de 1843, el Estado llevó a juicio a la compañía por representar una obra sin licencia.

Bond comenta su reacción ante las presiones del Censor:

"I remember distinctly when the script came back, literally marked with a blue pencil, and I was nauseated, revolted. I was much more disturbed by that than the public response to the play later. The public response to the play, I thought, was excessive, and I thought was mistaken, but at least it was a public controversy and I could represent myself in it. But when the script came back from The Lord Chamberlain, who at the time was the censorship —I mean he's, what, the Queen's housekeeper or something— then I felt deeply humiliated and very outraged, because there was a man to say from a position of power 'No, I won't have that', and there wasn't any question of debate. Well, in fact, one could go along and sort of argue with him but he was speaking from a position of authority and denying me the right to express myself. That was absolutely unacceptable and I wouldn't have compromised in that sort of affair with the censorship ever."⁴¹

³⁸Holland, Peter (1978) "Brecht, Bond, Gaskill and the Practice of Political Theatre" *Theatre Quarterly* nº 30, p. 33.

³⁹William Gaskill (1980) "Working with Actors" en Ken Robinson (Ed.) *Exploring Theatre Education* London, p. 53, 69-70. Ver también la entrevista que mantuvo con Irving Wardle (1970) en *Gambit* nº 17, p. 38-43.

⁴⁰Tras debates en la House of Lords durante Febrero de 1966, la Theatres Bill, anulando los poderes del Lord Chamberlain, fue ley el 28 de Septiembre de 1968.

⁴¹Entrevista con Philip Roberts de 1978, ya citada.

En el siguiente asalto, *Early Morning* fue prohibida en su totalidad. En ella se describía una relación sexual que uniera a la Reina Victoria con Florence Nightingale - interpretada por Marianne Faithfull- y se incluían imágenes cercanas al canibalismo. "His Lordship would not allow it" fue la sentencia del Lord Chamberlain, y el Arts Council llegó a amenazar con la retirada de la subvención si la obra se hacía pública. Se presentó la noche del domingo 31 de Marzo de 1968, como "parte de la celebración del decimosegundo aniversario de la English Stage Company", y si bien la policía impidió el estreno del 7 de Abril, esa tarde los críticos pudieron ver el ensayo de vestuario.

Bond ya comenzaba a cansarse:

"The banning of *Early Morning* wasn't, oddly enough, a savage blow. I just found it wearying because, obviously, the censorship was behaving in a stupid way and obviously its time was very limited and when something is past its time and it's defunct or obsolete or whatever, and yet it still clings on to a vestige of its activity, then it is very wearisome, and by the time of *Early Morning* I was just so tired with the silly man, I just wanted him to go away."⁴²

3.3.2 DE OBRAS A PARABOLAS

El 24 de Junio de 1968 *Narrow Road to the Deep North* desafiaba las moribundas censuras propuestas abriendo en el Belgrade Theatre de Coventry, cuya Catedral había solicitado de Bond la obra.

Cuando Gaskill organizó entre Febrero y Marzo de 1969 la presentación pública de las dos obras perseguidas y la presentación en Londres de *Narrow Road*, en una 'Bond season' de celebración de las nuevas libertades conseguidas y de vindicación de la obra del dramaturgo, muchos críticos tuvieron que rehacer sus perspectivas ante la consagración de lo que denostaron.

Irving Wardle y Herbert Kretzmer se pronunciaron en su día de forma muy negativa ante *Saved* :

"The most charitable interpretation of the play would be as a counterblast to theatrical fashion, stripping off the glamour to show that cruelty *is* disgusting and that domestic naturalism *is* boring. But the writing itself, with its self-admiring jokes and gloating approach to moments of brutality and erotic humiliation, does not support this view. In so far as the claustrophobically appropriate action has any

⁴²Op. cit.

larger repercussions, it amounts to a systematic degradation of the human animal"⁴³

"From first to last, Edward Bond's play is concerned with sexual and physical violence. It is peopled by characters who, almost without exception, are foul-mouthed, dirty-minded, illiterate, and barely to be judged on any recognizable human level at all. Nobody in his senses will deny that life in South London, or anywhere else for that matter, can be sordid, sleazy, and sinister. Nobody, furthermore, will deny that it is one of the functions of the theatre to reflect the horrific undercurrents of contemporary life. But it cannot be allowed, even in the name of freedom of speech, to do so without aim, purpose, or meaning."⁴⁴

Y Harold Hobson ante *Early Morning* :

"The third act of Edward Bond's *Early Morning* ... is unspeakably horrible in the undisciplined rapture with which it shows us Queen Victoria, Prince Albert, and their children revelling in cannibalism in heaven. *Early Morning* has presumably a savage moral purpose... But its horrors are altogether too much, even in the best of causes. As far as I could see the prolonged rending of human flesh in the last act did not produce sickness in any member of the first-night audience. But first-nighters are notoriously tough."⁴⁵

Las críticas más positivas vinieron, claro, de *The Observer* donde Penelope Gilliatt y Ronald Bryden saludaron con fervor las obras de Bond.

"*Saved* was about the effect on its poorer members of a society which gives them nothing, teaching them only to take; a study in the emotional and cultural deprivation which lies behind the small items of mindless violence which fill up those newspaper columns not devoted to exhorting customers to consume. *Early Morning* extends the same image of Britain into a gargantuan Swiftian metaphor of universal consumption: a society based on cannibalism, in which all achievement, power, and even love consists of devouring other lives."⁴⁶

Laurence Olivier rompió una arriesgada lanza en la polémica que siguió a *Saved* con una carta a *The Observer* el 28 de Noviembre de 1965 en favor de la obra de Bond:

"*Saved* is not for children but it is for grown-ups, and the grown-ups of this country should have the courage to look at it; and if we do not find precisely the mirror held up to nature in which we can see ourselves, then at least we can experience the sacramental catharsis of a very chastening look at the sort of ground we have prepared for the next lot."

⁴³Irving Wardle, el 4 de Noviembre de 1965 para *The Times*.

⁴⁴Herbert Kretzmer el mismo día en el *Daily Express*.

⁴⁵Harold Hobson para *The Sunday Times* el 16 de Marzo de 1969.

⁴⁶Ronald Bryden en *The Observer* el 14 de Abril de 1968.

Martin Esslin es quizá el crítico más cuidadoso de los que se pronunciaron en torno a estas obras, en sus reseñas en *Plays and Players* de *Saved* y *Narrow Road to the Deep North*.⁴⁷

En crónica respetuosa y divertida llega a dudar de la 'peligrosidad social' de *Early Morning* :

"Seldom in the history of human folly can there have been so much ado about so little! Whether Edward Bond's play is deemed good or bad, significant or insignificant, entertaining or boring may be open to dispute. But one thing surely must be beyond dispute for anyone capable of giving it only a few minutes' clear, logical thought: the play is *totally inoffensive*.

The author himself *may* think that it constitutes a vicious attack against the establishment, but he must be the only person who can be entitled to such a view, because he knows what he consciously intended in sitting down to writing it. To anyone else it must be clear that he was mistaken! [...] Indeed, from the very first scene it is clearly established by the author that we are in the realm of *fantasy*. But fantasy is free from the shackles of logic or factual proof. *Nothing* that is stated in the vein of fantasy *can* possibly threaten the foundations of real institutions. [...] As a political pamphlet Bond's play is non-existent; as a piece of poetic fantasy it is very interesting, a human document of great value, and even a by-no-means inconsiderable work of art."⁴⁸

Narrow Road to the Deep North fue ya mejor recibida. Nótese el cambio de actitud de Irving Wardle:

"... the first Edward Bond play to reach the general public, presumably because it contains nothing likely to outrage them. Squeamishness apart (to which I plead guilty) there are other reasons for considering it his best piece so far.... It shows a big development in stylish identity and the relationship of form to content; it leaves you feeling that no one else could have written it."⁴⁹

El propio Bond explica el ajuste de la crítica:

"I regard the play as critic fodder really.... It's a very easy, light little play. In a sense I wrote it so quickly just to prove that I could do it ... because [the critics] just hadn't understood a word of the first performance of *Early Morning*."⁵⁰

⁴⁷Véase el número de Abril de 1969. Esslin analiza con claridad la trayectoria de Bond hasta *Lear* en "The Theatre of Edward Bond" *Times Literary Supplement* del 24 de Septiembre de 1971.

⁴⁸Martin Esslin (Marzo 1969) "A Bond Honoured" *Plays and Players* p. 26, 63.

⁴⁹Irving Wardle el 20 de Febrero de 1969 en *The Times*.

⁵⁰Edward Bond (26 de Marzo de 1969) en intervención radiofónica para el programa 'The Lively Arts' de BBC Radio 4.

La "carnaza para críticos" de Bond esconde la belleza serena de una leyenda oriental, los escritos del poeta japonés Matsuo Basho⁵¹, convertidos a la prosa poética que el autor practica.

Bond parece justificar por entonces lo que en nuestra opinión es el comienzo de un distanciamiento progresivo de sus temas desde las realidades más cercanas visitadas en sus primeras obras hacia terrenos de alegorías y parábolas alejadas de aquellas en el tiempo o en el espacio. Esta distancia le permite al autor un comentario más eficaz, por poético y metafórico, de mayor potencia verbal, que el limitado registro dialectal que Bond se impuso en las primeras obras.

A propósito de *The Bundle*, también basada en los poemas de Basho, pero escrita en otro momento de la evolución de Bond, y por ello con otra interpretación de los hechos, Bond ya confesaba:

"*The Bundle* is set in a primitive Asian community. It will be said that this is another way of 'exporting your conscience' — just as it has been said I ignore the present when I sometimes write about the past. Reaction likes to keep its hand on the past because it throws too much light on the present. I chose the Asian setting because it enabled me to abstract certain forces and show their effect in a direct and simple way."⁵²

Kevin Kelly, tras asistir en el Charles Playhouse de Boston a la producción americana de *Narrow Road to the Deep North*, escribía en el *Boston Globe* una ajustada descripción de las cualidades poéticas del nuevo estilo de Bond:

"[The play] is the experience of life reduced, almost haiku-like, to a series of fragments, some of them almost arbitrarily side by side. Yet the fragments are beautifully, mysteriously fitted together in a general pattern.... The final image ... is a haunting summation: a young priest falls on his ritual knife as a naked man, who has called for help from the river and has had to help himself, towels himself dry. Death crumples at stage right. Life wipes itself off in the background. The comment is as simple and pure as a ... haiku."⁵³

Este tipo de lenguaje, cargado de fuerza visual, se adapta con facilidad a la radio. De *Narrow Road to the Deep North* se produjo la primera versión radiofónica de una obra de Bond —luego seguiría *Summer*— y fue retransmitida por BBC Radio 3 en Agosto de 1975.⁵⁴

⁵¹Poemas del siglo XVII leídos por Bond en la traducción editada por N. Yuasa (1966) en *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches* Harmondsworth: Penguin.

⁵²Edward Bond en *The Guardian* el 13 de Enero de 1978.

⁵³Kevin Kelly en *Boston Globe* el 3 de Noviembre de 1969.

⁵⁴El director era John Tydeman, que también produjo obras de Stoppard, entre otros, para el medio.

En este movimiento hacia la parábola atemporal, Bond ancla sus compromisos en su medio vital mediante las piezas cortas de encargo, escritas especialmente para alguna causa reivindicativa concreta. Es el caso de *Black Mass*, parte de *Sharpeville Sequence* —un recordatorio de la matanza de Sharpeville, en la Sudáfrica segregacionista, ocurrida diez años antes— que se estrenó en 1970, con Bond interpretando el papel de Cristo, o *Passion*, presentada en 1971 en el Festival of Life del CND, *Stone*, producida en 1976 por el Gay Sweatshop en el Institute of Contemporary Arts, y las dos partes de *A-A-America!*, presentadas también en 1976 para la celebración de la American Connection en el Almost Free Theatre⁵⁵, *Grandma Faust* y *The Swing*. Ya más cerca en el tiempo, *Derek* se presentó en 1982 para el Youth Festival en el Royal Shakespeare Theatre de Stratford, *Red, Black and Ignorant* y *The Tin Can People*, ambas de tema nuclear, para la 'Thoughtcrimes Fortnight' de 1984 en el Barbican y para la Bread and Circuses Theatre Company de Birmingham, respectivamente.

Bond le cuenta a Philip Roberts su valoración de estas obritas:

"Writing shorter plays is sometimes like sharpening your pencil, you put a finer point on it again. But I obviously want to use dramatic forms in as many ways as possible. I don't say, you know, that is the way to write a play and everybody should write plays like that. I think there should be street corner plays, and plays in the theatre, and in the factory, and in the university, and all sorts. You know, the theatre should be all sorts of those things. So that I want to increase my dramatic experience by writing many sorts of plays. And it's very useful to take things down on to a smaller scale, structurally a smaller scale, so that one can experience, almost within the grasp of one's hands, the texture of a structure."⁵⁶

⁵⁵Este establecimiento del Soho, regentado por Ed Berman, organizador de Inter-Action, seguía una política de precios cuando menos curiosa: la entrada costaba lo que el espectador creía que merecía el espectáculo. Berman, Inter-Action y el Almost Free Theatre volverán a aparecer a propósito de Stoppard.

⁵⁶Entrevista citada.

3.3.3 RETRATOS DEL ARTISTA CONTRADICTORIO

El siguiente grupo de obras de Bond bien podrían configurarlo *Lear*, *Bingo*, *The Fool*. En ellas se dramatiza la posición del artista y su respuesta ante las contradicciones que se plantean en su relación con su sociedad. En *Bingo*, es Shakespeare quien se sienta en el banquillo del escenario. En *The Fool*, el poeta irlandés John Clare, en *Lear*, el propio Bond, clarificando su postura ante la mitología cultural de su entorno.

Lear y *Bingo* son objeto especial de estudio en el presente trabajo. En cuanto a *The Fool*,⁵⁷ estrenada en Noviembre de 1975 en el Royal Court, citemos las palabras de Bond en su comparación con *Bingo* :

"...the plays like *Bingo* and *The Fool* are to do with how a society creates the lives of its individuals, and those can be, well, exemplified through the lives of the two writers I chose. One was Shakespeare who, of course, I mean, is a sort of great moral and intellectual force in the western world, and nevertheless it seemed to me that he was a person who compromised —inevitably I dare say— so that there was a fundamental disharmony between his aspirations and his activities. [...] And then I chose a very poor writer (I mean, Shakespeare was quite well off) and I chose a very poor and ostensibly unsuccessful writer, Clare, who ends up in a madhouse, because I wanted to show that also, for him, the unity there should be between imagination and the practical economic basis of life, that that hadn't been achieved either."⁵⁸

En realidad, y a efectos de agrupamiento, el dramaturgo creía haber cerrado una etapa con *The Sea*, obra posterior a *Lear* y anterior a *Bingo* y *The Fool*.

El socialismo activo de Bond es profundamente optimista. El sufrimiento y las crueldades que asolan *Lear* sirven como advertencia y denuncia, como interrogantes abismales. Las primeras obras compartían una urgencia común: el individuo, plagado de preguntas que no entiende, se enfrenta a lo social, tratado al modo del coro griego, en un infierno de violencia e incomunicación. Pero Bond necesita saber las respuestas, y sus personajes van adquiriendo con el tiempo mayor control sobre sus realidades y mayor capacidad para transformarlas.

⁵⁷Para su estudio conviene acudir a *Theatre Quarterly* nº 21, 1976, donde figuran entrevistas, crítica de reseñas y el diario de ensayos del primer montaje.

⁵⁸Entrevista citada.

Tras los sufrimientos y la crueldad de *Lear*, Bond gira en busca de la luz posible:

"PLEASE remember it is labelled A COMEDY and for a reason! It should be played lightly and with as much fun as possible.[...] I structure my plays with infinite care. I know this one is tricky, with all its quick-changing scenes. It is very important that these shift quickly and easily to sustain the rhythm of the play..."⁵⁹

"I had to write *Lear* before I wrote *The Sea*. One has to have a whole vision of life. One has to admit the dark things, the destructive things, but one shouldn't lose one's balance. So if one's going to write a play like *Lear*, in order to give oneself the courage to write that, one must also have in one's mind, 'Yes, but there's also *The Sea*'. I've always used comedy in my plays because it's part of one's rapport with the audience... But the balance is different this time in that I deliberately set out to make an audience laugh.... I wanted deliberately to say to the audience: 'You mustn't despair. You mustn't be afraid. You must be conscious of the dangers but nevertheless be conscious of your strengths. Be conscious of your intelligence.'"⁶⁰

Las figuras del niño y el anciano adquieren contenidos arquetípicos en las obras de Bond⁶¹, y también en su línea de evolución: en *The Pope's Wedding*, Scopey mata al viejo Alen sin saber muy bien por qué, por pura incapacidad de comunicación o por escapar de su aislamiento... Al final de *The Sea*, al final de esta etapa, Willy acaba escuchando las palabras de esperanza del viejo Evens:

EVENS: Go away. You won't find any more answers here. Go away and find them. Don't give up hope. That's always silly. The truth's waiting for you, it's very patient, and you'll find it. Remember, I've told you these things so that you won't despair. But you must still change the world"

(*The Sea* p. 65)⁶²

Bond expresa la naturaleza de las nuevas urgencias, en carta a Tony Coult:

"We mustn't write only problem plays, we must write answer plays —or at least plays which make answers clearer and more practical. When I wrote my first plays, I was, naturally, conscious of the weight of the problems. Now I've become more conscious of the strength of human beings to provide answers. The answers aren't always light, easy, or even straightforward, but the purpose —a socialist society— is clear."⁶³

⁵⁹Edward Bond en carta de Noviembre de 1974 a William Woodman, director del montaje de Chicago, citada en Roberts, Phillip *Bond on File*, p. 30.

⁶⁰Edward Bond en *The Times* del 22 de Mayo de 1973.

⁶¹Así lo explora Joseph E. Duncan (1976) en "The Child and the Old Man in the plays of Edward Bond" *Modern Drama* nº 19, p. 1-10.

⁶²Bond, Edward (1975) *The Sea* London: Methuen.

⁶³Del 28 de Julio de 1977, citada en Hay, Malcolm; Roberts, Phillip *Edward Bond: A Companion to the Plays* p. 75.

Y Bond sabe que las respuestas sólo pueden ser las que cada cual encuentre en su propia experiencia, sin moralinas autorales, y así lo dramatiza, dejando sin completar la última frase de la obra:

"I left the last sentence of the play unfinished because the play can have no satisfactory solution at that stage. Rose and Willy have to go away and help to create a sane society — and it is for the audience to go away and complete the sentence in their own lives."⁶⁴

The Sea fue estrenada en Mayo de 1973, con dirección de William Gaskill —la última para Bond— y escenario diseñado por Deirdre Clancy⁶⁵, que ya había trabajado junto a John Napier en el primer montaje de *Lear*.

A los pocos meses, en Noviembre de ese mismo año, en Exeter, veía los primeros públicos *Bingo*. Con esta obra Bond abre un asomo de tetralogía de subtítulos, pues *Bingo* se apellida 'Scenes of Money and Death', *The Fool* 'Scenes of Bread and Love', *The Woman* 'Scenes of War and Freedom' y *The Bundle* 'Scenes of Right and Evil'. Bond pretende agrupar así un conjunto de escenas, de tramas, de relecturas, de actitudes —las contrastadas de Shakespeare y John Clare ante la responsabilidad social del artista, la responsabilidad de las mujeres ante las guerras masculinas, la nueva fuerza común descubierta por los habitantes de la aldea— no para conformar historias que se agoten en el escenario completas en sí mismas, sino para proponer investigaciones racionales en la relación entre lo dramatizado y los problemas reales y concretos de la sociedad que asiste al espectáculo.

⁶⁴En carta a Tom H. Wild de 16 de Enero de 1977, con motivo de una producción de aficionados en Reading. Citada en Roberts, Phillip *Bond on File* p. 30.

⁶⁵En *Plays and Players* de Agosto de 1973, G. Gow analiza en "Putting on the Style" el trabajo escenográfico realizado por Clancy en *The Sea*.

3.3.4 EDWARD BOND DIRIGE SUS ULTIMAS OBRAS

Bond estrenó *The Woman* en el National Theatre allá por Agosto de 1978, siendo la primera obra contemporánea vista en el nuevo espacio del auditorio Oliver. La trama adopta el mito griego del sitio de Troya masculinizando los agentes belicosos y otorgando a Hecuba —la Historia— y a Ismene —esposa de Heros, luego loca— los atributos femeninos del nuevo poder:

"The emphasis placed upon sexual politics ... constitutes a new departure for Bond. Sexism is treated as one more form of social violence here, and it is not to be set apart from the wider political analysis. Thus it is the women who urge a peaceful resolution of the conflict at Troy.... Moreover, it is Hecuba who perceives the hopeless logic of attrition, and Ismene who is used to puncture the heroic posturing of the old school of warriors, as embodied by Nestor..."⁶⁶

Como ya apuntábamos, Bond aprende de Gaskill, y del estilo brechtiano, un concepto de la figura del dramaturgo que le acerca al trabajo improvisado en equipo a pie de escenario y le aleja de la soledad activa del escritor. Con estas premisas Bond se estrena como director de sus propias obras en *The Woman*, y continúa su nueva tarea en *The Worlds, Restoration, y Summer*. Cuenta en las cuatro obras con Hayden Griffin⁶⁷ como escenógrafo, con quien ya había trabajado en el primer montaje de *Narrow Road to the Deep North*, en una reposición de *The Pope's Wedding* presentada en Exeter en Junio de 1973 y en el estreno de *Bingo*.

La actividad de Bond como director de escena en *The Woman* quedó descrita en *Observer Magazine* ⁶⁸ a propósito del primer ensayo de texto de la compañía y expresa en una entrevista concedida a Patricia Curran:

"The reason why I want to direct my plays is that they are experimental without being obviously so.... The use of language is often very contrived, very unreal, although the whole thing is meant to give the appearance of naturalism. So, in order to write better for actors, I have to become part of their rehearsal process. If I say I want actors to be of a different sort, I have to get involved in the actual technique of creating it with the actor. I can't any longer be in the situation of nudging someone and getting them to relay the message. It's simpler and more economic if I do it

⁶⁶George Savona (1980) "Edward Bond's *The Woman* " *Gambit* nº 36, p. 25-30.

⁶⁷Michael Coveney en "Space Odissey" *Plays and Players* de Junio de 1976 entrevista a Griffin, a John Napier, que diseñó los escenarios de *Lear* y a William Dudley, que trabajó en *The Fool*.

⁶⁸Hay, Malcolm; Roberts, Phillip (6 Agosto 1978) "Edward Bond: Stages in a Life" *Observer Magazine*

myself. Once the play has been done, and I've been able to understand what all the operational problems are, I can then revise and put instructions in the text."⁶⁹

The Bundle, o 'Scenes of Right and Evil, or New Narrow Road to the Deep North' se estrenó en Enero de 1978 con la Royal Shakespeare Company en The Warehouse. Patrick Stewart interpretaba a Basho y el conjunto lo dirigía Howard Davies⁷⁰. La nueva lectura de la leyenda de Wang, el niño abandonado por Basho en su búsqueda de la iluminación, subraya el nuevo talante de la dramática del autor.

Colin Chambers resume la trama en su reseña:

"In the 1968 play, the child grows up to be a tyrant. In *The Bundle* ... the child Wang becomes a liberation leader. Bond ... has progressed from exposing the condition of our times to showing the possibility of, and the need for, changing that condition. And it is a condition of cruel exploitation that Bond depicts, with his characters oppressed by men —the landlord— and by nature —the river that floods. Yet, as Wang grows up, Bond shows with humour and relentless integrity the villagers learning to overcome both, learning to take control of their lives."⁷¹

Un año después, en Marzo de 1979, un reparto de aficionados estrenaba en Newcastle *The Worlds*, que aún pasó por el Activists' Youth Theatre Club del Royal Court en Noviembre antes de ser presentada profesionalmente por primera vez en el New Half Moon Theatre un 12 de Junio de 1981.⁷² En esta producción, Ian McDiarmid doblaba los personajes de Trench -ejecutivo caído en desgracia- y Terry -sindicalista radical-. En *The Worlds* Bond lleva la escena a los mundos de los conflictos laborales contemporáneos, al mundo de lo real y al mundo de lo aparente.⁷³ La empresa como microcosmos en el que se reproducen cruentas luchas por el poder será también motivo de una de sus obras más recientes, *In the Company of Men*.

⁶⁹1 de Julio de 1979. Sin publicar, pero citada en Roberts, Phillip *Bond on File* p. 74.

⁷⁰Davies ya había dirigido reposiciones de *Narrow Road to the Deep North* en 1971 y de *Bingo* en 1976. En 1980 montó *The Fool* en The Other Place, el pequeño teatro-hangar de la compañía en Stratford, visitando después The Warehouse en Londres. Consta una entrevista suya con P. Hulton (1978) en *Dartington Theatre Papers* p. 9-17.

⁷¹Chambers, Colln (19 de Enero de 1978) *Morning Star*.

⁷²J. Bryce describe en *The Leveller* nº 60, del 10-24 de Julio de 1981 los ensayos de *The Worlds* y *Restoration*.

⁷³El concepto lo propone Michael Coveney en su reseña del *Financial Times* del 10 de Marzo de 1979.

Peter Holland⁷⁴ presenta *Restoration*, la siguiente obra de Bond:

"In many ways, *Restoration* is closest in Bond's work to *The Fool*... It shares the same affectionate but unsentimentalized fascination with the East Anglian rural working class of the eighteenth century, the same horror at the identification of justice with the rights of the landowners, the same distress at the consequences of the servants' humiliating subservience to that powerful hierarchy. *The Fool* explored the ground through the perspective offered by the life of John Clare, the peasant as poet. *Restoration* turns from the writer to a literary form, Restoration comedy..."

De nuevo, el autor persigue el extrañamiento temporal para elaborar su discurso. El conflicto entre Lord Are, su criado expiatorio, Bob, y Rose, la esposa de éste, de raza negra, adquiere mayores posibilidades de analizarse con efectividad en un marco más esquemático que el contemporáneo. Además, la prosa del dramaturgo, como ya se ha dicho, tiende a ámbitos más poéticos que los que admitiría un reflejo fiel de ciertas hablas contemporáneas. La parábola, con todo, si es efectiva, se aplicará al momento presente. Tal parece la intención de Bond:

"I was deeply depressed over the last [1979] election and, indeed, I wrote *Restoration* as a consequence. I saw Bob as being the typical, working-class Tory voter, and the play is about his betrayal. Then I looked around for what I thought would be hopeful conflicts, conflicts that would perhaps rescue him from his fate. And I thought that in the racist conflict could be found a very good and informed political confrontation — a rational response to irrationality."⁷⁵

Del nuevo estreno, al mes de la presentación en Londres de *The Worlds*, en el Royal Court Theatre, el 21 de Julio de 1981, ofrece una buena descripción Katharine Worth.⁷⁶ De su experiencia al ser dirigido por Bond en su interpretación de Lord Are, Simon Callow da cuenta en su autobiografía.⁷⁷

En *Restoration* se incluyen como canciones los poemas que Bond suele componer a lo Brecht para acompañar sus obras. La música, compuesta por Nick Bicât, sirve de puente entre la escena, el siglo XVIII, y el mundo moderno.

⁷⁴En su crítica del 7 de Agosto de 1981 en el *Times Literary Supplement*.

⁷⁵Bond, Edward (31 Julio 1981) *The Guardian*

⁷⁶Worth, Katharine (1981) *Modern Drama* nº 24, p. 479-93.

⁷⁷Callow, Simon (1984) *Being an Actor* London: Methuen.

Palabras, acciones y música se acoplan ya desde la escritura y en el propósito de las tres óperas que Bond ha estrenado. Tanto *We Come to the River*, que vió la luz en Covent Garden, en la Royal Opera House en 1976, como *Orpheus*, que se oyó en Stuttgart en 1979 y en Nueva York poco después, y *The Cat*, que se vió y se escuchó por primera vez en Junio de 1983 en el patio de armas del castillo Schwetzingen, cerca de Heidelberg, comparten las partituras de Hans Werner Henze⁷⁸ y la curiosidad de haberse representado con mayor frecuencia fuera del Reino Unido -Alemania, especialmente- que en Inglaterra.

El género operístico se adecúa con soltura a los personajes épicos de Bond, perfilados con vocación más instrumental que psicológica. En *The Cat*, todos los protagonistas de la fábula son animales y todos participan más del arquetipo que de caracterización particularizada. La estrategia es cómoda para la dramática de Bond y Philip Roberts nos recuerda sus palabras al respecto:

"Having said ... that, in the kind of theatrical form he envisaged for the future, 'characters wouldn't be moved by personal motives but by the forces of history. They'd be epic in analysis but not necessarily in size — after all a mouse can be the hero of an epic', Bond created his libretto in the form of a beast fable..."⁷⁹

Las últimas obras de Bond están recogidas en dos volúmenes, *The War Plays* y *Two Post-Modern Plays*.

El primero es doble y recoge una trilogía de obras antinucleares. *Red, Black and Ignorant* —presentada en Junio de 1984 al Barbican, que organizó unas sesiones dedicadas al 'Thoughtcrime'—, *The Tin Can People* —estrenada en Mayo de ese mismo año en Birmingham, y *Great Peace* fueron presentadas como tal trilogía en 1985 por la Royal Shakespeare Company en el Barbican Pit.

Las dos obras 'postmodernas' son *In the Company of Men*, que fue mencionada a propósito de *The Worlds*, y *Jackets*. En ésta última, representada en el departamento de estudios teatrales de la Universidad de Lancaster, Bond resume y afina su técnica más preciada: la primera parte se basa en incidentes orientales tomados del *Sugawara* ; la segunda ofrece un paralelo contemporáneo.

⁷⁸Henze, hombre de convicciones políticas cercanas a las de Bond, fue entrevistado en *The Times* el 9 de Julio de 1976.

⁷⁹Philip Roberts "The Search for Epic Drama: Edward Bond's recent work" *Modern Drama* nº 24, Diciembre de 1981.

No permitamos que pasen sin mención las adaptaciones y traducciones de Bond. Remítase el lector al apéndice para los detalles, pero sepa ahora que trabajó sobre textos de Middleton, Webster, Wedekind, Ibsen y Chejov. Del autor soviético adaptó *Three Sisters*, que fue dirigida por Jane Howell.⁸⁰ Aunque sólo recibió un ensayo de texto en 1976, por parte de la Tyneside Theatre Company, Bond adaptó también con el título de *Heads el Roundheads and Peakheads* de Brecht.

Para acabar este recorrido por las vistas principales que se destacan en la obra de Bond hemos desgajado del orden cronológico una última obra, *Summer*, que nos permitirá virar con suavidad hacia las obras shakespirianas del dramaturgo, *Bingo* y *Lear*.

Summer es posterior a *Restoration* ; fue estrenada en Enero de 1982, con Yvonne Bryceland⁸¹ en el papel principal de Marthe. Esta obra, cuya acción transcurre en alguna región turística del Mediterráneo años después de la ocupación alemana, ha sido leída por cierta crítica como alegoría modernizada de *The Tempest*. Así, Eva Figes:

"*Summer* is a modern rendering of *The Tempest*: the age-old quarrel between the exiled dispossessed Prospero and his kinsman is enacted by Xenia and Marthe; the boorish German soldier turned tourist with an appetite for sandwiches and ladies in bathing costumes is Caliban; and Ann and David are Ferdinand and Miranda. ...The German tourist tells a frozen-faced Xenia of the horrors that took place on the island beach on which they now sunbathe: the sunny cliff once an execution wall, corpses floating in the sea. Afterwards Ann and David exclaim on the beauty of the place, which has now become a shrine to their love."⁸²

Los paralelos, servidos con tiralíneas por Ms. Figes, parecen antes bien el resultado de una peculiar manera de 'leer' el texto de Bond. Nada en la obra propone explícitamente la relación entre *Summer* y *The Tempest*. Pero de la caza de alusiones shakespirianas todo crítico vuelve con el morral rebosante: las figuras arquetípicas del corpus de Shakespeare, una vez -ya- mitificadas, se prestan como perfectos puntos de relación crítica para describir la literatura desde la literatura.

⁸⁰Esta directora también colaboró con Bond en los montajes originales de *Narrow Road to the Deep North* y *Bingo* y en la versión de *The Sea* que en 1978 emitió BBC Television.

⁸¹Esta actriz, que también había interpretado el personaje de Hecuba en *The Woman*, fue entrevistada en *The Times*, el día 23 de Enero de 1983.

⁸²Figes, Eva (5 de Febrero de 1982) *Times Literary Supplement*

Esta idea es central al desarrollo de esta tesis; sólo la voluntad paródica explícita puede servir de criterio selector que discrimine con claridad entre las parodias propuestas por un autor y las alusiones que el crítico atesora y detecta en sus lecturas. En el capítulo final, dedicado a la descripción del estado actual de la crítica ante las prácticas contemporáneas ejecitadas sobre la obra de Shakespeare, planteamos nuestra discusión de posturas como las mantenidas por Ruby Cohn, que incluye en su estudio toda suerte de ecos shakespirianos, sin ninguna suerte en la selección. Así, por aducir un ejemplo similar al de Eva Figes, Cohn nos invita a degustar *King Lear* desde el vientre de *Moby Dick*:

"Ahab is a Lear whose madness leads to no purgative sympathy, and Pip is a Fool whose wisdom is ignored."⁸³

¿Y por qué no también Don Quijote y Sancho? ¿O Rompetechos como trasunto cómico de la tragedia de Lear? Estudiaremos sólo aquellas obras que propongan explícitamente desde sus textos comentarios paródicos sobre tramas y situaciones shakespirianas, pues la otra vía nos llevaría a cualquier estación que elijamos, a todas partes y a ninguna, en trayecto circular y algo inútil.

En el caso de Bond, *Lear* será el objeto de estudio, y *Bingo* una ayuda para conocer a los sujetos.

⁸³Cohn, Ruby (1976) *Modern Shakespeare Offshoots* Princeton, NJ: Princeton University Press, p. 239. Acompañan a Cohn en la caza de la ballena alusiva F.O. Matthlessen *American Renaissance* New York, 1941 y Richard B. Sewall "Ahab's Quenchless Feud" *Comparative Drama* Otoño, 1967, p. 207-218.

3.4 EDWARD BOND ANTE SHAKESPEARE: *Bingo*

Las convicciones políticas de Bond son lentas con las que mirar a Shakespeare.

La crítica más tradicional y conservadora, e incluso opiniones de apariencia más liberal,⁸⁴ suelen otorgar a la figura y obra de Shakespeare cierta aureola mítica de indudable efecto aglutinador en lo ideológico. El tiempo y las culturas oficiales han ido limando la imagen que recibimos del dramaturgo, soterrando sus facetas más personales y polémicas —tendencias e insistencias sexuales, posicionamiento ideológico, composición en equipo de la obra dramática— en favor de una imagen pública más eficaz y estilizada: el bardo del Avon, poeta nacional, infalible en su conocimiento de la naturaleza humana. Las obras han experimentado así mismo un proceso de mitificación: las múltiples lecturas que cada época efectúa sobre aspectos determinados del corpus shakespiriano parecen proponer la opinión demasiado extendida de que sus significados contienen todos los posibles y futuros. De esta forma, unos textos escritos en unas condiciones socio-políticas muy concretas adquieren significados universales, aplicándose entonces a épocas y situaciones distintas desde la creencia de que la naturaleza humana es siempre una y la misma, independientemente de las determinaciones de los factores históricos. Este proceso, conservador en lo ideológico por perpetuar la inmovilidad de ciertas relaciones de poder, es el proceso de creación de los mitos en las sociedades contemporáneas, como explica Roland Barthes⁸⁵ y como explicitamos en el capítulo aludido.

Ante este estado de cosas, y según allí se detalla, uno de los últimos movimientos de la crítica shakespiriana propone 'deconstruir'⁸⁶ los procesos de significación de las obras, relacionando éstos con los presupuestos ideológicos que las crearon y desenmascarando los añadidos en sus presentaciones contemporáneas.

⁸⁴Véase el capítulo final, donde se explayan los conceptos.

⁸⁵Barthes, Roland (1973) *Mythologies* London: Palladin, 1986. Traducido del original francés por Annette Lavers.

⁸⁶Siguiendo los caminos abiertos por Jacques Derrida (1967) en *De la Grammatologie* Paris, y luego Harold Bloom; Paul de Man; Jacques Derrida; Geoffrey H. Hartman; J. Hillis Miller (1979) *Deconstruction and Criticism* New York, lléguese a Christopher Norris (1982) *Deconstruction: Theory and Practice*. Su aplicación al campo de los estudios shakespirianos, "Post-structuralist Shakespeare: text and ideology", aparece en el volumen de Drakakis citado en la siguiente nota, así como Malcolm Evans "Deconstructing Shakespeare's comedies".

La nueva disciplina, cultivada y crecida en la Universidad de Manchester, es denominada 'Cultural Materialism' por sus practicantes. En un marco más amplio de relectura y nueva evaluación de las presunciones críticas que desde los púlpitos académicos falsean y desvirtúan los mensajes ideológicos contenidos en toda obra artística, John Drakakis, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield y Graham Holderness,⁸⁷ entre otros, inscriben sus prácticas críticas aplicándolas al estudio de las obras shakespirianas.

Desde estas posiciones, con estas lentes, mira Bond hacia Shakespeare.

Y el retrato que su visión nos ofrece, dramatizado en *Bingo*, resulta tan tierno y humano como despacible y desmitificador.

*Bingo*⁸⁸ se estrenó en Exeter el 14 de Noviembre de 1973, y el Northcott Theatre pudo ver a Bob Peck⁸⁹ encarnar a Shakespeare en la producción de Jane Howell y John Dove.⁹⁰ El espectáculo se presentó en Agosto del año siguiente en el Royal Court, con John Gielgud en el papel del procurador de su fama. Durante 1976 y 1977, la Royal Shakespeare Company representó la obra en Stratford y en Londres, con Patrick Stewart en el papel del mentor de la compañía. En un proceso sutil que luego se repetiría con *Lear* en 1982, los tentáculos del mito fagocitan incluso las prácticas de desmitificación.

Las escenas imaginadas por Bond se refieren a los últimos días de la vida de William Shakespeare, y tienen que ver con un episodio algo polémico de su biografía en esos años postreros. Tanto lo es, que la mayoría de los estudios biográficos dedicados a la figura del dramaturgo apenas lo mencionan. Sin embargo, parecen constar suficientes documentos⁹¹ que demuestran que la actitud de Shakespeare ante los hechos narrados fue la que Bond describe. La resolución que Shakespeare elige para cerrar la obra de Bond es sin embargo

⁸⁷Drakakis, John (Ed.) (1985) *Alternative Shakespeares* London: Methuen. Dollimore, Jonathan ; Sinfield, Alan (Eds.) (1985) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press. Holderness, Graham (Ed.) (1988) *The Shakespeare Myth* Manchester: Manchester University Press.

⁸⁸Bond explica el título en declaraciones al *Sunday Times* del 25 de Noviembre de 1973:

"Art has very practical consequences. Most 'cultural appreciation' ignores this and is no more relevant than a game of 'Bingo' and less honest."

⁸⁹Bob Peck interpretaría también a Lear en la influyente presentación de Stratford en 1982.

⁹⁰Jane Howell ya había dirigido el estreno de *Narrow Road to the Deep North* en Coventry, la presentación de *Three Sisters* en Exeter y todavía dirigiría la versión televisiva de *The Sea*. Véase P. Anson "Directors in Interview, nº 2: Jane Howell" *Plays and Players* October 1968. John Dove, por su parte, había revivido en el propio Northcott Theatre en Junio de ese mismo año *The Pope's Wedding*, producción que luego visitó el Bush Theatre de Londres.

⁹¹Bond recomienda la consulta de E. K. Chambers (1930) *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems* en dos volúmenes, Oxford. De interés también resultarán Samuel Schoenbaum (1975) *Shakespeare: A Documentary Life* Oxford, y E.A.J. Honigsmann (1985) *Shakespeare: the 'Lost Years'* Manchester.

hipotética, pero también honorable, y sus efectos regenerativos se discuten más adelante.⁹²

Bond nos explica el incidente en la Introducción a *Bingo* :

"A large part of his income came from rents (or tithes) paid on common fields at Welcombe near Stratford. Some important landowners wanted to enclose the fields — for the reasons given in the play— and there was a risk that the enclosure would affect Shakespeare's rents. He could side either with the landowners or with the poor who would lose their land and livelihood. He sided with the landowners. They gave him a guarantee against loss —and this is not a neutral document because it implies that should the people fighting the enclosers come to him for help he would refuse it. Well, the town did write to him for help and he did nothing. The struggle is quite well documented and there's no record of opposition from Shakespeare. He may have doubted that the enclosers would succeed, but at best this means he sat at home with his guarantee while others made the resistance that was the only way to stop them. They were stopped for a time. The fields were not finally enclosed till 1775."⁹³

Por supuesto, la intención de Bond es más alegórica que documental, y sobre los hechos mencionados se recrean los detalles.⁹⁴ Así, de las dos hijas que tuvo el dramaturgo de Stratford, Sussana —su favorita— y Judith, sólo la última aparece en la obra. En el personaje de Combe confluyen los varios representantes de los propietarios con quienes tratará Shakespeare. De la tradicional juerga final con Jonson y Drayton sólo el primero figura en la obra. Anne, su esposa, es presencia mencionada y se oyen sus llantos, gritos y golpes en la puerta, pero no aparece en ningún momento. Destacan en el reparto dos personajes más: una pareja de ancianos sirvientes —ella parece tomar el papel de Sussana, y el bando de Shakespeare en el conflicto con su familia; él parece contrastar, desde su cálida locura, la frialdad que ha invadido a Shakespeare— y una joven prostituta que muere ahorcada dejando en evidencia dramática la inhumanidad del gran dramaturgo de la humanidad.

Entre todos los personajes, con la excepción ya citada de la anciana sirvienta apuntalando el equilibrio dramático, arrinconan a Shakespeare contra las cuerdas de sus propias contradicciones.

⁹²Históricamente la muerte de Shakespeare se ha relacionado con la borrachera que se describe en la obra con otros propósitos y menos protagonistas. En **Malcolm Hay; Phillip Roberts** (1980) *Bond: A Study of His Plays* London, p. 196 se discute una versión anterior de la obra, en la que Shakespeare simplemente se desplomaba muerto al ver desde su ventana el enterramiento del anciano sirviente.

⁹³**Bond, Edward** (1974) "Introduction to *Bingo* " London: Methuen, p. ix.

⁹⁴En la p. vii de la introducción leemos:

"I admit that I'm not interested in Shakespeare's true biography in the way a historian might be. Part of the play is about the relationship between any writer and his society."

Así, Combe, tratando de convencerle de las ventajas económicas de aceptar la expulsión de los antiguos arrendados:

COMBE: I'll tell you why I'm here: I'll guarantee *you* against loss, in return for an undersytanding.

SHAKESPEARE: Yes?

COMBE: Don't support the town or the tenants. When the council write, ignore them. Be noncommittal or say you think nothing will come of it. Stay in your garden. I'll pay for that.

SHAKESPEARE: You read too much into it. I'm protecting my own interests. Not supporting you, or fighting the town.

COMBE: That's all I want. It needn't be written into our agreement, it wouldn't read well: but it will be implied. After all, if we sign an agreement it wouldn't pay you to attack me: you get your present rents guaranteed at no extra cost. Free insurance. It pays to sit in the garden.

(p. 7)

O Judith, desde el antagonismo de la hija que le recuerda que su familia es un fracaso:

JUDITH: You'll get old sitting there all day.

SHAKESPEARE: I *am* old.

JUDITH: You used to be so busy. Striding about. Laughing. It's all gone. You look so tired these days.

(p. 12)

JUDITH: You don't notice these things. You must learn that people have feelings. They suffer. Life almost breaks them. [...] D'you know why mother's ill? D'you care?

SHAKESPEARE: Judith.

JUDITH: At last, a word. I'll tell you why she stays in bed. She hides from you. She doesn't know who she is, or wha she's supposed to do, or who she married. She's bewildered — like so many of us!

SHAKESPEARE (*flatly*): Stop it, Judith. You speak so baldly. Such banalities. So stale and ugly.

JUDITH: I can only use the words I know.

(p. 18)

También Jonson, entre verdades de borracho y celos de artista:

SHAKESPEARE: I think you are a very good writer. I made them put on your first play.

JONSON: God, am I that bad? in prison they threatened to cut off my nose. And ears. They didn't offer to work on my eyes. Life doesn't seem to touch you, I mean soil you. You walk by on the clean pavement. I climb tall towers to show I'm clever. Others do tricks in the gutter. You are serene. Serene. I'm going to make you drunk and watch you spew. You aren't well, I can see that! I think you are dying. What a laugh! Are you getting hollow? Why don't you get up? Walk out? Why are you listening to my hysterical crap?

(p. 32)

El propio Shakespeare, en sus monólogos atormentados, quizá los mejores parlamentos de la obra:

SHAKESPEARE: What does it cost to stay alive? I'm stupefied at the suffering I've seen. The shapes huddled in misery that twitch away when you step over them. Women with shopping bags stepping over puddles of blood. What it costs to starve people. The chatter of those who hand over prisoners. The smile of men who see no further than the end of a knife. Stupefied. How can I go back to that? What can I do there? I talk to myself now. I know no one will ever listen.
(p. 26)

SHAKESPEARE: [...] Writing in the snow — a child's hand fumbling in an old man's beard, and in the morning the old man dies, goes, taking the curls from the child's fingers into the grave, and the child laughs and plays under the dead man's window. New games. Now I'm old. Where is the child to touch me and lead me to the grave? Serene. Serene. Is that how they see me? (*He laughs a little*) I didn't know.

The dark FIGURES run back across the top of the stage. Their heavy breathing is heard. They go off left

Snow. It doesn't melt. My hand's cold. (*He breathes on the snow in his hand*) It doesn't melt. I must be very cold. Serene. How? When you're running from hangers and breakers and killers. The mad clown still nurses the child.

Far upstage a shot and a spurt of flame

Every writer writes in other men's blood. The trivial, and the real. There's nothing else to write in. But only a god or a devil can write in other men's blood and not ask why they spilt it and what it cost. Not this hand, that's always melted snow...

SHAKESPEARE *lies forward on the ground. A dark FIGURE appears upstage. It cries and whimpers weakly and then vanishes*

I didn't want to die. I could lie in this snow a whole life. I can think now, the thoughts come so easily over the snow and under my shroud. New worlds. Keys turning new locks —pushing the iron open like lion's teeth. Wolves will drag me through the snow. I'll sit in their liar and smile and be rich. In the morning or when I die the sun will rise and melt it all away. The dream. The wolves. The iron teeth. The snow. The wind. My voice. A dream that leads to sleep. (*He sits up*) I'm dead now. Soon I shall fall down. If I wasn't dead I could kill myself. What is the ice inside me? The plague is hot — this is so cold. The truth means nothing when you hate. Was anything done? Was anything done? I sit in a wound as large as a valley. The sides are smooth and cold and grey. I sit at the bottom and cry at my own death.

(p. 43)

El efecto es avasallador: mientras Shakespeare entona su canto de cisne, mueren hombres a su espalda por defender lo que él ha colaborado en arrebatárselos. Las palabras que repite al final de su lamento —Was anything done?— serán las palabras con las que muera, incapaz ya de soportar la carga moral, al quitarse la vida en un último gesto de dignidad.

Bond comenta la decisión de 'suicidar' a Shakespeare:

"Of course, I can't insist that my description of Shakespeare's death is true. [...] My account rather flatters Shakespeare. If he didn't end in the way shown in the play,

then he was a reactionary blimp or some other fool. The only more charitable account is that he was unaware or senile."⁹⁵

De la misma opinión parece Ronald Bryden:

"Bond's play is itself a question: How could the man who wrote *King Lear*, the most searching and profoundly felt exploration in literature of human cruelty and injustice, have settled down in old age to be a burgher of Stratford, implicitly supporting and being supported by the dawning capitalist system at its greediest? [...] Bond's answer is that he could not —that Shakespeare ... could only survive by killing in himself the great and humane Shakespeare of the plays."⁹⁶

Y la dignidad del acto final consigue reinstaurar de algún modo el prestigio moral del dramaturgo, que había sido descrito resquebrajándose por Bond en su parábola desmitificadora.

Porque *Bingo*, se estará viendo, dista mucho de ser la andanada ideológica por la que muchos críticos timoratos, guardianes del sepulcro del santo, la tomaron en su día. Es lo que venía a decir Pam Gems, en su respuesta a la crítica de Garry O'Connor:

"The night I was there the Shakespeare I saw ... was hurt, disgusted, sorrowful, amused, self-disgusted, speculative, worried, afraid, benevolent, shrewd, depressed, tired, angelic. I saw the enactment of the character of a brilliant, impassioned, tender, articulate, complex man."⁹⁷

En efecto, el retrato final resulta más positivo que crítico. No podía ser de otra forma. Bond lucha con toda su dramaturgia contra la mitificación burguesa del hecho shakespiriano, pero no puede ocultar su simpatía por el maestro:

"My education really consisted of one evening, which was organized by the school. They took us along to a play at the old Bedford Theatre in Camden Town. We saw Donald Wolfitt in *Macbeth*, and for the very first time in my life —I remember this quite distinctly— I met somebody who was actually talking about my problems, about the life I'd been living, the political society around me.... Now it's not true that God is concerned every time a sparrow falls to the ground, because he couldn't bear it, but it is true that Shakespeare cared. Of that I have absolutely no doubt —even about this man Macbeth, who perhaps was like Hitler. And so I got from that play a sense of human dignity —of the value of human beings."⁹⁸

Duerman tranquilos los guardianes. Bond denuncia que custodian un mito, pero *Bingo* contribuye a consolidarlo.

⁹⁵Ibid, p. vii.

⁹⁶Bryden, Ronald (25 de Agosto de 1974) *The New York Times*

⁹⁷Véanse los números de *Plays and Players* correspondientes a Septiembre (O'Connor, Garry) y Noviembre (Gems, Pam) de 1974.

⁹⁸La entrevista figura en "Drama and the Dialectics of Violence" *Theatre Quarterly* nº 5, Enero-Marzo 1972, p. 5-6.

3.5 EDWARD BOND Y LA PARODIA SHAKESPIRIANA: *Lear*

"Today Goneril and Regan take their children to Stratford to see *King Lear*."¹

"The reason I took *Lear* is that as a myth it seems central to people's experience. *Lear* is the family tragedy, magnified to the dimensions of political tragedy, state tragedy, and it seems to deal with very fundamental desires and fears that people have. It's a fascinating play —I mean Shakespeare's play— and I felt that somehow I wasn't living in the real world until I dealt with that myth in my own terms. In other words, Shakespeare's handling of that myth was no longer adequate for me, much as I admire that play. I think it's the greatest play written, and it's the play I get the most out of. Nevertheless, it doesn't work for me, and, in a sense, I have to criticize it."²

'*Lear* is ...' es, también, la ecuación que define su significado. Cada lector, cada generación, cada época, cada cultura, todos llenamos el espacio delimitado por las palabras shakespirianas con los sentidos que llevamos hasta la obra. Lo que aquellos versos 'significaran' para su autor y sus primeros públicos ya no significa nada para nosotros. Y es absurdo, y peligroso, defender que aquel primer significado originario es el único significado posible. Absurdo, porque ahí está la historia —incompleta, haciéndose— de todas las representaciones, de las distintas lecturas que van conformando el espacio de significados de cualquier objeto artístico.³ Peligroso, pues defender que la naturaleza humana es siempre una, siempre idénticos los sentidos, en abstracción de sus condiciones materiales de producción, supone la negación de toda posibilidad de evolución para la humanidad y sus injusticias, que el mito establece como inevitables.⁴

Por ello, en cada práctica significativa realizada sobre *King Lear* celebramos el placer del arte rellenando de sentido la vasija verbal que el autor moldeó en su momento y que los siglos se encargan de arrebatarse.

¹ Bond, Edward (1979) "Edward Bond on Shakespeare" Warehouse Publication, Royal Shakespeare Company.

² Edward Bond entrevistado por Glenn Loney en *Performing Arts Journal* nº 1, vol. 2, de Otoño de 1976.

³ Véase el capítulo final, donde se trazan las líneas teóricas —la crítica del lector— que sustentan el argumento.

⁴ Ibid; Barthes define el mito como la confusión reaccionaria de naturaleza y cultura.

Con las alegorías cristianas de J. F. Danby y con el pesimismo existencial de Kott.⁵

Con el Fool cortado por Tate y con el Fool protagonista de Antony Sher.⁶

No es otro el propósito de Bond al acercarse a Shakespeare que el de reaccionar a su propia lectura.

¿Cuál es, en este laberinto de significados, el que elige ver Bond?

Leamos en el programa del montaje de *Lear* en Liverpool:

"Shakespeare's *Lear* is usually seen as an image of high, academic culture. The play is seen as a sublime action and the audience are expected to show the depth of their culture by the extent to which they penetrate its mysteries.... But the social moral of Shakespeare's *Lear* is this: endure till in time the world will be made right. That's a dangerous moral for us. We have less time than Shakespeare. Time is running out. We have to have a culture that isn't a escape from the sordidness of society, the 'natural' sinfulness or violence of human nature, that isn't a way of learning how to endure our problems — but a way of solving them.

[...] My *Lear* makes a gesture in which he accepts responsibility for his life and commits himself to action.[...] My *Lear*'s gesture mustn't be seen as final.[...] *Lear* is very old and has to die anyway. He makes his gesture only to those who are learning how to live."⁷

La reacción dramática de Bond ante su lectura del personaje shakespiriano se estrenó en el Royal Court Theatre el 29 de Septiembre de 1971. La dirección de William Gaskill consiguió acomodar, con la sobriedad que fuera típica de la English Stage Company, un reparto bastante numeroso —más de 80 papeles, 23 actores— en el reducido espacio del escenario del Court, diseñado para el efecto por John Napier sobre bocetos de vestuario de Deirdre Clancy.⁸

⁵John.F. Danby (1949) *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of 'King Lear'*. Jan Kott (1964) "*King Lear, or Endgame*" en *Shakespeare: Our Contemporary* London: Methuen, 1978. Un recorrido por los hitos de las corrientes de interpretación tendría en cuenta a A.C. Bradley (1904) *Shakespearean Tragedy* —virtual basamento del proceso mitificador—, siempre a Harley Granville-Barker (1927) *Prefaces to Shakespeare*, G. Wilson Knight (1930) *The Wheel of Fire*, L.C. Knights (1959) *Some Shakespearean Themes* —reacción ante el psicologismo de Bradley—, William R. Elton (1966) *King Lear and the Gods* San Marino, California —visión agnóstica— y Kenneth Muir; Stanley Wells (Eds.) (1982) *Aspects of King Lear*. La nueva crítica feminista también propone lecturas de *King Lear*; véase Kathleen McLuskie (1985) "The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*" en Jonathan Dollimore; Alan Sinfield (Eds.) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press, p. 88-108.

⁶Para la historia de la obra en el escenario es buena idea acudir a Maynard Mack (1966) *King Lear in Our Time*, a Marvin Rosenberg (1972) *The Masks of King Lear*, a Robert Speaight (1973) *Shakespeare on the Stage. An Illustrated History of Shakespearian Performance* y a Gāmini Salgādo (1984) *King Lear: Text and Performance*.

⁷Edward Bond en el programa del montaje presentado en el Everyman Theatre de la ciudad del Mersey en Octubre de 1975.

⁸Recuérdese la entrevista que Michael Coveney mantiene en "Space Odyssey" *Plays and Players* de Junio de 1976, con varios escenógrafos que trabajaron con Bond, en la que también

Gregory Dark, ayudante de Gaskill, confió a los editores de *Theatre Quarterly* las notas y apuntes que fue tomando en audiciones y reuniones de trabajo, su diario de ensayos y otros pormenores de la preparación del montaje. Allí⁹ aprendemos por ejemplo de los problemas que plantearon las 18 escenas de la obra y sus 15 cambios a las mínimas facilidades que ofrecen las bambolinas del Royal Court —"a small scene-dock, very little flying space, and virtually no wing space"—, o de las dificultades que supuso la audición del papel de Cordelia, finalmente conseguido por Celestine Randall.

Harry Andrews¹⁰ recibió la oferta de interpretar el papel de Lear a finales de Junio, y los ensayos comenzaron en Agosto, a dos meses del estreno.

Antes de asomarnos a la trama y comparar la propuesta de Bond con el mínimo común múltiplo de los sentidos del mito shakespiriano, el texto de *King Lear* que conocemos, atendamos un momento a la explicación que de la estructura de su *Lear* avanza el propio dramaturgo:

"Act One shows a world dominated by myth. Act Two shows the clash between myth and reality, between superstitious men and the autonomous world. Act Three shows a resolution of this, in the world we prove real by dying in it."¹¹

El ámbito temporal en el que transcurren los hechos se mantiene deliberadamente ambiguo. Intemporalidad y anacronía parecen unir en una misma época —"The play is set in a world outside period, though if one had to be attached, it would be late 19th to early 20th century. Perhaps the Russian Revolution."¹²— la raíz del mito, el medievo de la construcción de un muro con prisioneros encadenados y de las guerras entre duques, y sus ramas más cercanas, de luces eléctricas, rifles y artilugios pseudocientíficos.

Los personajes de Shakespeare son redistribuidos por Bond: Bodice y Fontanelle, hijas de Lear, los correlatos de Regan y Goneril. Cordelia no es hija del Lear de Bond, sino la esposa del joven enterrador, que a su vez cumple funciones similares a las del Fool shakespiriano.¹³ En el Warrington de Bond confluyen las figuras de Kent, Edmund y Gloucester.

participa John Napier. Deirdre Clancy muestra sus diseños para la obra en *Ambit* "Drawings for Lear" n° 68, 1976, p. 93-5.

⁹ Dark, Gregory (1972) "Edward Bond's *Lear* at the Royal Court" Production Casebook n° 5, *Theatre Quarterly* n° 5, p. 20-31.

¹⁰ Léase la entrevista con el actor publicada en el *Plays and Players* de Noviembre de 1971.

¹¹ Bond, Edward "Author's Preface" *Lear* London: Methuen, 1972, p. xiv.

¹² Bill Gaskill a Yves Simard, diseñador gráfico del cartel de la obra, en el 'Casebook' citado, p. 24-25.

¹³ Compárese al respecto la decisión de Giorgio Strehler, en su montaje del *Re Lear* para el Piccolo, de doblar los personajes de Cordelia y el Bufón en la misma actriz, Ottavia Piccolo.

Los sucesos que protagonizan mantienen las referencias shakespirianas como marcos de contraste, pero se articulan con autonomía y construyen una historia con motor propio, que sería accesible sin conocimiento alguno de la obra parodiada. Sin embargo, el sentido de *Lear* sólo se actualiza en su máxima potencia si se detectan y se contrastan los puntos de relación que mantiene con *King Lear*, como pretendemos hacer a continuación.

Imaginemos entonces al espectador informado en los entresijos de la obra de Shakespeare asistiendo al estreno de *Lear*.

Los precedentes de Bond como dramaturgo izquierdista militante y su insistencia en el uso escénico de la violencia serían premisas que nuestro espectador seguramente conocería; el propio título de la obra ya avanza que nos disponemos a asistir a la 'deposición' metafórica del mito creado en torno al personaje shakespiriano.

¿Cómo nos cuenta Bond la historia de ese Lear?

Atendamos pues al escenario. Las luces se apagan y ya se oyen gritos en las alas.

3.5.1 ACT I Scene I

Un accidente en las cercanías del muro¹⁴ que Lear se empeña en hacer construir para mantener libres a sus súbditos de las amenazas exteriores. En visita de inspección —los granjeros sabotean de noche lo construido durante el día—, Lear decide fusilar al 'culpable' del accidente como escarmiento general. Sus hijas, Bodice y Fontanelle, cuestionan la autoridad de su padre al tratar de evitar la ejecución. En la discusión, también le anuncian que van a casarse con North y Cornwall, tradicionales enemigos de Lear, y que entonces el muro será demolido. Lear, encolerizado ante la desobediencia pública, le arrebató la pistola a un oficial y dispara él mismo sobre el prisionero.

Momentos antes, impaciente ante los titubeos del pelotón de fusilamiento, Lear cae en la trampa metafórica que Bond le tiende. Ordena que disparen estando él mismo en línea de fuego, y se deja entonces entrever que Lear es el primer prisionero de sus disposiciones:

LEAR: Why are they waiting? It's cruel to make him wait.

OFFICER: Sir — you're —

Citada en Conejero, M. A. (1983) *La Escena, el sueño, la palabra* Valencia: Instituto Shakespeare, p. 63-75.

¹⁴Según Gregory Dark, las reducidas dimensiones del escenario del Royal Court influyeron en la decisión de no mostrar el muro hasta la última escena. La enorme pared, de barro seco y madera, ocupaba todo el espacio disponible en las alas donde se escondía, y se tuvo que construir de forma que no impidiera el acceso al escenario.

OFFICER: Move, sir.

LEAR moves out of the Firing Squad's way

(p. 4)

En *King Lear*, la autoridad del rey shakespiriano también es contestada por sus hijas Regan y Goneril, entre quienes había repartido su reino. En *King Lear*, el rey shakespiriano también se obceca, senil, en arroparse tras un muro, el de la falsa lisonja, desoyendo los consejos de Kent, Warrington en *Lear*. En ambas obras, la tragedia se origina en la incapacidad que demuestran sus protagonistas para 'ver la verdad'. En ambas obras, la figura del rey-padre traicionado se ve abocada a un doloroso proceso de aprendizaje que culmina con su muerte.

3.5.2 ACT I Scene II

Desfile del ejército de Lear, presto a combatir a North y a Cornwall. El obispo bendice la expedición. Warrington confiesa a Lear que ha recibido cartas de sus dos hijas con propuestas de traición:

WARRINGTON: I have two letters from your daughters, sir. They both wrote in secret and told me not to let anyone know, especially each other.

LEAR: Give them to me.

WARRINGTON: No, sir. They ask me to betray you and then each other. They'll both make me head of the army and let me share their bed.

(p. 9)

Edmund, bastardo de Gloucester en la trama secundaria —paralela— de *King Lear*, también intenta enemistar a su padre adoptivo con su hijo legítimo, Edgar, engañando a ambos con calumnias de traición. Edmund es también pretendido por Regan y Goneril para disfrutarle en el poder. Warrington sirve de gozne en la obra de Bond para la introducción de los temas que se desarrollan en la trama secundaria shakespiriana.

3.5.3 ACT I Scene III

El otro campo. Mientras North y Cornwall (Albany y Cornwall en Shakespeare) estudian mapas, sus esposas disponen de sendos apartes en los que airean ante la audiencia sus insatisfacciones sexuales¹⁵ y sus planes para compartir el poder en solitario con Warrington.

La escena es muy esquemática. Tras los dos apartes, paralelos, North y Cornwall, ajenos a lo que los espectadores sabemos, requieren de sus esposas los placeres de sus cuerpos. Cada petición es a su vez contestada con otro aparte. Oigamos el primero de Fontanelle y el segundo de Bodice:

FONTANELLE (*aside*) :... When he gets on top of me I'm so angry I have to count to ten. That's long enough. Then I wait till he's asleep and work myself off. I'm not making do with that for long....

BODICE : Yes, North. (*Aside*) He must prove himself a man before he plays with his soldiers. He'll fuss and try all night, but he won't be able to raise his standard. I'll help him and make it worse.

(p. 10, 11)

Edmund es codiciado por ambas hermanas en *King Lear*, como en Bond Warrington, y en esa lucha de ambiciones concentran ambas obras intenciones simbólicas: las dos hijas ahora aliadas no paran en mientes y llegan a traicionarse en su carrera hacia la consecución de sus deseos, más sexuados por Bond allí donde Shakespeare amagaba.

¹⁵Michael Scott (1989) en el capítulo que dedica a Bond en *Shakespeare and the Modern Dramatist* "A Divergent View of Human Nature: Edward Bond, *Bingo* and *Lear*", p. 38, comenta al respecto:

"In *Lear* Bond creates a world where the frustration is found within the ruling class itself. Fontanelle's unfulfilled sexuality is emblematic of the tyranny to which she aspires and the political system of which she is part."

3.5.4 ACT I Scene iv

El primer clímax de violencia en la obra. Fontanelle y Bodice, informadas del fracaso de sus conspiraciones, descargan sobre Warrington, ahora ya testigo incómodo, la lacerante crueldad de sus instintos sádicos. En la escena, terrible, hacen torturar sin piedad al hombre que deseaban hace tan sólo unos diálogos, y se reparten con placer morboso los papeles: Fontanelle energética y ansiosa; Bodice fría, cosiendo ajena al principio y luego disfrutando el tormento con aparente indiferencia.

FONTANELLE:... Kill his hands! Kill his feet! Jump on it — all of it! [...] Look at his hands like boiling crabs! Kill it! Kill all of it! Kill him inside! [...] I want to sit on his lungs!

BODICE (*Knits*) : Plain, pearl, plain. She wa just the same at school.

[...]

FONTANELLE:... Look at his mouth! He wants to say something. I'd die to listen. O why did I cut his tongue out?

SOLDIER A: 'E's wondering what comes next. Yer can tell from 'is eyes.

[...]

BODICE : ...He can't talk or write, but he's cunning —he'll find some way of telling his lies. We must shut him up inside himself. (*She pokes the needles into Warrington's ears*) I'll just jog these in and out a little. Doodee, doodee, doo.

FONTANELLE: He can see my face but he can't hear me laugh!

BODICE : Fancy! Like staring into a silent storm.

FONTANELLE: And now his eyes.

BODICE : No ... I think not.

(p. 14, 15)

El soldado que hace las veces de verdugo, y que implora clemencia según ordenes de Bodice, que encuentra satisfacción en rehusarla, le sirve a Bond para distanciar la acción y alienar su efecto:

BODICE (*to SOLDIER A*) : Down on your knees.

SOLDIER A: Me?

BODICE : Down! (*SOLDIER A kneels*) Beg for his life.

SOLDIER A (*confused*) : 'Is? (*Aside*) What a pair! — O spare 'im, mum.

[...]

SOLDIER A: It's all over. Walking offal! Don't blame me, I've got a job t' do.

(p. 14, 16)

Kent en Shakespeare es también torturado, pero sólo le vemos en escena cargando la corma sobre sus hombros. Los detalles, la violencia casi pornográfica, forman parte del estilo dramático de Bond. Warrington queda mudo, sin manos y sordo. Se le niega la 'merced' de la ceguera, y en ello se distingue aquí de la figura de Gloucester, que en *King Lear* pierde los ojos en paralelo simbólico desde su trama secundaria con la ceguera conceptual del rey trágico.

3.5.5 ACT I Scene v

Lear y un consejero, que le abandona, se arrastran vencidos por un bosque. Warrington, casi un monstruo, trata de apuñalar por la espalda a Lear cuando aparece el joven enterrador, que acoge a Lear en su casa.

LEAR (*looking off*) : Is this one of my daughter's men?

The GRAVEDIGGER'S BOY comes on. He carries bread and water

No, there's no blood on him. — Who are you?

BOY: I live near here.

LEAR: Is that bread?

BOY: Yes.

LEAR: Is it poisoned?

BOY: No.

LEAR: Then my daughters didn't send him. They'd never miss a chance to poison good bread.

(p. 17)

Nuestro lector informado habrá detectado en la obsesión de Lear, enfermo de dolor por la ingratitud de sus hijas, ecos verbales de la escena iv del Acto III shakespiriano. Allí, en el páramo, bajo la tormenta, Kent y el bufón resguardan al rey afrentado en una cabaña ocupada por Edgar, que se finge loco como Tom a'Bedlam. Lear, entre delirios, le interroga, y también culpa a sus hijas imaginarias de sus desgracias.¹⁶

El joven enterrador, y su fantasma cuando muera, van a cumplir en la obra de Bond funciones similares a las del bufón shakespiriano, ofreciendo al viejo rey dulce consuelo y verdades amargas.

¹⁶LEAR: Didst thou give all to thy daughters? And art thou come to this? (III iv 47-8)

LEAR: What, has his daughters brought him to this pass?

Couldst thou save nothing? Wouldst thou give 'em all? (III iv 60-1)

Como el Fool informa —¿qué le importa a Lear?—, Edgar-Tom no tiene hijas; tampoco el Gravedigger's Boy.

3.5.6 ACT I Scene vi

En la casa del enterrador, Lear come, y delira. Warrington consigue acercarse y herirle —"I'll die! I've seen a ghost!" (p. 22). Por fin aparece Cordelia en escena. En Bond, la hija dulce de Shakespeare es la esposa embarazada del enterrador, subrayándose de este modo la relación que une a Cordelia y al Fool en la tradición escénica shakespiriana.

Es de interés llamar la atención sobre las imágenes que conforman las metáforas delirantes de Lear.

LEAR (*eating. To himself. The BOY'S WIFE stares at him*): The mouse comes out of his hole and stares. The giant wants to eat the dragon, but the dragon has grabbed the carving knife.

(p. 18)

Como en *King Lear*, alimañas y animales copan el universo verbal de los motivos de comparación¹⁷ y recorren ambas obras con similar propósito, la ilustración constante de la idea de la depredación humana: "Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art." (III iv 103-4).

3.5.7 ACT I Scene vii

Lear es incapaz de 'ver' —"I could have a new life here. I could forget all the things that frighten me" (p. 25)— que su presencia en la casa del enterrador es un imán para el infortunio. Así, llegan soldados en su busca y le capturan. Pero antes de marcharse, sin más razón aparente que la sinrazón de la violencia, se entregan a feroces pasatiempos: disparan sobre el enterrador cuando éste sale del pozo con el cadáver de Warrington, masacran a los cerdos de la granja y violan a Cordelia, entre chistes demasiado terribles para ser sólo grotescos.¹⁸

¹⁷La idea se desarrolla en el capítulo que a los "offshoots" de *King Lear* dedica Ruby Cohn en su libro *Modern Shakespeare Offshoots* Princeton: Princeton University Press, 1976, p. 264-5. Hemos de volver al libro de Cohn, tan caótico como cercano al tema de este estudio.

Los mejores intentos de sistematizar la imaginería en las obras de Shakespeare pueden encontrarse en Spurgeon, C.F.E. (1935) *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* Cambridge, y especialmente en Clemen, Wolfgang H. (1951) *The Development of Shakespeare's Imagery* London: Methuen.

¹⁸A las protestas de Lear, que repite que Cordelia está preñada, el soldado violador contesta: "It can play with the end" (p. 30). Ruby Cohn, op. cit., p. 260, comenta al respecto: "[In those violent

El enterrador muere envuelto en la sábana que Lear y Cordelia estaban colgando antes de ser sorprendidos por los soldados. La violación de Cordelia se perpetra puntuada por los chillidos de los cerdos masacrados.

Regresa entonces a escena un carpintero, enamorado de Cordelia, que había llegado a la casa con una cuna para el futuro bebé, y mata a varios de los soldados. Lear es hecho prisionero.

Acaba aquí el primer Acto, y conviene ahora recordar las palabras, antes citadas, con las que Bond daba cuenta de la estructura de su obra: "Act One shows a world dominated by myth". En efecto, los paralelos con la mítica historia del Lear de Shakespeare son más diáfanos en estas primeras escenas, y la trama de Bond, una vez establecidos los personajes y sus correlatos paródicos, avanza a partir de ahora con mayor autonomía, sin dejar por ello de orientar su devenir en torno a escenas, situaciones y palabras que el lector atento puede reconocer en su memoria de *King Lear*.

3.5.8 ACT II Scene I

Lear es juzgado por sus hijas, y condenado a cárcel, en un juicio absurdo, previsto para que el propio Lear se incrimine. Sin embargo, el método de su locura consigue evitar la trampa:

JUDGE: You are the late king?
LEAR: You know who I am. I gave you your job.
JUDGE: And these ladies are your daughters.
LEAR: No.
JUDGE: They are your daughters.
LEAR: No.
JUDGE: Don't you recognize them?
LEAR: I've never seen them.
JUDGE: Sit. (LEAR sits) The late king says his daughters—

(p. 33)

Sólo el delirio de Lear fluye por los cauces que desean sus hijas cuando Bodice le enfrenta con su propia imagen en un espejo. El monólogo de Lear recuerda el final de la

scenes] there is a complex effect of intensification and mitigation of the horror through the caricatural nature of perpetrators".

única escena del acto cuarto de *King Richard II*, donde Bullingbrook obliga a Richard, ya depuesto, a semejante ejercicio.

LEAR: [...] (*He stares down at the mirror*) No, that's not the king ... This is a little cage of bars with an animal in it.¹⁹

(p. 34)

Pero el delirio verbal de Lear, la propia escena del juicio, parecen proponer desde el texto de Bond una parodia del juicio alucinado que el rey Lear celebra en la cabaña del páramo en presencia del prudente Edgar y el sabio Bufón en III vi del texto de Shakespeare.

Acabado el simulacro, las hijas discuten la insurrección civil que las amenaza, liderada por Cordelia.

3.5.9 ACT II Scene II

Lear en su celda —"There's an animal in a cage" (p. 37). Entre las visitas de sus carceleros, que separan los momentos de 'visión', se le aparece el fantasma del joven enterrador. A instancias de Lear, el enterrador convoca a los fantasmas de Bodice y Fontanelle, de niñas y ya crecidas,²⁰ con las que Lear encuentra consuelo imaginario.

A solas luego con el fantasma del enterrador, Lear accede a sus ruegos:

GHOST: I'm afraid. Let me satay with you, keep me here, please.

LEAR: Yes, yes, poor boy. Lie down by me. Here. I'll hold you. We'll help each other. Cry while I sleep, and I'll cry and watch you while you sleep. We'll take turns. The sound of the human voice will comfort us.

(p. 42)

Difícil no detectar ecos de las palabras que Shakespeare pone en la voz de Lear para Cordelia:

LEAR: Come, let's away to prison.
We two alone will sing like birds i'the cage;
When thou dost ask me blessing I'll kneel down
And ask of thee forgiveness; ...

(V iii 8-11)

¹⁹Como nos informa Dark en el 'casebook' citado, p. 26, esa fue la imagen elegida para el cartel de publicidad de la obra.

²⁰Dark explica la estrategia de Bill Gaskill para diferenciar las dos situaciones, p. 25: "When the daughters enter they are living in the past, just after their mother's death: Bill suggested this was done in slow motion to distinguish it from the present, after Ben's exit".

El fantasma del enterrador, particular 'fool' de Lear, escucha las palabras que el rey Lear le dedicaba a Cordelia. En su figura y en su función dentro de la obra de Bond, una vez más, confluyen los dos personajes —¿el mismo actor, la misma actriz?— que dramatizan la conciencia de Lear en Shakespeare.

3.5.10 ACT II Scene iii

En ambas obras Cordelia lidera expediciones militares contra las fuerzas de sus hermanas. Pero si en *King Lear* Cordelia avanza sobre Inglaterra desde Francia proclamando

No blown ambition doth our arms incite
But love, dear love, and our aged father's right.

(IV iv 27-8)

esta escena de Bond no deja espacio para la duda: su Cordelia utiliza métodos que recuerdan los primeros errores de Lear. Oigámosla disponer de la suerte de un soldado enemigo desertor que quiere sumarse a su ejército:

CARPENTER: Let him join us.

CORDELIA: He's a child, he crawls where he's put down. He'd talk to anyone who caught him. To fight like us you must hate, we can't trust a man unless he hates. Otherwise he has no use.

[...]

Off, a single shot. No one reacts

[...]

When we have power these things won't be necessary.

(p. 44-5)

La Cordelia de Bond²¹ también construye muros para 'liberar' a su pueblo.

²¹Ruby Cohn mantiene la opinión en la p. 262-3 de su libro ya citado que tanto el joven enterrador como Cordelia —de nuevo en relación— no resultan personajes muy creíbles. Confesemos que es un tanto brusco el paso de la feminidad de la primera aparición de Cordelia, llorosa en su embarazo, a la imagen recia e inflexible que muestra liderando la guerrilla en esta escena y las que siguen.

3.5.11 ACT II Scene iv

La trama de Bond avanza autónoma: Bodice y Fontanelle han capturado a sus maridos, que huían, pues las fuerzas campesinas se van fortaleciendo. Además de intrigar una contra otra, firman con pasmosa, caricaturesca, naturalidad la sentencia de muerte de su padre:

FONTANELLE: I'll only sign what doesn't conflict with my conscience. (*Picks up a document*) What's this?

BODICE: Father's death warrant.

FONTANELLE: Where's the pen?

BODICE: (*as FONTANELLE signs*) There are a number of old matters it's politically dangerous to leave open.

(p. 47)

3.5.12 ACT II Scene v

La escena es tierra de nadie. Algunos soldados cargan con una cadena²² de prisioneros, entre los que se encuentra Lear. Al detenerse para orientarse —están perdidos— y beber el agua que se disputan, son sorprendidos por los rebeldes y el Carpintero. Al convoy de prisioneros, que sólo cambia de dueños, se añade Fontanelle, capturada. La encadenan junto a Lear, que no la reconoce. Lear lamenta su culpa llorando por el fantasma del joven enterrador: es el primer fruto de su aprendizaje, la primera estación de su peculiar calvario hacia la educación moral.

²²Yet another problem was shackling the Prisoners in II. [...] We finally voted for neck chains, since the script demands drinking from water bottles while chained. —y las palabras de Lear, "My neck's like old leather" (p. 53), añadiríamos.

Gregory Dark, en su diario de ensayos, hacía también constar: "The scene was technically difficult to stage; tempers flared. Bill: 'Give everything its proper value and I'll keep you in the sight-lines. Bear with me because it's very difficult to get you in the sight-lines when you need to be.' A real problem with the Court's poor sight-lines, and so many people on the stage.", (p. 24 y 28).

3.5.13 ACT II Scene vi

La cárcel. Fuera del escenario continúan las ejecuciones²³. Aparece el fantasma, que parece ajarse a medida que la obra avanza, a medida que los ojos de Lear se abren.

En esta escena, las violencias se acumulan, en preparación emocional para el momento climático. Así, Fontanelle es disparada por la espalda, y Lear rebusca entre las vísceras de sus entrañas, entre las punzadas del arrepentimiento. Bodice, también prisionera, es reducida a patadas y ensartada varias veces a bayoneta. Para asistir finalmente a la 'intervención' que el Cuarto Prisionero —el único que no estaba en la celda al comienzo de la escena—, ahora 'doctor de la prisión', practica con horrorosa asepsia verbal sobre los ojos de Lear. Ciego cuando empezaba por fin a 'ver' —la metáfora es vieja como el teatro—, ya puede acompañar al Fantasma y dejar su prisión.

Cuando Lear busca y no encuentra en la autopsia de Fontanelle los rastros de tanta maldad, reconoce la belleza irrecuperable de la carne propia muerta.

LEAR: But where is the ... She was cruel and angry and hard...

FOURTH PRISONER: (*points*) The womb.

LEAR: So much blood and bits and pieces packed in with all that care. Where is the ... where...?

FOURTH PRISONER: What is the question?

LEAR: Where is the beast? The blood is still as a lake. Where...? Where...?

FOURTH PRISONER: (*to SOLDIER O*) What's the man asking? (*No response*)

LEAR: She sleeps inside like a lion and a lamb and a child. The things are so beautiful. I am astonished. I have never seen anything so beautiful. If I had known she was so beautiful... Her body was made by the hand of a child, so sure and nothing unclean... If I had known this beauty and patience and care, how I would have loved her.

The GHOST starts to cry but remains perfectly still

Did I make this — and destroy it?

(p. 59)

Las palabras del rey Lear, juzgando a sus hijas en la cabaña del páramo, han de resonar en la memoria en este momento:

LEAR: Then let them anatomize Regan, see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes these hard hearts?

(III vi 75-77)

²³Algunos críticos de Bond, como luego extenderemos —G. Klotz entre otros—, observan el pesimismo de Bond ante la posibilidad redentora de cualquier revolución y no dudan en calificarlo de reaccionario.

Bond realiza en efecto esa autopsia. Y con ella demuestra, a nuestro juicio, una de las principales ideas de su parodia: a la pregunta de Shakespeare, Bond responde ¡No!. Nada hay en el cuerpo de Fontanelle que explique su crueldad, no es en la naturaleza humana donde hay que buscar las causas de lo inhumano, sino en la historia, en lo social, en el mecanismo abstracto que sacrifica lo humano para que funcionen los hombres.²⁴

También la palabra nothing, que resuena dramáticamente en *King Lear*²⁵, hace llegar su eco hasta la obra de Bond:

LEAR: I destroyed her! I knew nothing, saw nothing, learned nothing! Fool! Fool! Worse than I knew! (*He puts his hands into FONTANELLE and brings them out with organs and viscera. The SOLDIERS react awkwardly and ineffectually*)²⁶ Look at my dead daughter!

BODICE: No! No!

LEAR: Look! I killed her! Her blood is on my hands! Destroyer! Murderer! And now I must begin again. I must walk through my life, step after step, I must walk in weariness and bitterness, I must become a child, hungry and stripped and shivering in blood, I must open my eyes and see!

(p. 60)

Lear expresa su futuro metafórico en su descubrimiento de la compasión.

En *King Lear*, es Gloucester quien sufre que le arranquen los ojos, y asomados al acantilado de Dover, él y el rey se reconocen, ciego y loco. Su ceguera física parece reflejar desde su trama secundaria la ceguera metafórica de Lear. En la obra de Bond, el propio Lear pierde los ojos cuando empieza a ver. La escena es pavorosa, y ni siquiera, cruel parodia, le cabe al herido el consuelo que Shakespeare en *King Lear* le procura a través de los sirvientes:

THIRD SERVANT: Go thou. I'll fetch some flax and whites of eggs
To apply to his bleeding face. Now heaven help him!

(III vii 105-6)

²⁴Hubert Zapf mantiene que esta idea separa a Bond de Brecht: la amenaza en Brecht es otro hombre, en Bond un ente deshumanizado. Acúdase a su artículo "Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear*" *Modern Drama* nº 31, 1988, p. 352-64.

²⁵Nothing contesta Cordelia a la estúpida pregunta de su padre; Nothing will come of nothing responde Lear en cólera; Nothing can be made out of nothing le vuelve a responder al Fool.

²⁶Nótese una vez más la estrategia de Bond, que introduce en toda escena violenta algún elemento alienador que equilibre el efecto de ésta sobre el público.

El Cuarto Prisionero tiene la oportunidad de labrarse una recomendación con los nuevos gobernantes, y se aplica eficiente a su sangrienta tarea. Antes de empezar, inviste a Lear con los signos de su nueva realeza: camisa de fuerza —"Now the buttons", oye el Lear de Bond; "Off, off, you lendings! Come, unbutton here" (III iv 105) decía el viejo rey Lear en medio de la tormenta, también en su proceso de humanización— y la terrible corona ideada para la 'operación':

FOURTH PRISONER: With this device you extract the eye undamaged and then it can be put to good use. It's based on a scouting gadget I had as a boy.

SOLDIER N: Get on. It's late.

FOURTH PRISONER: Understand, this isn't an instrument of torture, but a scientific device. See how it clips the lid back to leave it unmarked.

LEAR: No — no!

FOURTH PRISONER: Nice and steady. (*He removes one of LEAR's eyes*)

LEAR: Aahh!

FOURTH PRISONER: Note how the eye passes into the lower chamber and is received into a soothing solution of formaldehyde crystals. One more, please. (*He removes LEAR's other eye*)

LEAR: Aaahhh!

FOURTH PRISONER: (*looking at the eyes in the glass container*) Perfect.

LEAR: (*jerking in the chair*) Aaahhh! The sun! It hurts my eyes!

FOURTH PRISONER: (*sprays an aerosol into LEAR's eye sockets*) That will assist the formation of scab and discourage flies. (*To SOLDIERS*) Clean this up with a bucket and mop.

(p. 63)

3.5.14 ACT II Scene vii

Junto al muro, Lear pide limosna. Pasa una familia de campesinos desahuciada por la reanudación de las obras. Su hijo se dispone a alistarse en el ejército. Lear, apoyado en el brazo del fantasma, siente fuerte y nueva la urgencia de poner fin a tanto sufrimiento.

3.5.15 ACT III Scene I

En la casa del joven enterrador viven ahora Susan, Thomas y John, que cuidan de Lear. Hasta la casa llega un desertor del muro. El fantasma, cada vez más ajado, cada vez más lejano —morirá cuando Lear sepa qué hacer con su vida— no consigue que Lear se niegue a esconder al desertor de los soldados que después llegan en su busca.

GHOST: That's right, a deserter. I suppose the fool didn't keep out of sight, moved by day, asked everyone where you were. It won't take them long to follow him. Get rid of the lot of them! Then we'll be safe.

(p. 63)

Pero la nueva conciencia de Lear le obliga moralmente a la acción, y el desertor se queda, y también Ben, el carcelero que dió de comer a Lear, recién huido así mismo del muro.

El nuevo lenguaje de Lear es beatífico²⁷:

LEAR: I'm not a king. I have no power. But you can stay. you're doing no harm. Now I'm hungry, take me inside. I'll write to Cordelia again. She means well, she only needs someone to make her see sense. Take me in. I came here when I was cold and hungry and afraid. I wasn't turned away, and I won't turn anyone away. They can eat my food while it lasts and when it's gone they can go if they like, but I won't send anyone away. That's how I'll end my life. I'll be shut up in a grave soon, and till then this door is open. (*He smiles*)

(p. 74)

3.5.16 ACT III Scene ii

Meses después, en la misma casa, Lear se dirige a la multitud en parábolas: como si en el Sermón de la Montaña, habla al pueblo de pájaros enjaulados, de sí mismo (recuérdese la p. 37, "There's an animal in a cage. [...] We must let it out"), con palabras de sabiduría. Pero llegan los soldados, que arrestan al desertor y a Ben, y prohíben a Lear que hable en público.

²⁷El propio Bond, citado por Dark, p. 26, parece afirmarlo: "Edward pointed out that the only reason Lear says he isn't the King is because he thinks he's God Almighty."

Lear, constatando otra vez que su presencia comporta infelicidad para los que le rodean²⁸, despide a todos de su lado, también al fantasma, incapaz de escapar a la violencia que le persigue²⁹:

LEAR: What can I do? I left my prison, pulled it down, broke the key, and still I'm a prisoner? I hit my head against a wall all the time. There's a wall everywhere. I'm buried alive in a wall. Does this suffering and misery last for ever? Do we work to build ruins, waste all these lives to make a desert no one could live in? There's no one to explain it to me, no one I can go to for justice. I'm old, I should know how to live by now, but I know nothing, I can do nothing, I am nothing.

The GHOST comes in. It is thinner, shrunk, a livid white

GHOST: Look at my hands. They're like claws. See how thin I am.

LEAR: Yes, you. Go with the rest. Get out. It's finished. There's nothing here now, nothing. Nothing's left.

(p. 80)

La escena termina mostrándonos la inquietud que asola a Susan y a Thomas; son también víctimas de ese muro, y la acción dramática confirma lo que Lear comienza a sospechar.

3.5.17 ACT III Scene iii

Si buscamos correlato de las escenas shakespirianas en la que Cordelia y el viejo Lear reconcilian sus amores con la muerte,³⁰ hallaríamos en Bond una sorpresa. En esta escena ambos se reúnen, pero no se encuentran. Cordelia le anuncia que su gobierno ha decidido llevarle a juicio, de no cesar sus arengas públicas, y continuar la construcción del muro.

Bond parece defender desde su protagonista que todo cambio político es inútil:

CORDELIA: I knew you wouldn't co-operate, but I wanted to come and tell you this before we put you on trial: we'll make the society you only dream of.

LEAR: [...] Your Law always does more harm than crime, and your morality is a form of violence.

(p. 85)

²⁸Como aseguraba Fontanelle en la celda: "For as long as I can remember there was misery and waste wherever you were. You live in your own mad world, you can't hear me." (p. 56).

²⁹En la p. 26 del 'Casebook' de Dark puede leerse: "Bill told Harry that Lear's new-found purpose in life is shattered when the soldiers take Ben and the Small Man away. The reality of the world cannot allow escape into a passive, contemplative life. If you are surrounded by violence you can't escape from it."

³⁰IV vii y V iii.

Lear, en su devenir hacia la claridad, parece ya saber cómo vivir. El pasado se desdibuja como el fantasma del enterrador, que muere devorado por los cerdos sin conseguir que Cordelia, su joven esposa, le reconozca. Lear, libre por fin de su carga, ya sabe de sí y de su vida y ya ha decidido su gesto final.

LEAR: Listen, I must talk to you. I'm going on a journey and Susan will lead me.
[...]

I see my life, a black tree by a pool. The branches are covered with tears. The tears are shining with light. The wind blows the tears in the sky. And my tears fall down on me.

(p. 86)

3.5.18 ACT III Scene iv

Citemos los momentos finales de la obra. Lear se ha encaramado al muro, y es sorprendido por el hijo del granjero, ahora oficial:

FARMER'S SON: Oi, I know yoo, boy. What yoo up to now?

LEAR (*he grips the shovel*): I'm not as fit as I was.

He digs up a shovel of earth. The FARMER'S SON aims his pistol

But I can still make my mark.

LEAR *throws the earth down the side. The FARMER'S SON fires. LEAR is winged. The shovel stands upright in the earth. LEAR spits on his hands and grips the shovel*
One more.

He half-throws, half-scrapes more earth down. The FARMER'S SON aims, fires, and hits. LEAR is killed instantly and falls down the wall. Some of the WORKERS move towards the body with curiosity.

FARMER'S SON: Leave that. They'll pick en up. Off now.

The WORKERS go quickly and orderly. One of them looks back. The FARMER'S SON shepherds them off, and marches off after them. LEAR's body is left alone on stage.

END

(p. 88)

Lear ha optado por la acción, tras haber adquirido compasión en su penoso aprendizaje. El rey Lear de Shakespeare, según Bond, llega al último acto de su vida dramática con la sabiduría del estoico.

Desde la necesidad ideológica de deconstruir aquellos mitos que prestigien la aceptación mansa de las injusticias sociales, la lectura paródica que Bond efectúa sobre la mítica historia del *King Lear* de Shakespeare se cifra en el gesto final del protagonista. ¿La reacción individual como única forma posible de mejora de la condición humana? En

todo caso, uno de los trabajadores, saliendo del escenario, mira hacia atrás; quizá el gesto de Lear se extienda a otros ámbitos, mitificándose.

3.5.19 CRITICAS Y MITOS

Como señalábamos hace unas líneas, no todos los críticos aplauden la postura de Bond, que confía en lo humano y se muestra pesimista en lo político. El gesto final de su Lear, que muere salvando su propia dignidad, mientras la situación política injusta se perpetúa, parece más cercano a los presupuestos ideológicos de la obra de Shakespeare que a los propósitos apuntados por el autor en sus declaraciones. Perry Nodelman³¹ observa en esta contradicción las virtudes del dramaturgo, capaz de abrir debates y de no cerrarlos con moralinas definitivas, pero Günther Klotz no se explica dónde queda la militancia del dramaturgo. Con virulencia inusitada,³² llega a exclamar:

"Ob also von linkem Protest oder von reformerischer Mitte begrüßt, es bleibt ein Stück gegen den Gang der Geschichte, gegen den zitierten Shakespeare und gegen die dramatische Kunst. Das Wesen der Gewalt bleibt ihm verschlossen. Und diesen englischen Dramatiker rechnen einige zu den gegenwärtig bedeutendsten."

Aunque hoy es ya indudable que Bond sí que es un dramaturgo representativo e importante en su generación, y que su obra no es ningún atentado al arte dramático, el airado crítico alemán acierta en algún matiz de su riguroso análisis:

"Sein elitärer Standpunkt verrät sich in *Lear* auch darin, daß er den Bauern und anderen Angehörigen des Volkes jedes politische und soziale Denken abspricht."

En este sentido se expresa también André Müller, que no encuentra en absoluto progresista el ejercicio paródico de Bond:

"Mit anderen Worten: alle Versuche der Menschen, dem Elend zu entgehen, peruanische Slums abzuschaffen, brasilianische Foltermethoden zu beenden, asiatische Großgrundbesitzer zu enteignen, südafrikanische Rassendiskriminierung aufzuheben, den Napalm- und Bombenkrieg der USA in Vietnam zu stoppen, die Macht

³¹"The play itself suggests that his instincts are more those of a dramatist than they are those of a propagandist." aduce Perry Nodelman (1980) en su artículo "Beyond Politics in Bond's *Lear*" *Modern Drama* nº 23, p. 276.

³²Explicable quizá por el foro al que se dirige el escrito, el Shakespeare-Tage en Weimar, 7 de Abril de 1973. El tono del crítico parece desdeñar la osadía de Bond. El artículo, "Erbeizität und zeitlose Gewalt. Zu Edward Bonds *Lear*" *Shakespeare Jahrbuch (Weimar)* nº 110, 1974, p. 44-53.

der internationalen Monopole einzudämmen und zu brechen oder gar den Kapitalismus in den Sozialismus zu verwandeln, sind eigentlich als überflüssig, unnütz und wertlos einzustufen und als sinnlose Kraftanstrengung besser zu unterlassen. Genau hierauf zielt Bonds *Lear*, auf die Verleumdung jeder fortschrittlichen Tätigkeit."³³

Quizás son muchas culpas para un sólo dramaturgo, pero creemos que el concepto es correcto; como luego concluiremos, la desmitificación de Bond resulta inocua examinada de cerca.

Menos combativos se presentan los críticos anglófonos. Michael Scott y Ruby Cohn ofrecen capítulos, ya citados, de sus libros sobre parodias shakespirianas al análisis del *Lear* de Bond. El propósito en ambos casos es divulgativo: Scott se centra en las divergencias entre las visiones del mundo que proponen Shakespeare y Bond sin sospechar que en el fondo las diferencias se asemejan; Cohn se detiene en las citas paródicas, pero también se aventura a detectar debilidades en la caracterización de algunos personajes.

Para Ruby Cohn, el muro simboliza el mito contra el que lucha Lear. Para Hubert Zapf, el muro es símbolo de la deshumanización que nos aliena:

"Representing not only the omnipresent background but the institutionalized public 'motive' of the characters' actions, the wall becomes a symbol of the all-pervading petrification of human relations in the play. Society has become a self-perpetuating power system above the heads of the people, forcing them into those irritatingly arbitrary and yet compulsive acts of aggression which characterize the general atmosphere of the play."³⁴

Mucho más interesante es la aportación de Alan Sinfield al debate.

En Junio de 1982, la Royal Shakespeare Company le encarga a Barry Kyle que monte *Lear* en el espacio alternativo —el famoso hangar de Stratford— de la compañía, The Other Place. Anteriormente, la obra se había estrenado en los Estados Unidos,³⁵ y en abril de 1975 Patrice Chéreau se la llevó al TNP de Lion.

Sin embargo, la de 1982 no es 'otra' reposición. Como señala Sinfield en su artículo "*King Lear versus Lear at Stratford*"³⁶, la recuperación de la obra de Bond se realiza mientras en el teatro principal de la compañía en Stratford, el Royal Shakespeare Theatre, se presenta una producción de *King Lear* dirigida por Adrian Noble.

³³Müller, André (1973) "Über die 'linken' Greuel. Bemerkungen zu Bonds *Lear*" *Theater der Zeit* n° 28.

³⁴En la p. 359 del artículo antes citado.

³⁵El 13 de Abril de 1973 en el Yale Repertory Theatre, con dirección de David Giles. Giles responde las preguntas de E. King (1973) en "Violence Defended" *New Haven Register*

³⁶Sinfield, Alan (1982) "*King Lear versus Lear at Stratford*" *Critical Quarterly* n° 24 iv, p. 5-14.

Así, el *Lear* de Bond³⁷ —que luego viajó a Londres para mostrarse en The Pit, en el Barbican—, cuya discutible carga explosiva hemos tratado de desactivar, queda finalmente engullido por los guardianes del mito shakespiriano. Lo que fue escrito con propósito deconstructivo, participa ahora de la reconstrucción del mito. Tal es la potencia integradora del fenómeno shakespiriano: incluso los intentos más vigorosos de desmitificación son absorbidos por las sucesivas versiones que se van practicando sobre las obras de Shakespeare.

De esta manera, la versión de *King Lear* de Noble incluía en sus referencias el espectáculo de Bond que se presentaba a pocos metros de allí. Según Sinfield,

"Adrian Noble, who produced *King Lear*, was evidently conscious of the main lines of Bond's critique. Bob Crowley's set, a towering, bleak imperial façade (the back of which was torn out when Lear is exposed on the heath) was reminiscent of the wall which dominates the Bond set; many of the costumes were the same — rough, clumsy great-coats, the gear of an army on the march, exposed to danger, accustomed to discomfort. Some of the casting of the two plays overlapped significantly, and Bob Peck looked like Michael Gambon, who was Shakespeare's Lear.

[...]

"He [Adrian Noble] said that the effect of concurrent work on Bond's play was like a steady drip of cold water, preventing them from keeping *King Lear* in a separate historical pocket; that the country was at war when the play was in rehearsal, that he wanted to show 'the potential for violence which you get within an absolute State', and that they had felt the events and value system of the play to be relevant constantly in the current political climate."

Cuando hablemos de Stoppard presentaremos otro ejemplo similar de fagocitación: el mito puede con su parodia, añadiéndosela.

En realidad, bajo disfraz de parodia, este tipo de prácticas fortalecen lo que denostan.

Los intentos de Bond por 'contemporizar' la vieja historia de Lear, por contarla con mayor relevancia para nuestros días, colaboran en la necesaria tarea de rescatar a Shakespeare de la trampa ideológica de los significados universales, que no pueden ser iguales en nuestro siglo y en el XVII. Pero no olvidemos que también contribuyen a engrosar la ya larga lista de aplicaciones concretas del mito, que alcanza con sus tentáculos mucho más allá de lo que pudo proponerse Shakespeare.

³⁷Para detalles de la reposición, véase Anthony Masters, en su reseña de *The Times* el 21 de Mayo de 1983.

El protagonista del montaje de la RSC fue Bob Peck, de quien se conservan declaraciones al respecto en *The Guardian* 28 Junio 1982.

No es difícil observar en la actitud de Bond, tras la beligerancia de la primera impresión, un profundo y cultivado respeto por la figura del dramaturgo:

"He pursued his questions in many ages and countries, among many races and conditions of men. And although he could not answer his questions he learned to hear them with stoical dignity: this is at least an assurance that he was facing the right problems — otherwise his dramatic resolutions would have been sentimental and trite. Lear dies old, Hamlet dies young, Othello is deceived, Macbeth runs amok, goodness struggles, and there is no good government, no order to protect ordinary men. Shakespeare cannot answer his questions but he cannot stop asking them."³⁸

Cada vez que jugamos a responder esas preguntas, cada vez que actualizamos lo mitológico con un nuevo paralelo, el mito legendario parece a punto de quebrarse en la tensión de aplicarlo a otras épocas, pero en realidad sólo está preparándose para ocupar más espacio.

³⁸Bond, Edward (1978) "The Rational Theatre" en *Bond. Plays: Two* London: Methuen.

3.6 EDWARD BOND: BIBLIOGRAFIAS

3.6.1 BIBLIOGRAFIAS: OBRAS

El orden y las fechas corresponden a la escritura de las obras.

Fecha del estreno.

Descripción.

Publicaciones y contenidos.

Se hacen notar las obras no publicadas (NP) y las que el autor no considera disponibles para su representación (NDR).

Teatro; Teatro musical; Adaptaciones, Versiones y Traducciones; Radio; TV; Cine; Cuentos; Poemas.

3.6.1.1 OBRAS: TEATRO

1956-1957 *The Asses of Kish*

Enviada para el concurso convocado por *The Observer*

NP. NDR.

1957-1961 *A Woman Weeping*

NP. NDR.

1957-1961 *The Roller Coaster*

NP. NDR.

1958 *Klaxon in Atreus' Place*

Propuesta al Royal Court Theatre.

NP. NDR.

1958 *The Fiery Tree*

Propuesta al Royal Court Theatre.

NP. NDR.

1959 *I Don't Want To Be Nice*

Sketch para *Stars in Our Eyes*, obra de conjunto del Royal Court Writers' Group.

NP. NDR

Octubre 1959 *The Golden Age*

Sketch para el Royal Court Writers' Group.

NP. NDR.

Diciembre 1959-Marzo 60 *The Outing*

Sketch para el Royal Court Writers' Group.

NP. NDR.

Sketch para *The Enoch Show*

Estreno, 1969.

NP.

Enero 1961- principios 1962 *The Pope's Wedding*

Estreno, 1962.

Repuesta, 1973.

(Abril 1969) *Plays and Players*

(1971) London: Methuen.

Con *Sharpeville Sequence: a Scene (Black Mass), a Story (Christ Wanders and Waits) and Three Poems* y dos cuentos, *Mr. Dog*, y *The King with Golden Eyes*

(1977) Revisada en *Plays One* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Saved, Early Morning* (revisada), "Introduction" y "On Violence"

Marzo-Septiembre 1964 ***Saved***

Estreno, 1965.

Repuesta: 1967, 1968, 1969, 1976.

(Enero 1966) *Plays and Players*

(1966, 1969) London: Methuen.

Con "Author's Note"

(1977) En *Plays One* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Early Morning* (revisada), *The Pope's Wedding* (revisada),
"Introduction" y "On Violence"

(1990) En **Cornish, Roger; Ketels, Violet (Eds.)** *Landmarks of Modern
British Drama. Volume One: The Sixties* London: Methuen.

Con *Roots* de Wesker, *Serjeant Musgrave's Dance* de Arden, *The Caretaker*
de Pinter, *A Patriot for Me* de Osborne, *Loot* de Orton, *The Ruling
Class* de Barnes.

Ver TV.

Enero 1965- mediados 1967 ***Early Morning***

Estreno, 1968.

Repuesta: 1969, 1970, 1974.

(1968) London: Calders and Boyars.

(1977) Revisada en *Plays One* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Saved*, *The Pope's Wedding* (revisada), "Introduction" y "On Violence"

Febrero-Abril 1968 ***Narrow Road to the Deep North***

Estreno, 1968.

Repuesta: 1969, 1971, 1975.

(Septiembre 1968) *Plays and Players*

(1968) London: Methuen.

(1978) Revisada en *Plays Two* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Lear*, *The Sea* (revisada), *Black Mass*, *Passion* (revisada) y "The
Rational Theatre"

Ver Radio.

Octubre 1969- principios 1971 **Lear**

Estreno, 1971.

Repuesta: 1973, 1975, 1982, 1983.

(1972) London: Methuen.

Con "Author's Preface"

(1972) New York: Hill and Wang.

Con "Author's Preface"

(1978) En *Plays Two* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *The Sea* (revisada), *Narrow Road to the Deep North* (revisada), *Black Mass*, *Passion* (revisada) y "The Rational Theatre"

(1983) London: Methuen Student Editions.

Editado por Patricia Hern.

Con "Author's Preface: Epic/Rational Theatre"

Principios 1970 **Black Mass** en *Sharpeville Sequence*

Estreno, 1970.

Repuesta: 1971, 1972.

(1970) *Gambit* nº 17.

(1971) London: Methuen.

Con *The Pope's Wedding*

(1978) En *Plays Two* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Lear*, *The Sea* (revisada), *Narrow Road to the Deep North* (revisada), *Passion* (revisada) y "The Rational Theatre"

Principios 1971 **Passion**

Estreno, 1971.

Repuesta: 1972, 1976.

(Junio 1971) *Plays and Players*

(15 Agosto 1971) *New York Times*

(1975) London: Methuen.

Con *Bingo* y "Introduction to *Bingo*"

(1978) Revisada en *Plays Two* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Lear*, *The Sea* (revisada), *Narrow Road to the Deep North* (revisada), *Black Mass* y "The Rational Theatre"

Abril 1971-Agosto 1972 ***The Sea***

Estreno, 1973.

Repuesta: 1974, 1975, 1976, 1977.

(1973) London: Methuen.

(1975) London: Methuen.

Con "Author's Note for Programmes"

(1975) New York: Hill and Wang.

Con *Bingo*, "Introduction to *Bingo*" y "Note on *The Sea*"

(1978) Revisada en *Plays Two* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Lear*, *Narrow Road to the Deep North* (revisada), *Black Mass*, *Passion* (revisada) y "The Rational Theatre".

Ver TV.

Abril 73- finales 1973 ***Bingo: Scenes of Money and Death***

Estreno, 1973.

Repuesta, 1974, 1975, 1976, 1977.

(1974) London: Methuen.

Con "Introduction"

(1975) London: Methuen.

Con "Introduction to *Bingo*" y *Passion*

(1975) New York: Hill and Wang.

Con *The Sea*, "Introduction to *Bingo*" y "Note on *The Sea*"

(1987) En *Plays Three* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *The Fool*, *The Woman* y "Introduction"

Marzo-Octubre 1974 ***The Fool: Scenes of Bread and Love***

Estreno, 1975.

Repuesta: 1976, 1978, 1980, 1981.

(1976) London: Methuen.

Con *We Come to the River*, "Introduction to *The Fool*" y "Clare Poems"

(1987) En *Plays Three* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Bingo*, *The Woman* y "Introduction"

Marzo 1974-Junio 1977 ***The Woman: Scenes of War and Freedom***

Estreno, 1978.

(1979) London: Methuen.

Con "Poems, Stories and Essays": "Notes on Acting *The Woman* ", "Scenes of War and Freedom: A Short Essay"

Los cuentos, *A Story, In Praise of Bad Times, Another Story, Black Animal, Free Man*

(1987) En *Plays Three* London: Methuen, The Master Playwrights.

Con *Bingo, The Fool* y "Introduction"

Diciembre 1975-Enero 1976 ***The Palace of Varieties in the Sand***

No representada.

NP.

Enero-Febrero 1976 ***Grandma Faust*** en *A-A-America!*

Estreno, 1976.

(Junio 1976) *Fireweed* nº 5.

(1976) London: Methuen.

Con *Stone* y "Author's Note for *Stone* "

(1981) London: Methuen.

Con "Author's Note for *A-A-America!* "

Febrero-Mayo 1976 ***Stone***

Estreno, 1976.

Repuesta, 1981.

(1976) London: Methuen.

Con *A-A-America!* y "Author's Note for *Stone* "

Abril-Mayo 1976 ***The Swing*** en *A-A-America!*

Estreno, 1976.

Repuesta, 1977.

(1976) London: Methuen.

Con *Stone* y "Author's Note for *Stone* "

(1981) London: Methuen.

Con "Author's Note for *A-A-America!* "

Julio-Octubre 1977 ***The Bundle: 'Scenes of Right and Evil' or New Narrow Road to the Deep North***

Estreno, 1978.

(1978) London: Methuen.

Con "A Note on Dramatic Method" y "The Bundle Poems"

Octubre 1977-Marzo 1979 ***The Worlds***

Estreno, 1979.

Estreno profesional, 1981.

(1980) London: Methuen.

Con "The Activists Papers, Poems and Stories: *The Team, A Story*"

Julio 1979-Octubre 1980 ***Restoration***

Estreno, 1981.

Repuesta, 1988.

(1980) London: Methuen, Royal Court Writers Series.

(1982) Revisada, London: Methuen.

Con *The (English) Cat*

(1988) London: Methuen, Swan Theatre Plays.

Programa para el montaje de la Royal Shakespeare Company en el Swan Theatre.

Con "Poems and short stories"

Abril 1980-Enero 1981 ***Summer***

Estreno, 1982.

Repuesta, 1983.

(1982) London: Methuen, New Theatrescript.

(1982) Revisada, London: Methuen.

Con "Poems, fables and *Service*".

Las fábulas, *The Dragon, The Boy who Threw Bread on the Water, The Boy who Tried to Reform the Thief, The Good Traveller, The Cheat, The Fly, The Tree, A Dream, The Rotten Apple Tree, The Call, On the Pride of Some who Rule, The Cliffs, A Man Sat on a Gate, The Wise Man who Broke his Vow, Water, There was a cunning, wealthy Man, Incident on the Island of Aigge, The Letter*

Ver Radio.

Septiembre 1982 ***Derek***

Estreno, 1982.

(1983) London: Methuen.

Con "Choruses from *After the Assassinations* "

Octubre 1982-Marzo 1983 ***After the Assassinations***

Estreno, 1983.

(1983) Sólo están publicados los Coros, London: Methuen.

Con *Derek*

1983 ***Human Cannon***

(1983) London: Methuen Theatrescripts.

Diciembre 1983-Enero 1984 ***Red, Black and Ignorant***

Estreno, 1984.

(1990) En Vol. 1 de *The War Plays* London: Methuen.

Con *The Tin Can People*

Antes de Mayo 1984 ***The Tin Can People***

Estreno, 1984.

(1990) En Vol. 1 de *The War Plays* London: Methuen.

Con *Red, Black, and Ignorant*

Antes de 1985 ***Great Peace***

Estreno, 1985.

(1990) En Vol. 2 de *The War Plays* London: Methuen.

Antes de 1990

Jackets

Estreno, 1990.

(1990) En *Two Post-Modern Plays* London: Methuen.

Con *In the Company of Men* y *September*

In the Company of Men

(1990) En *Two Post-Modern Plays* London: Methuen.

Con *Jackets* y *September*

September (obra corta)

(1990) En *Two Post-Modern Plays* London: Methuen.

Con *Jackets* y *In the Company of Men*

3.6.1.2 OBRAS: TEATRO MUSICAL

Otoño 1972-Octubre 1974 ***We Come to the River***

Estreno, 1976.

Repuesta, 1977.

(1976) Mainz: B. Schott's Söhne.

(1976) London: Methuen.

Con *The Fool*, "Introduction to *The Fool*" y "Clare Poems"

Enero-Febrero 1977 ***Text for a Ballet: for Dancers, Chorus and Orchestra***

Unperformed.

Diciembre 1977-Febrero 1978 ***Orpheus***

Estreno, 1979.

NP.

Marzo-Mayo 1979 ***The (English) Cat***

Estreno, 1983.

(1982) London: Methuen.

Con *Restoration* (revisada)

(1983) Mainz: B. Schott's Söhne.

3.6.1.3 OBRAS: ADAPTACIONES, VERSIONES Y TRADUCCIONES

Noviembre 1965 *A Chaste Maid in Cheapside*

Estreno, 1966.

Thomas Middleton 1611.

NP.

Autumn 1966 *Three Sisters*

Estreno, 1967.

Repuesta: 1971, 1973.

Anton Chekhov 1901.

Traducción en colaboración con Richard Cottrell.

Publicada en el programa de la primera producción, 18 Abril 1967.

Febrero-Abril 1968 *Narrow Road to the Deep North*

Estreno, 1968.

N. Yuasa (Ed.) *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*

Harmondsworth: Penguin, 1975 (1966).

Principios 1970 *Heads*

En Diciembre 1976 tuvo lugar la única representación de la obra, un ensayo de texto con la Tyneside Theatre Company.

Bertolt Brecht's *Roundheads and Peakheads*

En colaboración con Keith Hack.

NP.

Principios 1974 *Spring Awakening*

Estreno, 1974.

Repuesta, 1975.

Frank Wedekind 1891.

(1980) London: Methuen.

"Introduction" con Elisabeth Bond.

Finales 1974- principios 1975 *The Master Builder*

No representada.

Adaptación de la obra de Ibsen para la televisión americana.

NP.

Mayo 1976 *The White Devil*

Estreno, 1976.

John Webster 1611.

NP.



3.6.1.4 OBRAS: RADIO

1957-1961 *The Tragedy*

NP. NDR.

Antes de Diciembre 1957 *Too Late Now*

Devuelta al autor.

NP. NDR.

Antes de Febrero 1958 *Sylo's New Ruins*

Devuelta al autor.

NP. NDR.

Antes de Septiembre 1958 *The Best Laid Schemes*

Devuelta al autor.

NP. NDR.

Febrero-Abril 1968 *Narrow Road to the Deep North*

Emitida en 1975.

Escrita para la escena.

Antes de 1975 *Service*

Leída en 1983.

Escrita como cuento.

Abril 1980-Enero 1981 *Summer*

Leída en 1982.

Escrita para la escena.

Antes de 1981

Water

The Rotten Apple Tree

Leídas en 1983.

Escritas como cuentos.

3.6.1.5 OBRAS: TELEVISION

1957-1961 *The Broken Shepherdess*

NP.NDR.

1960 *Kissing the Beast*

NP.NDR.

Abril 1971-Agosto 1972 *The Sea*

Emitida en 1978.

Escrita para la escena.

Finales 1974- principios 1975 *The Master Builder*

No representada.

Ver Adaptaciones.

Guión adaptado a finales 1983 *Saved*

Emitida en 1983.

Escrita para la escena entre Marzo-Septiembre 1964.

3.6.1.6 OBRAS: GUIONES DE CINE

Blow-up (1967)

Laughter in the Dark (1969)

Michael Kolhaas

Walkabout

Nicholas and Alexandra

3.6.1.7 OBRAS: CUENTOS

Antes de 1970 **Mr. Dog**

(1971) London: Methuen.

Con *The Pope's Wedding*

Principios 1970 **Christ Wanders and Waits**

(1971) London: Methuen.

Para *Sharpeville Sequence: a Scene, a Story and Three Poems*

Con *The Pope's Wedding*

Antes de 1971 **The King with Golden Eyes**

(1971) London: Methuen.

Con *The Pope's Wedding*

Antes de 1975 **Service**

(1975) *Fireweed* nº 3.

(1977) *New Writing and Writers* nº 14, London: Calder.

(1983) London: Methuen.

Con *Summer*

Ver Radio.

Antes de 1979

A Story

In Praise of Bad Times

Another Story

Black Animal

Free Man

(1979) London: Methuen.

Con *The Woman*

Antes de 1980 **The Team**

(1980) London: Methuen.

Para "The Activists Papers"

Con *The Worlds*

Antes de 1981

The Dragon

The Boy who threw Bread on the Water

The Boy who tried to Reform the Thief

The Good Traveller

The Cheat

The Fly

The Girl who Gave Away her Sweets

(1981) *New Writing and Writers* nº 19, London: Calder.

Antes de 1982

Water

The Rotten Apple Tree

Ver Radio.

The Tree

A Dream

The Call

On the Pride of Some who Rule

The Cliffs

A Man Sat on a Gate

The Wise Man who Broke his Vow

There was a cunning, wealthy Man

Incident on the Island of Aigge

The Letter

(1982) London: Methuen.

Con *Summer*

3.6.1.8 OBRAS: POEMAS

Febrero-Abril 1968 *Poems for Narrow Road to the Deep North*

Octubre 1969- principios 1971 *Poems for Lear*

Principios 1970 *Three Poems for Sharpeville Sequence*

Principios 1971 *Poem for Passion*

Abril 1971-Agosto 1972 *Poems for The Sea*

Otoño 1972-Octubre 1974 *Songs for We Come to the River*

Abril- finales 1973 *Poems for Bingo*

Marzo-Octubre 1974 *Clare Poems for The Fool*

Julio-Octubre 1974 *The Bundle Poems*

Enero-Febrero 1976 *Paul's Songs for Grandma Faust*

Febrero-Mayo 1976 *Poems for Stone*

Antes de 1976 *The Swing Poems*

(22 Noviembre 1976) Panfleto (edition limitada de 1000) de Inter-Action para la primera representación.

Antes de 1977 *Theatre Poems and Songs*

(1978) London: Methuen.

Recopilados por Malcolm Hay and Philip Roberts de *Lear, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion, The Sea, Spring Awakening, Bingo, The Fool, We Come to the River, Stone, Grandma Faust, The Swing, From an Unfinished Ballet, The Bundle*

Enero-Febrero 1977 *Songs from an Unfinished Ballet*

Antes de 1979

Songs for Spring Awakening
Poems for The Woman

Antes de 1980 *Poems in "The Activists Papers"*

Antes de 1982 *Poems for Summer*

Antes de 1985 *Poems 1978-1985*

(1990) London: Methuen.

Selección del propio Bond.

Antes de 1988 *Poems for Restoration*

3.6.2 BIBLIOGRAFÍAS: PRODUCCIONES

1962

9 Diciembre 1962. Única 'production without decor' de *The Pope's Wedding* en el Royal Court Theatre.
Dirección: Keith Johnstone.

1965

3 Noviembre 1965. Primera representación de *Saved* en el Royal Court Theatre, en privado para miembros de la English Stage Company.
Dirección: William Gaskill.
Escenografía: John Gunter.
John Castle como Len, Tony Selby como Fred, Barbara Ferris como Pam, Gwen Nelson como Mary.

1966

13 Enero 1966. *A Chaste Maid in Cheapside* en el Royal Court Theatre.
Dirección: William Gaskill.
Escenografía: John Gunter.

1967

15 Abril 1967. *Saved* presentada en Munich en el Kammerspiele.
Dirección: Peter Stein.

18 Abril 1967. Estreno de *Three Sisters* en el Royal Court Theatre.
Dirección: William Gaskill.
Escenografía: Abd' Elkader Farrah..

1967. *Saved* gira por Austria, Noruega, Suecia, Argentina.

1968

31 Marzo 1968. Ensayo general de **Early Morning** en el Royal Court Theatre.

Dirección: William Gaskill.

Escenografía: Deirdre Clancy.

Peter Eyre como Arthur, Moira Redmond como Queen Victoria, Marianne Faithfull como Florence Nightingale.

25 Mayo 1968. **Saved** en el Freie Volksbühne.

Dirección: Peter Zadek.

24 Junio 1968. **Narrow Road To The Deep North** se estrena en Coventry, en el Belgrade Theatre.

Dirección: Jane Howell.

Escenografía: Hayden Griffin.

Peter Needham como Basho, Paul Howes como Kiro, Edward Peel como Shogo.

5 Diciembre 1968. **Saved** en Estados Unidos, en el Yale Repertory Theatre.

Dirección: Jeff Bleckner.

1968. **Saved** de gira por Holanda, Dinamarca, Checoslovaquia, Japón.

1969

Febrero-Marzo 1969. Temporada dedicada a Bond en el Royal Court Theatre.

7 Febrero ***Saved***

Dirección: William Gaskill

19 Febrero ***Narrow Road to the Deep North***

El montaje del Belgrade Theatre.

Kenneth Cranham como Kiro.

13 Marzo ***Early Morning***

La producción de 1968.

26 Marzo 1969. Participa en 'The Lively Arts' de BBC Radio 4.

Abril 1969. Contribución a *The Enoch Show* en el Royal Court Theatre.

2 Septiembre 1969. ***Narrow Road to the Deep North*** en Munich en el Kammerspiele.

Dirección: Peter Zadek.

15 Septiembre-Octubre 1969. ***Narrow Road to the Deep North*** y ***Saved*** visitan Belgrado, Venecia, Praga, Lublin, Varsovia.

2 Octubre 1969. ***Early Morning*** en Zürich en el Schauspielhaus.

Dirección: Peter Stein.

30 Octubre 1969. ***Narrow Road to the Deep North*** en Boston en el Charles Playhouse.

Dirección: Louis Criss."

Noviembre 1969. ***Narrow Road to the Deep North*** en el Théâtre de Nice.

1970

22 Marzo 1970. ***Black Mass*** presentada en el Lyceum Theatre, como parte de ***Sharpeville Sequence*** para el Anti-Apartheid Movement en el décimo aniversario de la matanza de Sharpeville.

Dirección: David Jones.

Kenneth Haigh, Diane Cilento, Freddie Jones, Robert Lang. Bond interpreta a Cristo.

18 Noviembre 1970. ***Early Morning*** en New York en La Mama Experimental Theatre Club.

Dirección: Melvin Bernhardt.

1971

11 Abril 1971, domingo de Pascua. ***Passion*** representada para el CND Festival of Life en el Alexandra Park Racecourse.

Dirección: Bill Bryden.

Escenografía: Di Seymour.

Nigel Hawthorne como The Prime Minister, Bob Hoskins como Buddha, Penelope Wilton como The Queen.

5 Mayo 1971. Reposición de ***Narrow Road to the Deep North*** en Bristol en el Theatre Royal.

Dirección: Howard Davies.

20 Septiembre 1971. ***Black Mass*** en Amsterdam en el Toneelgroep Centrum.

Dirección: Wim van der Grijn.

29 Septiembre 1971. Estreno de ***Lear*** en el Royal Court.Theatre.

Dirección: William Gaskill.

Escenografía: John Napier.

Vestuario: Deirdre Clancy.

Iluminación: Andy Phillips.

Harry Andrews como Lear, Celestine Randall como Cordelia, Carmel McSharry como Bodice, Rosemary McHale como Fontanelle, Mark McManus como The Gravedigger's Boy.

29 Septiembre 1971. ***Three Sisters*** repuesta en Exeter en el Northcott Theatre.

Dirección: Jane Howell.

Diciembre 1971. ***Narrow Road to the Deep North*** presentada en Toronto en el St. Lawrence Centre.

1972

1 Febrero 1972. Estreno americano de ***Passion*** en el Yale Repertory Theatre.

Dirección: Michael Posnick.

Septiembre 1972. ***Black Mass*** en Bonn en el Theater der Stadt.

Dirección: Bohus Z. Rawik.

1973

27 Enero 1973. ***Lear*** en Viena.

13 Abril 1973. ***Lear*** en Norteamérica en el Yale Repertory Theatre.

Dirección: David Giles.

22 Mayo 1973. ***The Sea*** abre en el Royal Court Theatre.

Dirección: William Gaskill.

Escenografía: Deirdre Clancy.

Simon Rouse como Willy, Diana Quick como Rose, Coral Browne como Mrs. Rafi, Alan Webb como Evens.

4 Junio 1973. ***Lear*** en Berlín en el Schiller Theatre.

Dirección: Hans Lietzau.

13 Junio 1973. ***The Pope's Wedding*** repuesta en Exeter en el Northcott Theatre.

Dirección: John Dove.

Escenografía: Hayden Griffin.

13 Julio 1973. ***The Pope's Wedding*** transferida al Bush Theatre.

24 Octubre 1973. ***Three Sisters*** presentada en el Nottingham Playhouse.

Dirección: Richard Eyre.

14 Noviembre 1973. ***Bingo*** se presenta por primera vez en el Northcott Theatre.

Dirección: Jane Howell y John Dove.

Escenografía: Hayden Griffin.

Bob Peck como Shakespeare.

1974

12 Mayo 1974. **Early Morning** representada en Glasgow en el Citizens' Theatre.

Dirección: Philip Prowse.

28 Mayo 1974. **Spring Awakening** estrena en el National Theatre.

Dirección: Bill Bryden.

Escenografía: Geoffrey Scott.

14 Agosto 1974. **Bingo** La producción de Exeter se traslada al Royal Court Theatre.

John Gielgud como Shakespeare.

10 Noviembre 1974. Contribución a 'Poets of the People' en el Mermaid Theatre
para el Defence Aid Fund de Sudáfrica.

15 Noviembre 1974. **The Sea** en Chicago en el Goodman Theatre.

Dirección: William Woodman.

1975

8 Abril 1975. **Lear** en Lión en el T.N.P.

Dirección: Patrice Chéreau¹.

Julio 1975. **Spring Awakening** en Vancouver, Canada, en el Market Place Theatre.

Dirección: Dennis Eberts.

22 Julio 1975. **The Sea** presentada en Canterbury en el Marlowe Theatre.

Dirección: David Carson.

10 Agosto 1975. **Narrow Road to the Deep North** en BBC Radio 3.

Dirección: John Tydeman.

Octubre 1975. **Lear** en Liverpool en el Everyman Theatre.

31 Octubre 1975. **Bingo** en Cleveland en el Playhouse.

Dirección: Jonathan Bolt.

18 Noviembre 1975. Se estrena **The Fool** en el Royal Court Theatre.

Dirección: Peter Gill.

Escenografía: William Dudley.

Tom Courtenay como Clare, Bridget Turner como Patty, Nigel Terry como Darkie.

¹En Noviembre de 1989, el Festival de Tardor de Barcelona acogía por primera vez en España dos montajes de Patrice Chéreau: *En la soledad de los campos de algodón*, de Bernard-Marie Koltès, protagonizada por el propio Chéreau junto a Laurent Malet, y *Hamlet*, en la versión francesa de Yves Bonnefoy. *El Público* nº 74, Noviembre 1989, incluye las declaraciones que Chéreau efectuó a Michel Butel para *Théâtre en Europe* Julio 1988.

1976

18 Abril 1976. ***Passion*** en Nueva Zelanda, por la Downstage Theatre Company en Wellington.

Dirección: John Banas.

8 Junio 1976. Gay Sweatshop presentan ***Stone*** en el Institute of Contemporary Arts.

Dirección: Gerald Chapman.

Escenografía: Mary Moore.

Kevin Elyot, Tony Douse, Antony Sher, Anna Nygh.

12 Julio 1976. ***We Come to the River*** se estrena en la Royal Opera House.

Dirección y música: Hans Werner Henze.

Escenografía: Jürgen Henze.

Dirección de la orquesta: David Atherton.

12 Julio 1976. ***The White Devil*** se estrena en el Old Vic Theatre.

Dirección: Michael Lindsay-Hogg.

Escenografía: John Gunter.

Glenda Jackson como Vittoria, Jack Shepherd como Flamineo, Jonathan Price como Lodovico, Patrick Magee como Monticelso.

18 Septiembre 1976. ***We Come to the River*** estrena en Berlín con la Deutsches Oper.

Dirección: Volker Schlöndorff.

1 Octubre 1976. ***Saved*** en New York en el Courtyard Playhouse.

Dirección: Marvin Kahan.

12 Octubre 1976. Primera producción en Estados Unidos de ***The Fool*** en Washington por el Folger Theatre Group.

Dirección: Louis W. Sccheeder.

25 Octubre 1976. ***Grandma Faust*** presentada por primera vez como parte de ***A-America!*** para la American Connection Season en el Almost Free Theatre

Dirección: Jack Emery.

Escenografía: Norman Coates.

Henry Woolf, Don Warrington, Glen Walford, Geraldine James.

3 Noviembre 1976. **Bingo** repuesto en The Other Place en Stratford-upon-Avon.

Dirección: Howard Davies.

Patrick Stewart como Shakespeare.

22 Noviembre 1976. **The Swing** presentada por primera vez como parte de **A-A-America!** para la American Connection Season en el Almost Free Theatre.

Dirección: Jack Emery.

Escenografía: Norman Coates.

Henry Woolf, Don Warrington, Kevin Elyot, Ilona Linthwaite.

16 Diciembre 1976. **The Sea** se muestra en Génova en el Teatro Duse.

Dirección: Armando Pugliese.

Diciembre 1976. Ensayo de texto de **Heads** por la Tyneside Theatre Company.

1977

22 Febrero 1977. **Bingo** en Seattle en el Repertory Theatre.

Dirección: Robert Loper.

15 Marzo 1977. **The Swing** en Bremen en el Theater der Freien Hansestadt.

Dirección: W. Grimpe.

Abril 1977. **The Sea** producida en Toronto en el Phoenix Theatre.

Dirección: Graham Harley.

30 Mayo 1977. **We Come to the River** interpretada en Colonia en la Oper der Stadt.

Dirección: Michael Hampe.

8 Agosto 1977. **Bingo** El montaje de Stratford se traspa a The Warehouse en Londres.

1978

13 Enero 1978. ***The Bundle*** estrenada por la Royal Shakespeare Company en The Warehouse.

Dirección: Howard Davies.

Escenografía: Chris Dyer.

Bob Peck como The Ferryman, Patrick Stewart como Basho, Mike Gwilym como Wang, Paul Moriarty como Tiger.

5 Marzo 1978. ***The Sea*** en BBC Television.

Dirección: Jane Howell.

10 Agosto 1978. Première de ***The Woman*** en el National Theatre, la primera obra nueva presentada en el escenario Olivier.

Dirección: Edward Bond.

Escenografía: Hayden Griffin.

Yvonne Bryceland como Hecuba, Nicky Henson como Heros, Susan Fleetwood como Ismene, Paul Freeman como The Dark Man.

Antes de 1978. Producción de ***The Fool*** en Holanda.

1979

8 Marzo 1979. Primera noche de ***The Worlds*** en el Newcastle Playhouse.

Dirección: Edward Bond.

Escenografía: Hayden Griffin

Con reparto aficionado.

17 Marzo 1979. ***Orpheus*** presentado por la Stuttgart Ballet Company.

Música: Hans Werner Henze.

Escenografía: Axel Manthey.

Coreografía: William Forsythe.

25 Junio 1979. ***Orpheus*** transferido a la Metropolitan Opera House de Nueva York.

1980

Febrero 1980. London Weekend Television dedica a Bond su 'South Bank Show'.

25 Junio 1980. *The Fool* se produce en Stratford-upon-Avon en The Other Place.

Dirección: Howard Davies.

James Hazeldine como Clare, Corrina Seddon como Patty, Anton Lesser como Darkie.

1981

12 Junio 1981. Primera producción profesional de *The Worlds* en el New Half Moon Theatre.

Dirección: Nick Hamm.

Escenografía: Sue Blane.

Ian McDiarmid como Trench y Terry.

21 Julio 1981. *Restoration* se representa por primera vez en el Royal Court Theatre.

Dirección: Edward Bond.

Escenografía: Hayden Griffin y Gemma Jackson.

Música: Nick Bicât.

Simon Callow como Lord Are, Philip Davis como Bob, Debbie Bishop como Rose.

22 Septiembre 1981. La producción de Stratford de *The Fool* se transfiere a The Warehouse.

27 Noviembre 1981. *Stone* presentada en Manhattan en el Ohio Performance Space.

1982

27 Enero 1982. El National Theatre estrena **Summer** en el Cottesloe.

Dirección: Edward Bond.

Escenografía: Hayden Griffin.

Yvonne Bryceland como Marthe, Anna Massey como Xenia.

18 Junio 1982. **Lear** presentado en Stratford-upon-Avon en The Other Place mientras **King Lear** se representaba en el Royal Shakespeare Theatre.

Dirección: Barry Kyle.

Bob Peck como Lear, Alice Krige como Cordelia, Sarah Kestelman como Bodice, Jenny Agutter como Fontanelle, Mark Rylance² como The Gravedigger's Boy.

18 Octubre 1982. **Derek** presentada para el Youth Festival de Stratford-upon-Avon en el Royal Shakespeare Theatre.

Dirección: Nick Hamm.

Escenografía: Jill Jowitt.

Octubre 1982. Canciones y poemas de Bond para un espectáculo en Stratford.

Música: David Shaw-Parker.

23 Diciembre 1982. **Summer** transmitido por BBC Radio 3.

Dirección: Anthony Vivis.

Con el reparto original.

²Entre Marzo y Septiembre de 1989, Mark Rylance protagonizó en Stratford un *Hamlet* dirigido por Ron Daniels. Pronunciaba su monólogo 'To be, or not to be...' en pijama, como si presa de insomnio. El escenario, diseñado por Antony McDonald, parecía desencajado, 'out of joint'. Rosencrantz y Guildenstern, se explicará luego, vestían de ejecutivos en un montaje de época.

1983

Enero 1983. **Summer** producido en Dinamarca para el Aalborg Teater.

Dirección: Kim Dambaek.

19 Febrero 1983. **Summer** presentada en el Manhattan Theatre Club.

Dirección: Douglas Hughes.

1 Marzo 1983. Montaje con estudiantes de **After the Assassinations** en la University of Wessex con Bond como Resident Theatre Writer.

25 Marzo 1983. **Water** leída en BBC Radio 3.

David Ryall.

8 Abril 1983 **Service** leída en BBC Radio 3.

David Ryall.

27 Abril 1983. **The Rotten Apple Tree** leída en BBC Radio 3.

David Ryall.

9 Mayo 1983. El **Lear** de Stratford se traspa a The Pit en The Barbican.

2 Junio 1983. **The English Cat** se estrena en el Castillo de Schwetzingen para el Schwetzingen Festsspiele con la Württembergische Staatsoper Stuttgart.

Dirección y Música: Hans Werner Henze.

Escenografía: Jakob Niedermaier.

Dirección de la orquesta: Dennis Russell Davies.

Finales 1983. Versión filmada de **Saved** por Star Street Film Productions para Channel 4 Television.

1984

19 Enero 1984. ***Red, Black and Ignorant*** se estrena en el Barbican Theatre para la 'Thoughtcrimes Fortnight'.

Dirección y Escenografía: Nick Hamm.

4 Mayo 1984. ***The Tin Can People*** producida en Birmingham en el Cannon Hill Arts Centre por la Bread and Circuses Theatre Company.

Dirección: Nick Philippou.

1985

War Plays Trilogía (*Red, Black and Ignorant, The Tin Can People, Great Peace*) producida por la Royal Shakespeare Company en el Barbican Pit.

1988

Restoration En el Swan Theatre de Stratford-upon-Avon por la Royal Shakespeare Company.

Antes de 1990

Jackets Presentada por el Theatre Studios Department de Lancaster University.

3.6.3 BIBLIOGRAFÍAS: DECLARACIONES

12 Septiembre 1965

Carta a *The Guardian*

Reacción de Bond a las críticas hostiles de *Saved*.

21, 23 Noviembre 1965

Cartas a *Evening Standard*

Reacción de Bond a las críticas hostiles de *Saved*.

Abril 1966

"Millstones round the Playwright's Neck" *Plays and Players*

De los críticos y la censura estatal sobre el teatro.

1966

"Author's Note" en *Saved*

Primavera 1967

"Thoughts on Contemporary Theatre" *New Theatre Magazine* nº 7 ii, p. 6-13.

Mesa redonda en el Cheltenham Festival of Literature en torno al tema "The theatre, ritual or romance?"

29 Septiembre 1971

"The Writer's Theatre", editado con el programa de *Lear* Royal Court Theatre.

Reimpreso en Hay, Malcolm; Roberts, Philip (1978) *Edward Bond: A Companion to the Plays* London: TQ Publications, p. 44-7.

De la importancia del Royal Court para los dramaturgos de la época.

Febrero 1972

"Reply to Roger Manvell's review of *Lear*" *Humanist*

Abril-Junio 1972

"Letter to Arthur Arnold" *Theatre Quarterly* nº 6.

En contra de las opiniones del crítico sobre su obra.

1972

"Preface to *Lear*", p. v-xiv.

25 Noviembre 1973

"Beating Barbarism" *Sunday Times*

En respuesta a la reseña de Harold Hobson sobre *Bingo*

1974

"Introduction to *Bingo*", p. vi-xv.

1975

"Note on *The Sea*"

"Author's note for Programmes"

1976

Bingo Prompt Book, Stage Manager's Script for the RST Production at The Other Place,
Stratford-upon-Avon.

Fotos, Programa, Reseñas.

1976

"Introduction to *The Fool*"

1976

"Author's Note" en *Stone*

21 Septiembre 1977

"Exercises for Young Writers" en Hay, Malcolm; Roberts, Philip (1978) *Edward
Bond: A Companion to the Plays* London: TQ Publications, p. 48-50.

Apuntes de un seminario celebrado en el Royal Court.

1977

"Introduction" en *Plays One*

1977

"On Violence" en *Plays One*

Para *Saved*

13 Enero 1978

"Work in Hand" *The Guardian*

Bond comenta *The Bundle*

4-10 Marzo 1978

Radio Times

Con motivo del estreno en televisión de *The Sea*

Octubre 1978

"Us, Our Drama, and the National Theatre" *Plays and Players*

1978

"Bond on his plays" en Hay, Malcolm; Robert, Philip *Edward Bond: A Companion to the Plays* p. 43-75.

17 declaraciones de conferencias no publicadas, cartas y programas.

1978

"On Brecht: a Letter to Peter Holland" *Theatre Quarterly* nº 30, p. 34-35.

Bond comenta la influencia recibida por Brecht.

1978

"A Note on Dramatic Method" en *The Bundle, or New Narrow Road to the Deep North* p.vii-xxi.

1978

"The Rational Theatre" en *Plays: Two*

1978

"Author's Note" en *Theatre Poems and Songs*

1979

"Edward Bond on Theatre" Warehouse Publication, Royal Shakespeare Company.

1979

"Edward Bond on Shakespeare" Warehouse Publication, Royal Shakespeare Company.

1979

- "Poems, Stories and Essays for *The Woman* ", p.111-143.
"Notes on Acting *The Woman* ", p.125-129.
"Scenes of War and Freedom: A Short Essay", p.133-136.

1980

- "Comment on *The Worlds " Gambit* nº 36, p. 33-34.
En respuesta a la reseña de David Roper.

1980

- "Introduction" en *Spring Awakening*
Con Elisabeth Bond.

1980

- "The Activists Papers" en *The Worlds*

1981

- "The Romans and the Establishment's fig leaf" *Theatre Yearbook* nº 12 ii, p. 38-42.
También en *The Guardian* 3 Noviembre 1980.
En defensa de la obra de Howard Brenton *The Romans in Britain*

1981

- "Author's Note" en *A-A-America!*

1981

- "The Theatre I want" en Findlater, Richard (Ed.) *At the Royal Court. 25 Years of the English Stage Company* Ambergate: Amber Lane, p. 121-124.

1983

- "Epic/Rational Theatre" en Hern, Patricia (Ed.) *Lear* Methuen Student Editions.

16 Enero 1984

- Para *The Guardian* sobre *Red, Black and Ignorant*.

1987

- "Introduction" en *Plays: Three*

3.6.4 BIBLIOGRAFÍAS: ENTREVISTAS

Noviembre 1965

Cushman, R. *Plays and Players*

11 Abril 1966

Malcolm, D. *The Guardian*

Mayo 1966

Wilson, J. *Town*

1966

Gordon, Giles "Interview with Edward Bond" en McCrindle, Joseph (Ed.) (1971)
Behind the Scenes. Theater and Film Interviews, New York: Holt; London: Pitman, p.
125-136.

31 Marzo 1968

Brien, A. *Sunday Times*

7 Febrero 1969

Green, J. *Evening News*

9 Febrero 1969

Bryden, R. *The Observer*

Marzo 1969

Beauman, S. *Harper's Bazaar*

10 Abril 1969

Arnold, A. *Peace News*

27 Septiembre 1969

Russell, C. *Telegraph and Argus*

Octubre 1969

Warner, M. *Vogue*

1969

Taëni, Rainer "Interview, with Rainer Taëni" *Akzente* nº 16, p. 578-582.

1970

"A Discussion with Edward Bond" *Gambit* nº 17, p. 5-38.

29 Septiembre 1971

Hall, J. *The Guardian*

2 Enero 1972

Marowitz, Charles *New York Times*

Enero-Marzo 1972

"Drama and the Dialectics of Violence" *Theatre Quarterly* nº 5, p. 4-14.

1972

**Dzordeski, Vesna "Odgoviriti nasilnickom drustvu: intervju sa Edvardom Bondom"
Scena nº 8 iii, p. 76-85.**

22 Mayo 1973

Hayman, R. *Times*

1973

Taëni, Rainer "Ein Interview mit Edward Bond" *Neue Rundschau* nº 84, p. 571-6.

1973

**Davies, Howard; Ferrand, Michael (1978) "Bingo and The Bundle " *Theatre Papers*
nº 2 ii, p. 1-27.**

11 Agosto 1974

Dawson, H. *The Observer*

15 Agosto 1974

Hebert, H. *The Guardian*

17 Noviembre 1974

Dettmer, R. *Chicago Tribune*

1974

"Interview" en Wimmer, Adolf (1979) *Pessimistisches Theater. Eine Studie zur Entfremdung im englischen Drama 1956-1975*, Salzburg: Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, p. 257-271.

2 Noviembre 1975

Oakes, P. *Sunday Times*

Diciembre 1975

Coult, Tony *Plays and Players*

25 Enero 1976

Leech, M. *New Haven Register*

11-17 Junio 1976

Krupp, R. *Time Out*

17-30 Junio 1976

Howes, K. *Gay News*

18 Julio 1976

Walker, J. *Observer Magazine*

27 Julio 1976, Great Wilbraham.

Bachem, Walter (1979) "Dramatist in a schizophrenic society: Edward Bond on the context of ideas of his plays" *Anglistik und Englischunterricht* nº 7, p. 121-132.

24 Noviembre 1976

de Gongh, N. *The Guardian*

Diciembre 1976

Stoll, K. H. "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker" *Twentieth Century Literature* nº 22, vol. 4, p. 411-422.

1976

Loney, Glenn "Interview: The First Cycle" *Performing Arts Journal* nº 1, vol. ii, p. 37-45.

13-19 Enero 1978

Coult, Tony *Time Out*

15 Enero 1978

Radin, V. *The Observer*

1978

Hulton, P. *Dartington Theatre Papers* Second Series.

11-17 Agosto 1978

Itzin, Catherine *Time Out*

18 Agosto 1978

Chambers, Colin *Morning Star*

1978

Roberts, Philip "Interview with Edward Bond" *British Council Literary Study Aids*.
También en **Berenguer, Angel** (1983) *Teatro Europeo de los años 80*, Barcelona: Laia, p. 61-80.

1979

"Edward Bond: from Rationalism to Rhapsody" *Canadian Theatre Review* nº 23, p. 108-113.

Septiembre 1980

Coult, Tony *Scypt Journal* nº 6, p. 4-10.

1980

Matherne, Beverley; Maiorana, Salvatore "An Interview with Edward Bond"
Kansas Quarterly nº 12 iv, p. 63-72.

1980

Roper, David "Edward Bond in Conversation" *Gambit* nº 36, p. 35-45.

31 Julio 1981

Itzin, Catherine *The Guardian*

3.6.5 BIBLIOGRAFÍAS: CRÍTICA

El orden es cronológico, y entonces alfabético.

3.6.5.1 CRÍTICA: MONOGRAFÍAS

Iden, Peter (1973) *Edward Bond* Velber bei Hannover: Friedrich, 117 pp.

Scharine, Richard (1975) *The Plays of Edward Bond* Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 302 pp. Hasta *The Sea*.

Trussler, Simon (1976) *Edward Bond* London: Longman, *Writers on their Work*, nº 249, 37 pp.
Hasta *Bingo*.

Wolfensperger, Peter (1976) *Edward Bond. Dialektik des Weltbildes und dramatische Gestaltung* Bern: Francke, 193 pp.

Restivo, Giuseppina (1977) *La nuova scena inglese: Edward Bond* Torino: Einaudi, 186 pp.

Coult, Tony (1978) *The Plays of Edward Bond. A Study* London: Eyre Methuen, 102 pp.
El mejor estudio breve hasta su fecha.

Hay, Malcolm; Roberts, Philip (1978) *Edward Bond: A Companion to the Plays* London: TQ Publications, 100 pp.
Hasta la fecha que abarca, el mejor acervo de datos, fechas, reseñas y bibliografía.

Donahue, Delia (1979) *Edward Bond: A Study of his Plays* Roma: Bulzoni, 235 pp.

Hay, Malcolm; Roberts, Philip (1980) *Bond: A Study of his Plays* London: Eyre Methuen, 319 pp.
Estudio de su evolución a través de primeras versiones y los distintos montajes. Bibliografía, p. 301-15.

Jones, Daniel R. (December 1981) "Review of *Bond: A Study of his Plays* by Malcolm Hay; Philip Roberts" *Modern Drama* nº 24.

Hirst, David L. (1985) *Edward Bond* London: MacMillan, 165 pp.

Roberts, Philip (1985) *Bond on File* London: Methuen, *Writers on File*, 80 pp.
Gran cantidad de información, selección de reseñas y de declaraciones de Bond.

Lappin, Lou (1987) *The Art and Politics of Edward Bond* New York: Lang., 192 pp.

3.6.5.2 CRITICA: ARTICULOS

3.6.5.2.1 ARTICULOS: GENERALES

- Ansorge, P.** (October 1968) "Directors in Interview, nº 2: Jane Howell" *Plays and Players*
- Jones, D.A.N.** (July 1969) "A Unique Style of Theatre" *Nova*
El estilo de la primera época.
- Taëni, Rainer** (1969) "Der Dramatiker Edward Bond: politisches Schocktheater aus tragischer Weltsicht" *Akzente* nº 16, p. 564-77.
- Esslin, Martin** (1970) "Edward Bond's Three Plays" en *Brief Chronicles. Essays on Modern Theatre* London: Temple Smith, p. 174-80.
- Pasquier, Marie C.** (1970) "La place d'Edward Bond dans le nouveau théâtre anglais", "Edward Bond: cohérence naissante d'une oeuvre" *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault* nº 74, p. 21-57.
- Truchlar, Leo** (1970) "Edward Bond" en **Drescher, Horst W. (Ed.)** *Englische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen* Stuttgart: Kröner, p. 476-92.
- Wardle, Irving** (1970) "Interview with William Gaskill" *Gambit* nº 17, p. 38-43.
Gaskill dirigió las primeras obras en el Royal Court.
- Esslin, Martin** (24 September 1971) "The Theatre of Edward Bond" *Times Educational Supplement*
Hasta *Lear*
- Wardle, Irving** (December 1971) "The British Sixties" *Performance* nº 1 i, p. 174-181.
Concepto de sociedad en Bond.
- Balwir, Albert** (1971) "Le théâtre d'Edward Bond" *Revue de l'Université de Bruxelles* p. 192-211.
- Taylor, John Russell** (1971) en *The Second Wave. British Drama for the Seventies* London: Methuen, p. 77-93.
- Arnold, Arthur** (1972) "Lines of development in Bond's plays" *Theatre Quarterly* nº 5, p. 15-19.
Bond respondió en la pág. 105 del siguiente número.
- Gross, Konrad** (1972) "Darstellungsprinzipien im Drama Edward Bonds" *Neueren Sprachen* nº 72, p. 313-324.
- Peter, John** (Otoño 1975) "Edward Bond: Violence and Poetry" *Drama*

- Hunt, A.** (11 December 1975) "A Writer's Theatre" *New Society*
Crítica a las ideas políticas de Bond.
- Durbach, Errol** (1975) "Herod in the Welfare State: Kindermord in the plays of Edward Bond" *Educational Theatre Journal* nº 27, p. 480-487.
- Stoll, Karl H.** (1975) en *The New British Drama* Berna: Herbert Lang.
Recopilación bibliográfica.
- Worthen, John** (1975) "Endings and Beginnings: Edward Bond and the shock of recognition" *Educational Theatre Journal* nº 27, p. 466-79.
Lo positivo en la filosofía de Bond.
- Coveney, Michael** (June 1976) "Space Odissey" *Plays and Players*
Entrevistas. John Napier diseñó los decorados de *Lear*, Hayden Griffin los de *Bingo*, y William Dudley los de *The Fool*
- (9 July 1976) "Interview with Hans Werner Henze" *The Times*
Henze es compositor de los libretos de ópera de Bond.
- Duncan, Joseph E.** (1976) "The child and the Old Man in the plays of Edward Bond" *Modern Drama* nº 19, p. 1-10.
- Jellicoe, Ann** (1976) "Royal Court Theatre Writers' Group" *Ambit* nº 68, p. 61-4.
La formación y la labor del grupo.
- Mennemeir, Franz. N.** (1976) en *Das moderne Drama des Auslandes* Düsseldorf: Bagel, 3rd ed., p. 183-192.
- Kerensky, Oleg** (1977) *The New British Drama* London: Hamilton, p. 18-27.
- King, Kimball** (1977) *Twenty Modern British Playwrights: a Bibliography. 1956 to 1976* New York: Garland, p.43-54.
- Monaco, Patrizia; Poli, Gianni** (1977) "Violenza e irrisione nella drammaturgia de Edward Bond" en *Trent'anni di Teatro Inglese* Milano: Pan, p. 178-191.
- Stoll, Karl H.** (1977) "Bonds Theater der Grausamkeit" en *Harold Pinter. Ein Beitrag zur Typologie des neuen englischen Drama* Düsseldorf: Bagel, p. 161-82.
- Davies, Howard; Hulton, P.** (1978) "An Interview with Howard Davies" *Dartington Theatre Papers* Second Series, p. 9-17.
Davies dirigió *The Bundle*, y reposiciones de *Narrow Road to the Deep North*, *Bingo* y *The Fool*
- Hidalgo, Pilar** (1978) *La Ira y la Palabra: Teatro inglés actual* Madrid: Cupsa, p. 155-171.
- Holland, Peter** (1978) "Brecht, Bond, Gaskill, and the practice of political theatre" *Theatre Quarterly* nº 30, p. 24-34.
- Wiszniewska-Figiel, Marta** (1978) "Edward Bond and violence" *Zagadnienia Rodzajów Literackich* nº 21 ii, p. 45-56.

- Bertinetti, Paolo** (1979) *Teatro Inglese Contemporaneo* Roma: Savelli, p. 106-24.
- De Giorgi, Giorgio; Giovanelli, Carla** (1979) "Edward Bond" Firenze: *Quaderni di Teatro* nº 5, p. 182-95.
- Hayman, Ronald** (1979) *British Theatre since 1955. A Reassessment* Oxford: Oxford University Press, p. 17-25.
- Merchant, Paul** (1979) "The Theatre Poems of Bertolt Brecht, Edward Bond, and Howard Brenton" *Theatre Quarterly* nº 34, p. 49-51.
- Motte-Sherman, Brunhild de la** (1979) "Edward Bond: an author with anarchist tendencies and liberal attitudes" en **Braun, Edward** (Ed.) *British Drama and Theatre from the Mid-Fifties to the Mid-Seventies* Rostock: Wilhelm Pieck University, p. 101-106.
- Roberts, Philip** (1979) "'Making the two worlds one': the plays of Edward Bond" *Critical Quarterly* nº 21 iv, p. 75-84.
Hasta *The Worlds*
- Wimmer, Adolph** (1979) *Pessimistisches Theater: eine Studie zur Entfremdung im englischen Drama. 1955-1975* Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, p. 136-62.
Ver también Entrevistas.
- Dohmen, William F.** (1980) "'Wise fools' and their disciples in the development of Edward Bond's drama" *Kansas Quarterly* nº 12 iv, p. 53-61.
- Fietz, Lothar** (1980) "Variationen des Themas vom 'fragmentarischen Existieren' im zeitgenössischen englischen Drama: Pinter, Bond, Shaffer" *Anglia* nº 98, p. 390-395.
- Hussain, Shaista** (1980) "Violence in some twentieth century plays" University of the Punjab: *Journal of Research Humanities* nº 15 i, p. 37-60.
- Itzin, Catherine** (1980) *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968* London: Methuen, p. 76-88.
- Jones, Daniel R.** (1980) "Edward Bond's 'rational theatre'" *Theatre Journal* nº 32, p. 505-517.
- Rademacher, Frances** (1980) "Violence and the comic in the plays of Edward Bond" *Modern Drama* nº 23, p. 258-268.
- Thomsen, Christian W.** (1980) "Arnold Wesker und Edward Bond: sozialistische Alternativen?" en *Das englische Theater der Gegenwart* Düsseldorf: Bagel, p. 211-227.
- Roberts, Philip** (December 1981) "The search for epic drama: Edward Bond's recent work" *Modern Drama* nº 24, p. 458-78.
Desde *Orpheus*.

- Cohn, Ruby** (1981) "The fabulous theater of Edward Bond" en **Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber, p.185-204.
- Carpenter, Charles** (1981) "Bond, Shaffer, Stoppard, Storey: An International Checklist of Commentary" *Modern Drama* nº 24, desde p. 546.
- Spencer, Jenny S.** (1981) "Edward Bond's Dramatic Strategies" en **Bigsby, C. W. E.** (Ed.) *Contemporary English Drama* London: Arnold, Stratford-Upon-Avon Studies, nº 19.
- Tabbert, Reinbert** (1981) "Klause und Käfig: Gewalt bei Pinter und Bond" *Musik und Koturn* nº 27, p. 219-224.
- Worth, Katharine J.** (1981) "Edward Bond" en **Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber, p. 205-222.
- Fenton, J.** (31 Enero 1982) *Sunday Times*
Contra las ideas políticas de Bond.
- Innes, Christopher** (Junio 1982) "The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody" *Modern Drama* nº 25, p. 189-206.
- Tener, Robert** (Septiembre 1982) "Edward Bond's Dialectic: Irony and Dramatic Metaphors" *Modern Drama* nº 25, p. 423-434.
- Carpenter, Charles** (1982) "Modern Drama Studies: An Annual Bibliography"
Cada año en *Modern Drama* desde el nº 25.
- Corsani, Mary** (1982) *Il Nuovo Teatro Inglese* Milano: Mursia, p. 202-220.
- Motte-Sherman, Brunhild de la** (1983) "Das politische Theater des Edward Bond: Entwicklung vom antibürgerlichen zum proletarischen Drama" *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* nº 31, p. 17-31.
- Eagleton, Terry** (Primavera y Verano 1984) "Nature and violence: the Prefaces of Edward Bond" *Critical Quarterly* nº 26 i-ii, p. 127-135.
- Levy, Maurice** (1984) "Bond, ou la subversion" *Caliban* nº 21, p. 109-118.
- Gentile, Kathy J.** (1985) "A Hermit Dramatized" *Modern Drama* nº 28, p. 490-499.
- Lloyd Evans, Gareth and Barbara** (1985) *Plays in Review. 1956-1980* London: Batsford.
Selección de reseñas de *Saved, Narrow Road to the Deep North* y *Bingo*
- Castillo, Debra A.** (1986) "Dehumanized or inhuman: Doubles in Edward Bond" *South Central Review* nº 3 ii, p. 78-89.
- Rabey, David I.** (1986) *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century. Implicating the Audience* London: MacMillan, p. 107-17.

- Cave, Richard** (1987) "The history play: Edward Bond" en *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970 to 1985* Gerrards Cross: Smythe, p. 249-302.
- Chambers, Colin; Prior, Mike** (1987) "Edward Bond: pessimism of the intellect—optimism of the will" en *Playwrights' Progress. Patterns of Postwar British Drama* Oxford: Amber Lane, p. 157-169.
- Harben, Niloufer** (1988) *Twentieth-century English History Plays from Shaw to Bond* Totowa, NJ: Barnes and Noble, p. 213-252.

3.6.5.2 ARTICULOS: PARODIA

- Hombitzer, Eleonore** (1973) "Kommunikation und Sozialisation als Lernziele: zwei Dramen um *König Lear*" *Fremdsprachliche Unterricht* nº 25, p.23-33.
- Klotz, Günther** (1974) "Erbezeit und zeitlose Gewalt: zu Edward Bonds *Lear*" *Shakespeare Jahrbuch (Weimar)* nº 110, p. 44-53.
También en *Weimarer Beiträge* nº 19, vol. x, 1973, p. 54-65.
- Oppel, Horst; Christenson, Sandra** (1974) *Edward Bond's 'Lear' and Shakespeare's King Lear* Wiesbaden: Steiner, 42 pp. También publicado en Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- Hammond, Brean S.** (1975) "The intertext of an adaptation: Bond's *Lear* and *King Lear*" *Etudes Anglaises* nº 40, p. 279-293.
- Cohn, Ruby** (1976) *Modern Shakespeare Offshoots* Princeton, N.J.: Princeton University Press, p. 254-266.
- Wiszniowska-Figiel, Marta** (1976) "Elizabethans on modern stage: Shakespeare and Marlowe versus Marowitz and Bond" *Studia Anglica Posnaniensia* nº 8, p. 157-166.
- Smith, Leslie** (1979) "Edward Bond's *Lear*" *Comparative Drama* nº 13, p. 65-85.
- Torretta, Domenico** (1979) "*Bingo*, ovvero William Shakespeare rivisitato" Napoli: *Annali Istituto Universitario Sezione Germanica, Anglistica*, nº 22, iii, p. 129-150.
- Berger, Dieter A.** (1980) "'The corrupt seer': zur Shakespeare-Rezeption Edward Bonds" *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* nº 5, p. 65-78.
- Nodelman, Perry** (1980) "Beyond Politics in Bond's *Lear*" *Modern Drama* nº 23, p. 269-276.
- Stratmann, Gerd** (1980) "Edward Bond, *Lear*" en **Priessnitz, Horst (Ed.)** *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 353-374.
- Hidalgo, Pilar** (1981) "La reacción contra Shakespeare: el caso de Edward Bond" en *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo* Madrid: UNED, p. 79-92.
- Visomirskytė, Loreta** (1981) "Sekspiras ir Edvardo Bondo 'ziourumo' teatras" Vilnius: *Literatura* nº 23 iii, p. 77-84.
- Parham, Sidney F.** (1982) "Mithologizing Willie Shakespeare: *King Lear* and *Lear*" en **Hartigan, Karelisa V. (Ed.)** *To Hold a Mirror up to Nature: Dramatic Images and Reflections* Washington: University Press of America, p. 77-90.
- Sinfield, Alan** (1982) "*King Lear* versus *Lear* at Stratford" *Critical Quarterly* nº 24 iv, p. 5-14.
- Brown, Christy L.** (1986) "Edward Bond's *Bingo*: Shakespeare and the ideology of genius" *Iowa State Journal of Research* nº 60, p. 343-354.

- Bulman, J.C.** (1986) "Bond, Shakespeare and the Absurd" *Modern Drama* n° 29, p. 60-71.
- Lappin, Lou** (1986) "The Artist in Society: Bond, Shakespeare and *Bingo* " en **Cardullo (Ed.)** *Before His Eyes: Essays in Honour of Stanley Kauffmann* Lapham, MD: University Press of America.
- Cohn, Ruby** (1988) "Shakespeare left" *Theatre Journal* n° 40, p. 48-60.
- Sinfield, Alan** (1988) "Making Space: Appropriation and confrontation in recent British plays" en **Holderness, Graham (Ed.)** *The Shakespeare Myth* Manchester: Manchester University Press.
- Scott, Michael** (1989) "A Divergent View of Human Nature: Edward Bond, *Bingo* and *Lear* " en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan.

Bingo

- Lowe, Arthur** (10 August 1974) *The Times*
Entrevista con Lowe, Jonson en *Bingo*
- Billington, Michael** (15 August 1974) "Review of *Bingo* " *The Guardian*
- Bryden, Ronald** (25 August 1974) "Review of *Bingo* " *New York Times*
- O'Connor, Garry** (September 1974) "Review of *Bingo* " *Plays and Players*
- Gems, Pam** (November 1974) "Letter on O'Connor's review of *Bingo* " *Plays and Players*
- Auberlen, Eckhard** (1979) "Die dramatisch-didaktische Funktion des Rückzugsmotivs in Edward Bonds *Bingo* " *Anglistik und Englischunterricht* n° 7, p. 103-119.
- Cavone, Vito** (1980) "L'assistente del boia: ruolo dell'artista e sanità dell'arte in *Bingo* di Edward Bond" Bari: *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere* 3rd series, n° 1, p. 7-25.
- Spencer, Jenny** (1986) "Edward Bond's *Bingo*: History, politics and subjectivity" en **Ernest, W.B.; Hess, Lüttich** *Historical Drama* Cambridge: Cambridge University Press, Themes in Drama n° 8, p. 213-222.

Lear

- Wardle, Irving (30 September 1969) "Review of *Lear*" *The Times*
- Dawson, Helen (3 October 1971) "Review of *Lear*" *The Observer*
- Royal Court Theatre (20 October 1971) "Advertisement for *Lear*" *Evening Standard*
- (November 1971) "Interview with Harry Andrews" *Plays and Players*
Andrews fue *Lear* en Londres.
- Stratmann, Gerd (1971) "Edward Bond: *Lear*" en Fehse, Klaus D.; Platz, Norbert (Eds.) *Das zeitgenössische englische Drama* Frankfurt: Athenäum, p. 274-298.
- Dark, Gregory (1972) "Edward Bond's *Lear* at the Royal Court" *Theatre Quarterly* n° 5, p. 20-31.
Diario de ensayos del ayudante de dirección.
- Worth, Katherine J. (1972) *Revolutions in Modern English Drama* London: Bell, p. 168-187.
- King, E. (1973) "Violence Defended" *New Haven Register*
Entrevista con David Giles, que dirigió *Lear* en Yale.
- Müller, André (1973) "Über die Fortschrittlichkeit des Grässlichen: aus Anlass von Edward Bonds *Lear*" *Kürbiskern* ii, p. 354-361.
También en *Arbeitskreis Bertolt Brecht: Mitteilungen und Diskussion* n° 88, 1973, p. 2-30.
- Müller, André (1973) "Über die 'linken' Greuel. Bemerkungen zu Bonds *Lear*" *Theater der Zeit* n° 28.
- Wendt, Ernst (1974) "König *Lear* und der Seiltänzer: über die Dramatiker Edward Bond und Jean Genet" en *Moderne Dramaturgie* Frankfurt: Suhrkamp, p. 13-37.
- Truchlar, Leo (1975) "*Lear* oder die Pornographie der Gewalt" *Revue des Langues Vivantes* n° 41, p. 133-138.
- Clancy, Deirdre (1976) "Drawings for *Lear*" *Ambit* n° 68, p. 93-5.
Clancy fue responsable de los diseños de *Lear* para el Royal Court.
- Oppel, Horst (Ed.) (1976) "Edward Bond: *Lear*" en *Das englische Drama der Gegenwart: Interpretationen* Berlin: Schmidt, p. 222-238.
- (28 June 1982) "Interview with Bob Peck" *The Guardian*
Peck interpretó a *Lear* en Stratford.
- Fenton, J. (4 July 1982) *Sunday Times*
Montaje en Stratford.

- Masters, Anthony** (21 May 1983) "Review of *Lear*" *The Times*
Producción en The Pit.
- Combres, Claudie** (1984) "Pouvoir et Folie dans le *Lear* de Edward Bond" en **Debax, Jean P.; Peyré, Yves** (Eds.) *Coriolan: Théâtre et Politique* Toulouse: Toulouse-Le Mirail University Press, p.149-159.
- Fitzpatrick, Peter** (1984) "Bond's *Lear* : A study in conventions" en **Zuber-Skerrit, Ortrun** (Ed.) *Page to Stage: Theatre as Translation* Amsterdam: Rodolpi, p. 137-144.
- Hejazi, Ali A. Al-** (1984) "The Dialectics of Justice: An Assessment of Edward Bond's *Lear*" King Saud University: *Journal of College of Arts* nº II i, p. 49-59.
- Zapf, Hubert** (1985) "Gesellschaftsbegriff und dramatische Struktur in Edward Bonds *Lear*" *Archiv* nº 222, p. 306-20.
- Beyer, Manfred** (1988) "Moderne englische Dramen als Spiegel der 'conditio humana'" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* nº 38, p. 325-337.
En comparación con *Waiting for Godot* y *Equus*
- Zapf, Hubert** (1988) "Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear*" *Modern Drama* nº 31, p. 352-364.

The Pope's Wedding

- Levin, Bernard** (10 December 1962) "Review of *The Pope's Wedding*" *Daily Mail*
Entusiasta.
- Vivis, Anthony** (Verano 1971) "*The Pope's Wedding*" *Flourish* RSC Newspaper.

Saved

- Kretzmer, Herbert** (4 November 1965) "Review of *Saved* " *Daily Express*
Típica crítica hostil.
- Wardle, Irving** (4 November 1965) "Review of *Saved* " *The Times*
- Gilliatt, Penelope** (7 November 1965) "Review of *Saved* " *The Observer*
Ver también 14 November 1965.
- Bryden, Ronald** (12 November 1965) "Review of *Saved* " *New Statesman*
- Olivier, Laurence** (28 November 1965) "Letter on *Saved* " *The Observer*
En defensa de Bond.
- Esslin, Martin** (April 1969) *Plays and Players*
Cuidadosa reseña de *Saved* y de *Narrow Road to the Deep North*.
- Mehlin, Urs H.** (1970) "Die Behandlung von Liebe und Aggression in Shakespeares *Romeo and Juliet* und in Edward Bonds *Saved* " *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch* p. 132-159.
- Babula, William** (1972) "Scene Thirteen of Bond's *Saved* " *Modern Drama* nº 15, p. 147-149.
- Anson, P.** (April 1974) "Glittering in the Gorbals" *Plays and Players*
Entrevista con Philip Prowse, que montó *Saved* en el Citizens' Theatre de Glasgow.
- Watschke, Ingeborg** (1976) "*Saved* (1965)" en *Erscheinungsformen der Grausamkeit im zeitgenössischen englischen Drama* Bern: Lang, p. 114-140.
- Sinko, Grzegorz** (1977) "*Saved* " en *Kryzys Języka w Dramacie Współczesnym*
Wrocław: Ossolineum, p. 36-59.
- Attar, Samar** (1981) "*Saved* " en *The Intruder in Modern Drama* Frankfurt: Lang, p. 118-124.
- Salem, Daniel** (1985) "La monstrueuse lapidation dans *Sauvés* d'Edward Bond" en **Rigaud, Nadia J. (Ed.)** *Le Monstrueux dans la Littérature et la Pensée Anglaise*
Aix-en-Provence: Provence University Press, p. 225-237.
- Schäfer, Karl K.** (1985) "*Saved* " en *Hundlung im neueren britischen Drama. Eine Untersuchung an Dramen der fünfziger und sechziger Jahre* Frankfurt: Fischer, p. 194-210.
- Cardullo, Bert** (1986) "Bond's *Saved* " *Explicator* nº 44 iii, p. 62-64.
- Roberts, Philip** (1986) "Edward Bond's *Saved* " en *The Royal Court Theatre. 1965-1972* London: Routledge and Kegan Paul, p. 29-43.
- Wandor, Michelene** (1987) "Urban Violence: *Saved* by Edward Bond" en *Look Back in Gender. Sexuality and the Family in Post-War British Drama* London: Methuen, p. 59-61.

Early Morning

- Bryden, Ronald** (14 April 1968) "Review of *Early Morning*" *The Observer*
- Esslin, Martin** (March 1969) "A Bond Honoured" *Plays and Players* p. 26, 63.
Reseña de *Early Morning* en el Royal Court.
- Hobson, Harold** (16 March 1969) "Review of *Early Morning*" *Sunday Times*
Crítica negativa típica.
- Oliver, Cordelia** (14 May 1974) "Review of *Early Morning*" *The Guardian*
Del montaje del Glasgow Citizens'.
- Watschke, Ingeborg** (1976) "*Early Morning* (1968)" en *Erscheinungsformen der Grausamkeit im zeitgenössischen englischen Drama* Bern: Lang, p. 158-172.
- Lange, Bernd P.** (1980) "Verbindlicher Schrecken: Edward Bonds Dramenpraxis in *Early Morning*" *Gulliver* n° 8, p. 137-160.
- Burghardt, Lori H.** (1988) "Beyond Realism: the role of Arthur in Edward Bond's *Early Morning*" *Notes on Contemporary Literature* n° 18 iii, p. 10-12.

Narrow Road to the Deep North

- Wardle, Irving** (20 February 1969) "Review of *Narrow Road to the Deep North*" *The Times*
- Esslin, Martin** (April 1969) *Plays and Players*
Cuidadosa reseña de *Saved* y de *Narrow Road to the Deep North*.
- Kelly, Kevin** (3 November 1969) "Review of *Narrow Road to the Deep North*" *Boston Globe*
El montaje de Boston.
- Kareda, Urjo** (29 December 1971) "Review of *Narrow Road to the Deep North*" *Toronto Daily Star*
Producción del St. Lawrence Centre.
- Barth, Adolf K. H.** (1975) "The aggressive 'theatrum mundi' of Edward Bond: *Narrow Road to the Deep North*" *Modern Drama* n° 18, p. 189-200.

Black Mass

- Kustow, Michael** (23 April 1970) "Review of *Black Mass*" *The Listener*

Passion

- Dewhurst, Keith** (13 April 1971) "Review of *Passion*" *The Guardian*

The Sea

- Walker, John** (26 May 1973) "Review of *The Sea* " *International Herald Tribune*
- Esslin, Martin** (July 1973) "Review of *The Sea* " *Plays and Players*
- Gow, G.** (August 1973) "Putting on the Style" *Plays and Players*
Deirdre Clancy preparó la escenografía de *The Sea* en el Royal Court.
- Buffoni, Franco** (1977) "Lettura di *The Sea* di Edward Bond" *Biblioteca Teatrale* n° 19, p. 154-172.
- Buffoni, Franco** (1978) "Sperimentalismo e innovazione in *The Sea* di Edward Bond" Napoli: *Annali Istituto Universitario Orientale* Sezione Germanica, Anglistica, n° 21 i-ii, p. 229-236.
- Albertazzi, Silvia** (1979) "'out of the play': *The Sea* di Edward Bond e la 'quintessenza del cecovismo'" *Spicilegio Moderno* n° 11, p. 69-81.
- Bas, Georges** (1980) "Orphée et Eurydice dans *The Sea* d'Edward Bond" *Études Anglaises* n° 33, p. 171-182.
- Des Roches, Kay U.** (1987) "*The Sea: Anarchy as Order*" *Modern Drama* n° 30, p. 480-495.

The Fool

- Lahr, John** (Enero 1976) "Review of *The Fool* " *Plays and Players*
Aguda reseña.
- Donahue, Walter** (Primavera 1976) "Edward Bond's *The Fool* at the Royal Court Theatre" *Theatre Quarterly* n° 21, p. 12-44. Diario de ensayos.
- Esslin, Martin** (1976) "Nor Yet A 'Fool' to Fame" en *Theatre Quarterly* n° 21.
Discusión de las críticas recibidas.
- Gill, Peter** (1976) "Coming Fresh to *The Fool* " en *Theatre Quarterly* n° 21.
Entrevista con el director.
- Turner, Bridget** (1976) "Patty's statements" en *Theatre Quarterly* n° 21.
- Coult, Tony** (Febrero 1977) "Review of *The Fool* " *Plays and Players*
- Otten, Willem J.** (1977-1978) "Het ontstaan van *De Gek*: een produktieportret" Amsterdam: *Dramatisch Akkoord* p. 66-91.
- Bas, Georges** (1983) "Edward Bond, moraliste visionnaire: *The Fool*, Scene 7: Les morts resuscités et la métaphore du pain" *Études Françaises* n° 36, p. 254-266.
- Chevalier, Jean L.** (1983) "Les effets irlandais, ou la spoliation, dans *L'Imbecile*, d'Edward Bond" *Gaéliana* n° 5, p. 45-62.

Stone

Kham, Naseem (11 June 1977) "Review of *Stone* " *Evening Standard*

The Woman

Hay, Malcolm; Roberts, Philip (6 August 1978) "Edward Bond: Stages in a Life" *Observer Magazine*
Primer ensayo de texto de la compañía para *The Woman*

Wardle, Irving (11 August 1978) "Review of *The Woman* " *The Times*

Coult, Tony (1979) "Bringing Light Back to Earth: Edward Bond's *The Woman* " *Canadian Theatre Review* nº 24, p. 96-104.

Savona, George (1980) "Edward Bond's *The Woman* " *Gambit* nº 36, p. 25-30.

Plett, Heinrich F. (1982) "Edward Bond: *The Woman*. Mythos und Geschichte in einer 'sozialistischen Rhapsodie'" en **Plett, Heinrich F. (Ed.)** *Englisches Drama von Beckett bis Bond* München: Fink, p. 359-394.

Bulman, James C. (1986) "*The Woman* and Greek myth: Bond's theatre of history" *Modern Drama* nº 29, p. 505-515.

The Bundle

Chambers, Colin (19 Enero 1978) "Review of *The Bundle* " *Morning Star*

Cushman, Robert (22 Enero 1978) "Review of *The Bundle* " *The Observer*

The Worlds

Coveney, Michael (10 Marzo 1979) "Review of *The Worlds* " *Financial Times*

Bryce, J. (10-24 Julio 1981) "Rehearsing Optimism" *The Leveller* nº 60.
Ensayos de *The Worlds y Restoration*

Motte-Sherman, Brunhild de la (1982) "Politischer Gegenwartstheater in England: Edward Bond" Potsdam: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule* nº 26, p. 325-330.
Se centra en *The Worlds*.

Coult, Tony (1983) "*The Worlds* of Edward Bond" *EASt* nº 5, p. 415-423.

Restoration

- Billington, Michael** (22 Julio 1981) "Review of *Restoration* " *The Guardian*
- Bryce, J.** (10-24 Julio 1981) "Rehearsing Optimism" *The Leveller* nº 60.
Ensayos de *The Worlds* y *Restoration*
- Holland, Peter** (7 Agosto 1981) "Review of *Restoration* " *Times Literary Supplement*
- Worth, Katharine** (1981) "Edward Bond's *Restoration* " *Modern Drama* nº 24, p. 479-493.
La obra y el montaje de Londres.
- Hughes, G.E.H.** (1983) "Edward Bond's *Restoration* " *Critical Quarterly* nº 25 iv, p. 77-81.

Summer

- Figs, Eva** (5 Febrero 1981) "Review of *Summer* " *Times Literary Supplement*
- (23 Enero 1983) "Interview with Yvonne Bryceland" *The Times*
Bryceland representó a Marthe en *Summer*.
- Roberts, Philip** (1983) "Edward Bond's *Summer*: 'a voice from the working class'" *Modern Drama* nº 26 ii, p. 127-138.
Análisis del proceso de escritura según los cuadernos de Bond.
- Mathers, Pete** (1986) "Edward Bond directs *Summer* at the Cottesloe, 1982" *National Theatre Quarterly* nº 6, p. 136-153.

We Come to the River

- Hunt, Christopher** (Julio 1976) "Review of *We Come to the River* " *Opera*

Orpheus

- Crisp, Clement** (20 Marzo 1979) "Review of *Orpheus* " *Financial Times*

The English Cat

- Heyworth, P.** (12 Junio 1983) "Review of *The English Cat* " *The Observer*

A Chaste Maid in Cheapside

Brien, Alan (16 Enero 1966) "Review of *A Chaste Maid in Cheapside* " *Sunday Telegraph*

Three Sisters

Marowitz, Charles (Abril 1967) "Review of *Three Sisters* " *Village Voice*
También en su *Confessions of a Counterfeit Critic* London: Methuen, 1973, p. 126-129.

Spring Awakening

Lewsen, Charles (29 Mayo 1974) "Review of *Spring Awakening* " *The Times*

The White Devil

Maiowitz, David Zane (Septiembre 1976) "Review of *The White Devil* " *Plays and Players*

4. TOM STOPPARD

"I never quite know whether I want to be a serious artist or a siren."¹

"What I try to do, is to end up by contriving the perfect marriage between the play of ideas and farce or perhaps even high comedy."²

"I write plays because writing dialogue is the only respectable way of contradicting yourself. I'm the kind of person who embarks on an endless leapfrog down the great moral issues. I put a position, rebut it, refute the rebuttal, and rebut the refutation. Forever. Endlessly..."³

4.1 TOM STOPPARD: DRAMATURGIA

Introdúzcense en la coctelera varias medidas de brillantez técnica, según las variedades específicas del medio elegido —la escena, las ondas, la pantalla. Añádase la base de un uso exacerbadamente consciente del lenguaje y sus sutilezas. Antes de agitar, para las mejores ocasiones, déjese colorear el conjunto con nociones dramáticamente contradictorias de filosofía, teoría del arte y absurdismo existencial. Sírvasse el preparado en recipiente paródico y deguste por fin el cóctel del teatro de Tom Stoppard.

Como el buen champagne, las burbujas chispeantes de sus obras producen efectos sorprendentes: la comedia se nos sube a la cabeza y, ebrios de verbo, nos propone fogonazos de interés intelectual entre las risas.

En estos epígrafes cataremos los ingredientes habituales que conforman la dramática de Stoppard. Luego asistiremos a su elaboración, mientras recorremos sus obras.

¹(20 Agosto 1976) "Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald (1977) *Tom Stoppard* London: Heinemann. Sirenas son para Stoppard

"rather shallow people who knock off a telly play and write a rather good novel and go and interview Castro and write a good poem and a bad poem and give a silly interview and every five years do a really good piece of work as well. That sort of eclectic, trivial person who's very gifted. In a way I catch myself liking these people too much, as if they were sirens on a rock saying, 'Come on, come away from the serious artists'.

²(Mayo-Julio 1974) "Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas" *Theatre Quarterly* n° 14 iv, p. 3-17. También en Trussler, Simon (Ed.) (1981) *New Theatre Voices of the 70's* London: Methuen.

³(26 Abril 1972) a Gussow, Mel "Stoppard refutes himself, endlessly" *New York Times* p. 54.

Finalmente, nos detendremos a calibrar aquellas en las que se proponen juegos paródicos respecto a los textos de Shakespeare: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* y *Cahoot's Hamlet, Cahoot's Macbeth*.

Partamos en esta empresa de un punto de arranque nítido: la dramaturgia de Tom Stoppard es lúdicamente teatral, y dramáticamente cómica. El autor expresa el significado de lo que en inglés puede expresarse como 'theatre playing'⁴, y así consigue un combinado en el que desatan dos sabores constantes en sus propuestas dramáticas: teatralidad —mejor decir aprovechamiento de los límites que el medio elegido impone a la escritura, cuya forma resulta entonces inextricable del tema— y placer textual⁵ —el obtenido al explotar los recursos cómicos del lenguaje y de la escena en busca de estrategias de comicidad que trascienden lo verbal, su base, para revelar una visión del mundo y una concepción del teatro esencialmente espectacular.

Espectacular, sorprendente siempre y misterioso, es el tratamiento que reciben las preocupaciones filosóficas, estéticas y morales que rondan las tramas de Stoppard. En ellas, el arte del teatro celebra otra ambigüedad: entretenimiento y rigor intelectual se dan la mano para saludar al público tras haber disfrazado de frivolidad cuestiones tradicionalmente adustas y ariscas. Divertir y discutir, los dos propósitos a los que tradicionalmente se han aplicado los escenarios, en demasiadas ocasiones por separado, inspiran la obra de Stoppard integrados en una misma intención. En una época en la que la mayoría de los dramaturgos británicos poblaban sus obras con violentos y exigentes alegatos de realismo social, que convocaban al compromiso y a la concienciación ideológica —Bond, por caso, pero también Wesker, y Arden, y tantos otros airados— la concepción espectacular que del hecho escénico practica Stoppard, más cerca de lo circense que del púlpito militante, ha sido uno de los blancos críticos preferidos por sus detractores, y una diana que el propio Stoppard se preocupó luego por amagar.

⁴Jonas Barish prefiere llamarlo "theatrical theatre, as opposed to the anti-theatrical theatre of Stanislavski y Beckett" en (1969) "Exhibitionism and the anti-theatrical prejudice" *ELH* nº 36, p. 1-29.

⁵Barthes, Roland (1973) *Le plaisir du texte* Paris: Seuil. Existe versión en castellano editada en Madrid por Siglo XXI.

En la autorreferencialidad de sus marcos formales y en el vaivén relativista con el que el autor maneja posiciones ideológicas enfrentadas, los artefactos dramáticos de Stoppard se revelan como miembros ejemplares de lo que inevitablemente se ha dado en llamar teatro postmoderno⁶. La etiqueta, aún siempre falaz, acoge tendencias que deconstruyen nociones monolíticas de 'realidad' y 'verdad', en una celebración entrópica de la contradicción que defiende lo cómico —con mayor o menor cinismo, mayor o menor compasión— y utiliza la parodia —donde los textos artísticos y literarios precedentes se descubren también como realidades dramatizables— como formato de presentación.

Pero trazemos sin prisa las líneas maestras apuntadas hasta ahora.

4.1.1 DRAMATURGIAS TEATRALES

En la investigación continuada que Stoppard mantiene sobre la especificidad de la escritura dramática para la escena, el recurso del teatro-dentro-del-teatro proporciona líneas de ficción que sus personajes cruzan en todas direcciones. Ante la mirada asombrada del espectador, que pronto extravía la noción de frontera entre los varios niveles de irrealdad trazados y acaba por perderse en el juego de espejos propuesto, desfilan por los escenarios de Stoppard muchas obras que incluyen otros escenarios, varias ficciones dentro de la ficción.

Así, *Rosencrantz y Guildenstern Are Dead* transcurre en las bambalinas de una representación de *Hamlet*; *The Real Inspector Hound* completa su trama con la incorporación al escenario de los dos críticos a quienes contemplábamos contemplar la obra; *Travesties* reúne en Zurich a Tzara y a Lenin en el momento en que James Joyce organizaba un montaje de *The Importance of Being Ernest*; *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* consigue trenzar una representación acelerada de *Hamlet* a cargo de un grupo de escolares hablantes de Dogg, idioma que se aprende mientras se escucha, con una versión de *Macbeth* representada en un piso de Praga por un grupo de actores disidentes; *Rough Crossing* hace coincidir el argumento principal —¿cuál?— con los ensayos finales de un musical destinado a Broadway, como el barco en el que viajan todos los protagonistas; y sobre todas *The Real Thing*, obra de actores y dramaturgos en la que los diversos niveles de ficción se

⁶Simard, Rodney (1984) "Tom Stoppard: intellectual gymnast" en *Postmodern Drama* Lanham, MD: University Press of America, p. 49-74.

funden para confundirse, constituyen los varios intentos de utilización del recurso en la dramática de Stoppard.⁷

En el vaivén de escenarios, en la sala de espejos de la ficción, sólo un reflejo es fiable: el del espectador frente al artilugio dramático, preso de teatralidad: la celebración de lo específico del hecho escénico.

De tal celebración participan las acotaciones de sus textos, verdaderos guiños teatrales entre escritor, actores, director y escenógrafo. Un estudio comparativo de la concepción que de las acotaciones⁸ practican los textos de Shaw, por caso, y el propio Stoppard revelaría dos formas de entender el teatro diametralmente opuestas: las de Shaw son esfuerzos del literato por controlar lo que ya no le pertenece; las de Stoppard, pequeños chistes que respetan la inteligencia del actor, si son psicológicas, y las posibilidades mínimas de cualquier compañía, si describen el escenario. Valgan dos ejemplos:

(Enter BENNETT with cup. There is a certain amount of tea-pouring and tea-sipping to come, not to mention the cup suddenly clinked down on the saucer, and all that; but directions to this effect are omitted)

*(Travesties, p. 91)*⁹

MOTHER: I mean the one she told me she gave you, for Christmas.

DOMINIC: *(Is everyone mad?)* She—never—gave—me—an—umbrella!

*(The Dissolution of Dominic Boot, p. 57)*¹⁰

⁷Para ampliar el contexto, consúltese **Neri, Nicoletta** (1971) "Il drama nel drama' nel Teatro Inglese Contemporaneo" en *Aspetti e Figure del Teatro Inglese Contemporaneo* Torino: Giappichelli, p. 3-24.

⁸¿Pertenece al texto espectacular o al literario? ¿Son el puente que los comunica? Véase **Bobes, M^o del Carmen** (1979) *Semiología de la obra dramática* Madrid: Taurus. La comparación propuesta podría completarse con la acotación graduada de silencios y pausas que practica Pinter en sus dramas de incomunicación.

⁹**Stoppard, Tom** (1975) *Travesties* London: Faber and Faber.

¹⁰**Stoppard, Tom** (1983) *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber and Faber.

También es específicamente teatral, y eficaz, el reparto de las intervenciones de los actores en sus obras. Como bien nota Jim Hunter¹¹, todos los personajes tienen oportunidad de lucirse, por pequeño e insignificante que sea su papel en el diseño general de la obra. Esta receta de buen dramaturgo, que mantiene por igual la calidad media del espectáculo y la moral de la compañía, es habitual en el teatro de Shakespeare: ¿qué importa que el portero de *Macbeth* sólo aparezca en una escena, si ésta es tan brillante?

Completemos estas notas sobre la especificidad dramática de la escritura de Stoppard para el teatro con palabras del propio autor:

"The attraction of unexpected, unnatural, or 'unnaturalistic' things happening on a stage is precisely that they *are* happening on a *stage*. The surprising effects depend partly on the audience's barely conscious knowledge of the limitations of a stage"¹²

4.1.2 DRAMATURGIAS RADIOFONICAS

La escritura dramática para la radio impone ciertas condiciones —la potencia informativa del diálogo, que ha de suplir a la percepción visual, el esfuerzo de ideación de situaciones 'radiofónicas', sólo practicables si incluyen sonidos que las describan— y ciertas ventajas —audiencias masivas a bajo coste de producción, con menor riesgo empresarial— que propiciaron que en su momento en Gran Bretaña¹³ la radio se constituyera en escuela de dramaturgos noveles, que aprendían disciplina y concisión en el manejo del diálogo.

Por los más hábiles de entre ellos, las limitaciones del medio han sido utilizadas siempre de forma activa.

¹¹Hunter, Jim (1982) *Tom Stoppard's Plays* London: Faber and Faber, p. 43-44:

"The weighting of roles in Stoppard is generally reasonable. Riley is active throughout Act One of *Enter a Free Man* but in text-book tradition is granted a rest at the start of Act Two. The successive set-pieces of *Travesties* offer something for everybody; and the burden of action in *Night and Day* is carefully budgeted."

¹²(Verano 1981) Gollob, David; Roger, David "Trad. Tom Pops In" *Gambit* nº 37 x, p. 5-17.

¹³Gielgud, Val (1957) *British Radio Drama 1922-1956* London, p. 30. Para una descripción general del medio, véase Rodger, Ian (1982) *Radio Drama* London: MacMillan. Interesante introducción y estudio individual de autores en Drakakis, John (1981) *British Radio Drama* Cambridge: Cambridge University Press.

En Beckett y Pinter¹⁴, los ambientes de ambigüedad existencial y amenaza latente que frecuentan el conjunto de su producción hallan en las ondas espacio propicio que facilita y profundiza esa sensación de irrealidad semiensofada tan característica en sus obras.

En el caso de Stoppard, las limitaciones no son sino retos:

"Well, look at it this way, firstly it's an enormous audience —small compared with TV perhaps but bigger than anything else. Therefore it's to be taken seriously. Secondly, there are no limitations at all.

I'll give you an example: this new play [*Artist Descending a Staircase*] has three people aged 20 to 80, and in the first scene they're walking through the woods when the First World War breaks out all around them. Try putting that on the stage of the Old Vic or the Shaw Theatre. The lovely thing about radio, you see, is that it's liberating."¹⁵

Las siete obras que Stoppard escribió específicamente para la radio —*The Dissolution of Dominic Boot*, *'M' is for Moon among Other Things*, *If You're Glad, I'll be Frank*, *Albert's Bridge*, *Where Are They Now?*, *Artist Descending a Staircase*, *The Dog It Was That Died* — han sido estudiadas con detenimiento en relación a su medio por Katharine Kelly.¹⁶

El dramaturgo parece emprender la escritura de sus obras como desafíos: las tres últimas consiguen ser irrepresentables sobre un escenario, gracias a un aplicado proceso de aprendizaje que depura y afila los recursos practicados en las tres primeras. En ellas, el uso agudo del medio no impidió que las obras conocieran otros medios:¹⁷ la televisión en el caso de *The Dissolution of Dominic Boot*, las versiones escénicas de *'M' is for Moon among Other Things* y *Albert's Bridge*.

Con todo, el continuo movimiento del taxi-cárcel en el proceso de disolución de *Boot*, que visita múltiples localizaciones casi con la única ayuda del diálogo, la fusión sonora de

¹⁴De entre las obras radiofónicas de Samuel Beckett, destaquemos *All that Fall* (Enero 1957), *Embers* (Junio 1959), *Words and Music* (Noviembre 1962) *Cascando* (Noviembre 1964), *Texts for Nothing* (Junio 1975), *Rough for Radio* (Abril 1976) —con Pinter entre los protagonistas—, *For To End Yet Again* (Octubre 1976), *Ill Seen Ill Said* (1982). De Harold Pinter, *A Slight Ache* (Julio 1959), *A Night Out* (Marzo 1960), *The Examination* (Septiembre 1962), *Tea Party* (Agosto 1964), *Landscape* (Abril 1968) —tras denegar el Lord Chamberlain licencia para la escena—, *Monologue* (Diciembre 1975).

¹⁵Stoppard en entrevista con Norman, Barry (11 Noviembre 1972) "Tom Stoppard and the contentment of insecurity" *The Times*, p. 11.

¹⁶Kelly, Katherine E. (1989) "Tom Stoppard Radioactive: A Sounding of the Radio Plays" *Modern Drama* nº 32, p. 440-452.

¹⁷Con distinta suerte: la verbosidad de *'M' is for Moon among Other Things* parece excesiva para el escenario —Chalilet, Ned (4 Agosto 1977) en *The Times*. — mientras que la metáfora situacional de *Albert's Bridge* se convierte con facilidad en alusión escénica —Craig, Randall (Invierno 1976) "Plays in Performance: Experimental" *Drama* p. 60—.

pensamientos y palabras pronunciadas a viva voz que enfrenta —y excluye— los mundos de Alfred y Constance en *'M'*, la hilarante descripción que con un saludo, sincronizado con el Big Ben y graduado según los rangos, se efectúa de la entrada al edificio del General Post Office, en *'Glad and Frank'*, donde el reloj parlante —la princesa a rescatar por su conductor de autobuses— filosofa sobre la trampa del tiempo entre las señales horarias y ecos rítmicos de Eliot, y la brillante disposición inicial de las voces en *Albert's Bridge*, que nos llevan del suelo a lo alto del puente de Clifton, donde Albert, filósofo recién licenciado, trata de escapar de la indefinición, la inconsecuencia y la contingencia del mundo que se representa ironizado a sus pies, o el estrépito de la amenaza sonora que produce el ejército de pintores al retumbar sobre el puente que invaden y el cataclismo final con que toda la obra se cierra, son respuestas formidables a las exigencias específicas del medio radiofónico.

De mayor peso específico, las tres obras que Stoppard compuso a partir de 1970 resuelven el reto con sobresaliente eficacia: pruébese sino a escenificar *Where Are They Now?*, donde el interés reside en hacer coincidir las voces de los escolares jóvenes que oímos en flashback entrelazado con las voces de sí mismos en el presente, reunidos en una cena de antiguos alumnos; el juego de quién era quién se resuelve vocalmente, y la presencia física de los dueños de las voces resultaría irrelevante.

En onda similar, *Artist Descending a Staircase* hace un uso muy sutil de los tópicos radiofónicos: un repaso extensivo a los clichés del departamento de efectos sonoros especiales, incluyendo una partida de ping-pong, cuyo resultado averiguamos por los botes finales de la pelotita, más rápidos que en el peloteo— y la presencia en la trama de una joven ciega¹⁸ proponen los ingredientes habituales de la escritura para radio, pero Stoppard consigue cocinarlos en un guiso muy sofisticado. Una secuencia de sonidos constituye el misterio a desentrañar al final de la obra y los intentos de solucionar el enigma por parte de los personajes se articulan implicados en una discusión —retomada luego en *Travesties*— sobre el propósito del arte y su compromiso social.

The Dog It Was That Died, emitida en 1982, comienza con el sonido de nuestro espía protagonista, Rupert Purvis, saltando al Támesis desde el puente de Chelsea. Su suicidio frustrado —aterrija sobre un perro que pasaba bajo el puente en una barcaza en ese preciso momento— explota las contradicciones que para un típico representante del carácter inglés supone el vacío moral que afecta a los dobles espías: Purvis ya no sabe para

¹⁸Ciegos son, en la mejor y más obvia tradición del drama radiado, Captain Cat, el narrador de *Under the Milk Wood* de Dylan Thomas y Dan Rooney en *All That Fall* de Samuel Beckett. Como ciegos somos todos mientras oyentes de radio.

quién trabaja, a base de recibir órdenes contradictorias y falsas pistas desde ambos bandos. Su único criterio ha de establecerse a partir de lo que oye, lo que nos coloca a nosotros, oyentes, en la misma situación que sufre el protagonista. ¿De quién fiarse? La relatividad de la percepción humana es explorada continuamente en la dramaturgia de Stoppard.

Ronald Hayman llama nuestra atención sobre algunas de las especificidades radiofónicas de *The Dog It Was That Died* :

"There's a scene in which a crane is lowering an obelisk on to the octagonal Gothic Tower of a folly, and another scene in a drawing-room, where a woman who runs a donkey-sanctuary is trying to put stitches into a prostrate and neighing donkey which has just undergone surgery. Theoretically, cinema could accommodate these sequences, but they would not be so comic if we could see the dog and the donkey. We also get a beautifully funny climax, characteristic of radio comedy at its best, when the woman's husband lets go of the donkey's legs to pick up a pair of forceps from the grate, drops them because they're too hot, gets kicked, and as he yells in agony, his collection of clocks starts chiming."¹⁹

4.1.3 DRAMATURGIAS TELEVISIVAS

Los guiones dramáticos escritos para la televisión, si han de ser efectivos, han de conocer las imposiciones que se desprenden de la técnica propia al medio.²⁰

Otro tipo de dificultades, otro campo de posibilidades. Stoppard parece saberlo, y también quejarse del reducido control que el guionista ejerce sobre el producto finalizado:

"For one reason or another, whenever I have had an idea to write, it's never really occurred to me to write it as a film. A play is something which happens behind closed doors between consenting adults; and a film is a kind of three-ring circus, and the director is the elephant act, and the writer is a sort of clod who comes in afterwards and clears up the mess.... One wants to be in a position to protect one's work, because with the best play in the world one must say that, given an optimum situation —the ideal director, the best possible casting, the best possible set up in the theatre— you will end up with something like 70 per cent of what you meant. For 30 per cent of the time you are running around saying, 'That's not what I meant at all; it's all in my head but I can't do it for you, and you just haven't got it'. With a film, a writer hasn't even got a casting vote. At least this is a fixed idea I have

¹⁹Hayman, Ronald (24 Diciembre 1982) "Double Entendres of a Double-Agent" *Times Literary Supplement* p. 1419.

²⁰Dunbar, Janet (1965) *Script-Writing for Television* London: Museum Press. Para un estudio detallado del drama televisivo en Gran Bretaña, acúdase a Brandt, George W. (1981) *British Television Drama* Cambridge: Cambridge University Press.

about film-making. I don't know whether this is being extremely naive or extremely cynical."²¹

Ambas cosas, diríamos, como es el caso tantas veces con Tom Stoppard.

Más detallados son sus comentarios a su mejor obra para el medio:

"Professional Foul had to be realistic ... because whether the audience is aware of it or not, and on the whole they aren't, the effectiveness of dangerous theatrical devices on the stage depends on them being difficult to do in the physical situation you are working in. Once you have a camera and editing facilities, I lose all interest in trying to astonish people by what actually happens, because anything *can*."²²

En efecto, la sensación de realidad es el primero y más obvio de los impactos que crea la ficción en la pequeña pantalla, donde los exteriores naturales y la cercanía de los planos, la técnica televisiva, otorgan similar tratamiento a las historias ficticias y a las historias documentales, siendo en todo caso y a la postre, más una cuestión de textura verbal —más o menos dirigida— que de manejo de imágenes.

Sólo en ocasiones extremas —recordemos al efecto la excelente obra de Dennis Potter, en especial *The Singing Detective*²³, o los ensayos antitelevísivos de Beckett, ya en *Eh, Joe* (1965), pero sobre todo en *But the Clouds* (1976), *Not I* (1977), *Ghost Trio* (1977), *Quad* (1981), *Nacht und Träume* (1983) y *What Where* (1986)²⁴— se consigue cuestionar desde la pequeña pantalla los modos de percepción que propicia, y es pues natural, 'televisivo', que las obras de Stoppard para el medio resulten las que mayor realismo rezuman de entre su producción dramática, quizá con la excepción de *Enter A Free Man*, que antes de teatral fue televisiva —y radiofónica—, *Every Good Boy Deserves Favour*, que también se filmó para televisión y que ya violentaba esquemas de verosimilitud incluyendo una orquesta que participa en la trama, y *Undiscovered Country* y *Dalliance*, sus adaptaciones de Schnitzler, que son obras de ideación ajena y

²¹Declaraciones de Stoppard del 8 de Marzo de 1970 en *"The Engagement : I'm not Keen on Experiments"* *New York Times* Section II, p. 17.

²²Tom Stoppard entrevistado por Hebert, Hugh (7 Julio 1979) "A Playwright in Undiscovered Country" *The Guardian* p. 10.

²³La serie de Potter exige del espectador tensiones narrativas y cuestionamientos sobre la ambigüedad de lo que llamamos 'real' un tanto alejados del público fiel de *The Sun*, donde es conocido como Dennis 'Potty'. Valientemente narrada, *The Singing Detective* pudo verse en catalán en TV3 a lo largo de 1989.

²⁴Las reglas que habitualmente rigen las costumbres y las expectativas del telespectador quedan hechas añicos en las propuestas de Beckett. Las obras mencionadas, junto con *Film* (1965), pudieron verse en Valencia en 1990 en ciclo de la Filmoteca de la Generalitat. Sobre el trabajo audiovisual de Beckett es de gran relevancia el artículo de Jenaro Talens "La huella del silencio en la pantalla", redactado para el Catálogo del 5º Festival de Video Musical de Vitoria.

profundamente verbales. En *Night and Day*, tradicionalmente considerada como naturalista, el efecto de realidad se desdibuja en la escena de fantasía de Ruth, básica en el diseño de la obra.

Junto a la ficción de realidad, la aceleración del tempo narrativo —la metonimia, consustancial a la percepción visual, se presta a significar con mayor rapidez que el diálogo—, y el uso extensivo del primer plano configuran los rasgos más salientes del discurso dramático televisivo, por no entrar en consideraciones de índole sociológica y cultural.²⁵

El ángulo de visión que admiten las dimensiones del marco televisivo prima efectivamente las escenas de pocos personajes, tratados típicamente en planos medios alternados. La pantalla cinematográfica acoge con nitidez mayor los planos amplios, que en la pequeña pierden definición, y se utilizan casi exclusivamente para exteriores o grupos humanos anónimos. El encuadre televisivo específico es pues el primer plano, como bien explica Jan Bussell²⁶:

"For the script writer the most exciting feature of television is its power to get right into a thing and focus attention on visual detail. It is fascinating to make use of this close-up view of the world, using vision, just as much as sound and dialogue, in revealing character and plot. The isolated close-up of some object, or subtlety of facial expression which would look overdone if magnified on a cinema screen, or would be lost in a welter of other detail if shown in a more reasonable size, becomes perfectly natural on television."

De entre las obras que Stoppard escribió para televisión —*A Separate Peace*, *Teeth*, *Another Moon Called Earth*, *Neutral Ground*, *The Boundary*, *Professional Foul*, *Squaring the Circle* — destacaremos *Teeth*, *Professional Foul* y *Squaring the Circle* como quizá aquellas que mejor partido juegan con el género, en especial *Professional Foul*.

En *A Separate Peace*, necesitamos la pantalla para contemplar el mural que Brown pinta en la pared de la habitación del hospital privado en el que intenta esconderse de las complicaciones inherentes a la realidad.

En *Another Moon Called Earth*, primer ensayo de *Jumpers*, sabemos de lo que ocurre en la calle —el desfile de recibimiento a los primeros holladores de la luna, hazaña que recluye a Penelope en su cama, incapaz de copar con la nueva relatividad de todos los esquemas morales— a través del aparato de televisión que vemos en nuestra pantalla.

²⁵Como hace Williams, Raymond (1974) *TV: Technology and Cultural Form* London: Fontana.

²⁶Bussell, Jan (1952) *The Art of TV* London: Faber, p. 105.

Neutral Ground, que John Russell Taylor consideró "a very routine addition to the cycle of downbeat, John -le-Carré-type spy dramas"²⁷ y *The Boundary*, que no ha sido publicada, no parecen figurar entre los trabajos preferidos del autor, y responden más bien a requerimientos 'profesionales' que a investigaciones particulares en las posibilidades del medio.

Squaring the Circle anuncia desde el título el ascenso imposible al poder del sindicato polaco Solidaridad en la circunstancia política, 1982, que imperaba en el momento de su escritura. Stoppard pareció acertar en su retrato de Lech Walesa, que se debate entre la responsabilidad histórica y su propia vanidad, y también en la elección del marco narrativo en el que incluir su historia. Las dificultades que plantea la conversión en ficción de un argumento documental basado en hechos reales se solventaron con eficiencia televisiva: un narrador se introduce en la trama y nos presenta varias versiones de aquellos sucesos históricos privados de los que no puede dar testimonio directo. Y eficaces también resultan en la pequeña pantalla las metáforas visuales que Stoppard ingenia:

"Stoppard employs some risky dramatic tricks in order to explain political developments —and they work: the division of Poland by outside powers is illustrated by two men pushing bread rolls around a café table; talks between Walesa, Głomp, and Jaruzelski are conducted over a game of cards; and at one point a group of Russian politicians are transformed suddenly into a Mafia gang."²⁸

Teeth es obra concebida expresamente para el medio. George Pollock, paciente y amigo de Harry Dunn, dentista, está manteniendo relaciones con la esposa de Harry, pese a lo cual acude a su consulta. Éste y la esposa de George, su enfermera y amante, se aplican en torturar la dentadura de George y su conciencia, entre aparatos médicos y palabras cargadas de ironía. Los primeros planos de la sesión que sufre George, preso en la silla de aprehensiones algo más dramáticas que las que todos padecemos cuando nos entregamos a la voluntad de un odontólogo, cobran patetismo inusitado, y acercan el ambiente de la obra hacia los entornos de la pesadilla. Ronald Hayman lo explica con claridad:

"The camera can move in close on eyes dilated with fear about what is happening inside the mouth; our own anxieties about teeth and sexual attractiveness make us more vulnerable in the privacy of our home than we would be in a cinema; sandwiched between newsreels and studio discussions, the fantasy takes on a dangerous aura of reality."²⁹

²⁷Taylor, John Russell (Febrero 1969) "TV Drama" *Plays and Players* p. 12.

²⁸Cornfield, Susie (27 Mayo 1984) "TV Previews" *Sunday Times* p. 52.

²⁹Hayman, Ronald (1977) *Tom Stoppard* London: Heinemann, p. 79.

Professional Foul arranca con maestría televisiva: un avión, un folleto del congreso de Filosofía (Praga 1977) que reúne a los protagonistas y los intentos de Anderson, profesor de Ética, por disimular una revista de desnudos femeninos consiguen introducir la trama y el tema —la ocultación de un documento como muestra de la oposición entre moralidad pública y privada— antes de que comience el diálogo. Esta obra, que hace coincidir la experiencia educativa del protagonista —Anderson cambia en el último momento la conferencia prevista por una defensa de los derechos del individuo y accede a sacar del país la tesis doctoral de un prisionero político— con un partido de fútbol entre Checoslovaquia e Inglaterra, que refleja lo que acontece en la trama principal, es seguramente una de las más compactas del canon del autor. Más comprometida emocionalmente en el debate intelectual que algunas de sus obras más conocidas, incluye en microcosmos las principales preocupaciones y recursos estilísticos de Stoppard. Según Billington³⁰, el formato naturalista que impone tradicionalmente el medio es disciplina que contiene la tendencia al exceso favorita del autor. En cualquier caso, las oportunidades del medio son aprovechadas activamente por Stoppard, pues el momento álgido de la obra se prepara con una mayor y más rápida interrelación de escenas y se resuelve con lenguaje de especificidad fílmica: la sincronización de una escena exclusivamente sonora con otra exclusivamente visual.

La construcción narrativa de la trama principal, que tiende hacia las costumbres del 'thriller', y la utilización de la trama secundaria futbolística —incluyendo un chiste sobre *Match of the Day*, programa deportivo británico, la televisión dentro de la televisión— acercan al gran público un discurso bien ponderado en lo intelectual y bien defendido en lo emocional que explora el abismo que separa en los regímenes totalitarios la moral de Estado de la moral del individuo. Y al explorarlo, se inclina por despertar al compromiso activo en defensa de los derechos individuales a los filósofos que, como a veces el autor, se perdían hasta entonces en sutilezas teóricas demasiado alejadas de los problemas concretos.

³⁰Billington, Michael (1987) *Stoppard the Playwright* London: Methuen, p. 116.

4.1.4 ¿QUE TRAMA STOPPARD EN SUS TRAMAS?

Independientemente del medio para el que fueron concebidas, muchas obras de Tom Stoppard se estructuran como intrigas a solucionar, o más bien se plantean —a menudo desde la escena inicial— como estados de las cosas en apariencia ilógicos e inexplicables que se revelan en el transcurso de la obra no ya como perfectamente explicables desde la lógica sino incluso como perfectamente explicables de varias formas, y todas lógicas. *The Real Inspector Hound*, *After Magritte*, *Jumpers*, *Artist Descending a Staircase* y *The Dog It Was That Died* insisten con claridad en el recurso.

The Real Inspector Hound se lanza a explicar desde que comienza, con inesperados y cada vez más enrevesados golpes de trama, la presencia de un cadáver bajo el sofá de la salita de la residencia de Lady Muldoon.

Jumpers presenta continuamente explicaciones verosímiles de lo inverosímil: del asesinato de un acróbata que forma parte de una pirámide humana, con el que se pone en movimiento, la trama pasa por hacer absolutamente razonable el recibimiento que George le depara al inspector Bones —embadurnado de crema de afeitarse, armado de arco y flecha, tortuga en mano— y se detiene proponiendo dos posibles explicaciones para la mancha de sangre que descubrimos en la espalda del abrigo de la secretaria.

Artist Descending a Staircase se debate entre las dos causas reales de una ficción: la secuencia de sonidos que creemos, con los personajes, producida en el asesinato de Donner, y que descubrimos, ya sin los protagonistas, fue causada en la caza de una mosca.

The Dog It Was That Died se propone explicar la extrañísima nota de suicidio que deja Purvis, agente secreto que ya no sabe para quién espía, harto de espiar y contraespionar a unos y a otros. Purvis no consigue su propósito de quitarse la vida saltando desde el puente de Chelsea, pero sus inconexas revelaciones van recibiendo debida conexión a lo largo de la trama.

After Magritte lleva al extremo la referencia de su título, que ya anuncia ambigüedades: tras una exposición de Magritte, y a la manera de Magritte, la escena inicial, rayana en lo surreal, recibe ¡siete! explicaciones distintas completamente lógicas, para acabar cuajando en otra escena, rayana en otra surrealidad, que es lógica consecuencia de todo lo sucedido.

Estos misterios, con frecuencia perceptuales —auditivos en *Artist* y *The Dog*, visuales en *Hound*, *After Magritte* y *Jumpers* —, otras veces lingüísticos —la fiesta de idiomas que da inicio a *Dirty Linen*, los significados que deducimos 'dramáticamente' en *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth* —, y la relatividad de sus causa una vez explicadas, casi siempre intrigas que mantienen la atención del espectador amarrada a la trama, sirven de articulación humorística, espectacular, de las principales obsesiones intelectuales de Tom Stoppard: los misterios de la contradicción entre sistemas son las intrigas filosóficas y lingüísticas que le cautivan:

"There is very often *no* single, clear statement in my plays. What there is, is a series of conflicting statements made by conflicting characters, and they tend to play a sort of infinite leapfrog. ... If the mixing-up of ideas in farce is a source of confusion, well, yes, god knows why I try to do it like that —presumably because I *am* like that. Plays are the people who write them. ... My plays are a lot to do with the fact that I just *don't know*."³¹

¿Cuál es el proceso de ideación por el que pasan las tramas de Stoppard? ¿Cómo se eligen los misterios?

Al respecto, el propio Stoppard ha sido como sus obras: sus declaraciones contradictorias parecen retar al taxonomista a renunciar a las ideas generales. El debate que el autor mantiene consigo mismo comenzaba por defender que sus obras no nacían de la necesidad de demostrar alguna idea. Así, en 1977, Stoppard declaraba:

"...the most widespread misapprehension about playwrights (apart from the misapprehension that they have access to unlimited free tickets for their plays) is that they set out to say something and then say it, in short that a play is the end product of an idea."³²

Y en 1983, todavía mantenía:

"The peg for *Dominic Boot* —a man riding around in a taxi trying to raise the money he needs to catch up with the meter— is the only self-propelled idea-for-a-play I ever had and I think I wrote it in a day."³³

³¹Entrevista con los editores (Mayo-Julio 1974) "Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas" *Theatre Quarterly* nº 14 iv, p. 3-17. También en Trussler, Simon (Ed.) *New Theatre Voices of the 70's* London: Methuen, 1981.

³²Stoppard, Tom (3 Junio 1977) "But for the middle classes: Review of *Enemies of Society* by Paul Johnson" *Times Literary Supplement* nº 3925, p. 677.

³³Stoppard, Tom (Agosto 1983) "Introduction" a *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Methuen, p. 7.

La estrategia de sus declaraciones apuntaba a primar el desarrollo sobre la idea; Stoppard reconocía incluso su alivio cuando las circunstancias le forzaban hacia un argumento determinado, como si sus dificultades estribaran más en idear historias que en contarlas o manejarlas. A Propósito de *If You're Glad I'll Be Frank* afirmaba

"*If You're Glad* actually had its origins in a series the BBC were contemplating, which I don't think ever happened, about people in absurd jobs which didn't really exist, and the idea of doing one about the speaking-clock girl occurred to me then. For me, it is such a relief to get an idea."³⁴

A Ronald Hayman le contaba que solucionó el final de *The Real Inspector Hound* a medida que lo escribía:

"you write away into a tunnel, you have a corpse on the floor, and you don't know who it is or what to do with him, and suddenly you say HIGGS!!!"³⁵

Si bien esta parte del debate podría explicar la preferencia de Stoppard por trabajar con tramas ajenas, necesitamos la opinión contraria, del propio Stoppard, para explicar algunas otras. Ahora, al mismo Hayman³⁶, le asegura que de sus "twin preoccupations" una era la de "to make the play say what you want it to say" y otra "having the audience on the play's side".

En entrevista con Joost Kuurman³⁷, Stoppard ha dejado también dicho que "It starts with an idea ... one has an idea for a play and then works out some kind of form for it".

Ante la insistencia de Gollob y Roper, que le recuerdan sus propias palabras, Stoppard acabó por reconocer que sus declaraciones anteriores podrían describirse como "travelling poses" que abundaban en "the overstatement of most epigrams":

"What you were quoting stopped being applicable round about the time I started writing *Jumpers*. There the play was the end-product of an idea as much as the converse."³⁸

³⁴(Mayo-Julio 1974) "Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas" *Theatre Quarterly* nº 14 iv, p. 8.

³⁵(12 Junio 1974) "Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977.

³⁶(20 Agosto 1976) "Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977.

³⁷(1980) Kuurman, Joost "An Interview with Tom Stoppard" *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* nº 10, p. 41-57.

³⁸(Verano 1981) Gollob, David; Roper, David "Trad Tom Pops In" *Gambit* nº 37 x, p. 5-17.

¿Qué hacer de tanta refutación? ¿No serán ambas formulaciones válidas, como tantas veces sucede en sus obras?

Una reflexión en torno a la relación que Stoppard mantiene con la prensa puede servirnos de apoyo al afirmar que las entrevistas del autor proyectan una imagen calculada que ha elegido la contradicción como forma de expresión.

Clive James le describe como:

"a dream interviewee, talking in eerily quotable sentences whose English has the faintly extraterritorial perfection of a Conrad or a Nabokov."³⁹

Kenneth Tynan insiste en la opinión:

"Many of his apparent impromptus are worked out beforehand. Himself a onetime journalist, he makes a habit of anticipating questions and prefabricating effective replies. Indeed, such was his assurance of eventual success that he was doing this long before anyone ever interviewed him. When he read the printed result of his first conversation with the press, he said he found it 'very déjà vu'."⁴⁰

¿No será que Stoppard justifica cada vez sus obras desde los presupuestos que cada una practica, y que su obra practica ambos? ¿Habremos de leer sus declaraciones con cierta distancia?⁴¹

Zanjemos la cuestión en dos extremos: la escritura de Stoppard encuentra más dificultades para idear argumentos propios originales que para manejar de forma original tramas ajenas, versiones de otros autores⁴² y parodias de situaciones, tipos o lenguajes habituales. La escritura de Stoppard, en aquellas obras de mayor ideación, se plantea con frecuencia en busca de argumentos que responden a la fórmula '¿Qué ocurriría si...?', donde la trama se esfuerza por ofrecer contorsionadas por el esfuerzo de originalidad situaciones, tipos o lenguajes habituales.

³⁹James, Clive (Noviembre 1975) "Count Zero splits the infinite: Tom Stoppard's plays" *Encounter* nº 45 v, p. 68-76.

⁴⁰Tynan, Kenneth "Tom Stoppard" en *Profiles* London: Nick Hern, p. 300.

⁴¹Sí. En entrevista con Janet Watts, que había sido la Ofelia original de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, para *The Guardian* el 21 de Marzo de 1973, Stoppard bromea sin duda:

"I was very light-hearted about the whole thing —el estreno de Edinburgo— because I had a novel published in the same week that the play opened and there was no doubt in my mind whatsoever that the novel would make my reputation and that the play would be of little consequence either way."

⁴²En entrevista con Gore-Langton, Robert "Sea-Sickness at the National" *Plays and Players* p. 17, Stoppard aseguraba "I welcome adaptations for the good reason that I don't have continual ideas for new plays and it's nice to do a play in between where the idea is dropped in my lap".

4.1.5 DRAMATURGIA Y ECONOMIA

Otra constante en el uso que Stoppard hace de su material es la tendencia a reutilizarlo en obras posteriores, que tan bien podría ser un síntoma de la pereza argumental arriba apuntada como bien podría explicarse como resultado de una concepción peculiar de la escritura dramática. Más cercanos a esta última intuición, aportamos el constante trasiego de medios, títulos y obras que han disfrutado varias obras de Stoppard como prueba fehaciente de la flexibilidad con que el propio autor maneja sus obras: *A Walk on the Water-The Preservation of George Riley-Enter a Free Man* conoció versiones para la escena, la pantalla y el micrófono; *New-Found-Land* se integra en *Dirty Linen*; *Dogg's Our Pet +The 15-Minute Dogg's Hamlet = Dogg's Hamlet (+Cahoot's Macbeth)*. Además, nunca fijos y acabados, los textos de las versiones publicadas de sus obras incorporan siempre revisiones que remedian aquello que se reveló defectuoso en el paso por la escena, en aras de la claridad o la relevancia concreta.⁴³

Sin el prejuicio que le impediría utilizar varias veces la misma idea, Stoppard esconde un cadáver que nadie en escena descubre en *The Real Inspector Hound* y en *Jumpers*; presenta el triángulo compuesto por académico burlado-esposa lunática-amante villano en *Lord Malquist and Mr. Moon* —su única novela⁴⁴, en la que ya ensaya sus estilemas—, *The Boundary, Another Moon Called Earth* y sobre todo en *Jumpers*; no acaba de desarrollar el tema de la lexicografía como metáfora de su esfuerzo favorito, la imposición de algún orden sobre el caos, apuntado en '*M is for Moon*' y *The Boundary*; o reelabora la idea básica de confrontar teorías del arte contradictorias en *Artist Descending*

⁴³En el campo de la bibliotextualidad stoppardiana se destaca la figura de Philip Gaskell, que ha contrastado versiones varias de *Travesties* y *Night and Day*. Véanse Gaskell, Phillip (1978) "Stoppard, *Travesties*, 1974" en *From Writer to Reader: Studies in Editorial Method* Oxford: Clarendon, p. 245-62 y Gaskell, Phillip (1985) "*Night and Day*: the development of a play text" en McGann, Jerome J. (Ed.) *Textual Criticism and Literary Interpretation* Chicago: Chicago University Press, p. 162-79.

⁴⁴Publicada por primera vez en 1966, la novela ha sido estudiada por la gran mayoría de los autores de monografías sobre Stoppard, y especialmente en Harty, John (1988) "Stoppard's *Lord Malquist and Mr. Moon*: the beginning" en Harty, John (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 1-19. El común veredicto —las virtudes de su escritura teatral le inhabilitan en cierto modo para la narración novelesca— podría resumirse en el dictamen con el que concluye el libro de Richard Corballis *Stoppard: The Mystery and the Clockwork* New York: Methuen, 1984, p. 157:

"Stoppard is a superb dramatist but no novelist; his peculiar recipe for the drama consists of a complex and brilliant facade supported by architecture which is masque-like in its simplicity."

a *Staircase* y *Travesties* —"It was two bites at the same apple. Sometimes the same bite at the same apple, actually."⁴⁵.

Afinando, muchas obras de Stoppard defienden los intentos por sobrevivir de individuos encerrados: George Riley en el pub por su falta de talento, Dominic Boot en el taxi, Gladys en el reloj parlante, Ros y Guil en *Hamlet*, los críticos en *The Real Inspector Hound*; los espías —Philo en *Neutral Ground*, Purvis en *The Dog* — en esquemas morales que los rebosan, Constance, Brenda, Penelope y Doty en la indiferencia de sus cónyuges, Ruth en el laberinto de sus pasiones, Henry, Anna, Charlotte y Max en la confusión entre *House of Cards* y *The Real Thing*.

Las huídas de Albert, filósofo —como el primer Bone en *Another Moon*, George Moore en *Jumpers*, los protagonistas de *Professional Foul* —, a la perspectiva de su puente y de John Brown, sano, a su habitación de hospital son también variantes en la dramatización de ese acoso al que se ven sometidos los antihéroes protagonistas de las obras de Stoppard.

Héroes lo son por querer escapar del rigor inexorable de la existencia; su derrota, sin embargo, el triunfo del 'They', se verbaliza de manera muy similar en *If You're Glad I'll be Frank*, *A Separate Peace* y *Albert's Bridge* :

GLADYS: (*Sobbing a little*) I was going to be a nun, but they wouldn't have me because I didn't believe, I didn't believe *enough*, that is ... I asked her to let me stay inside without being a proper nun, it made no difference to me, it was the serenity I was after, that and the clean linen, but she wasn't having any of it.
(p. 23-24)⁴⁶

BROWN: ...It's the privacy I'm after —that and the clean linen...
[...]
MAGGIE: They're coming tomorrow. Family, friends; isn't that good?
BROWN: I could have found them if I'd wanted. I didn't come here for that. (*Comes up to her*) They won.
(p. 168, 183)⁴⁷

MOTHER: I was against that university from the start. ... I'm glad it's all behind you, I hope it starts to wear off.
ALBERT: I wanted to stay on after my degree, but they wouldn't have me.
(p. 22-23)⁴⁸

⁴⁵(Primavera de 1981) Hardin, Nancy Shields "An Interview with Tom Stoppard" *Contemporary Literature* nº 22, p. 153-66.

⁴⁶Stoppard, Tom (1976) *If You're Glad, I'll Be Frank* London: Faber.

⁴⁷Stoppard, Tom (1983) *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber and Faber.

⁴⁸Stoppard, Tom (Octubre 1967) *Albert's Bridge* en *Plays and Players* nº 25.

Esta reiteración de esquemas básicos apunta también a una peculiar concepción del personaje dramático, que procedemos a investigar.

4.1.6 THE NAMING OF TYPES IS A DIFFICULT MATTER

La mejor introducción al modo en que Stoppard concibe la figura del personaje dramático pasa por repasar los nombres que el dramaturgo elige para el vasto dramatis personae del conjunto de sus obras. Tal repaso propondría dos constantes: los nombres siempre significan y los nombres tienden a repetirse.

En la primera, descubrimos una intuición en Stoppard que es común al gran drama: la necesidad del personaje dramático por encarnarse en tipos reconocibles, por explicarse (o interesar) rápidamente, por explicitar quiénes son sus interlocutores hace ineludible la carga semántica que comporta el nombre de un personaje en teatro, o en toda ficción.⁴⁹

Expresado por Stoppard, sonaría:

"The name itself must be right. All I know is that if you're writing a play and somebody ought to be called Boot and is called Murgatroyd, it's impossible to continue."⁵⁰

El bautizo de los personajes de Stoppard es siempre intencionado.

En *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, y allí donde la psicología no alcanza —siendo los personajes completamente teatrales y sólo diferenciables por mor del diálogo—, la estilización llega a utilizar el alfabeto como santoral: por orden de aparición, Abel, Baker, Charlie, Dogg, Easy y Fox.

⁴⁹Este proceso de significación adquiere condiciones míticas cuando otra obra de ficción adopta para sus personajes nombres prestados de otras previas: el mero gesto desencadena un aluvión de relaciones paródicas. Nótese hasta qué punto el título de una obra, el nombre de un personaje, se convierten en abstracciones dotadas de representatividad que influyen en nuestras expectativas de sentido. Así, en *Neutral Ground* Philo, Otis y Acherson, y *Toytown* —el nombre en código de la operación— extraen gran parte de su esencia dramática de su relación con Philoctetes, Odysseus, el hijo de Aquiles —Neoptolemus, imposible— y Troya.

⁵⁰(Mayo-Julio 1974), "Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas" *Theatre Quarterly* nº 14 iv, p. 3-17. Pero, ¿por qué Boot? Próximamente en otra entrevista.

En otros casos, el nombre es tan importante como para convertirse en elemento esencial de la trama: averiguar cuáles de entre los mote juveniles de los alumnos de entonces corresponden a los nombres de los adultos de ahora y la confusión entre los dos Jenkins constituyen los principales retos sonoros de *Where Are They Now?* En *Every Good Boy Deserves Favour* los dos únicos personajes con nombre y apellidos comparten el mismo —Alexander Ivanov⁵¹— y, sin embargo, ésa es la sorpresa final que decanta el triunfo de lo individual sobre el Estado. Incluso en obra tan temprana como *Enter A Free Man* el autoengaño del inventor fracasado Riley, que sueña despierto en el bar apoyado en el camarero, Harry, se revela de forma 'nominal':

RILEY: We'll be big business one day ... our name will mean something ... *Riley and*
... (*Pause*) ... Hey, what's Harry's other name?

(p. 73)⁵²

En las últimas obras, dentro de un proceso de contención general a su dramaturgia, Stoppard va optando por una caracterización menos nominalista —¿menos reduccionista? ¿más adecuada a la complejidad de Henry, Annie, Max y Charlotte en *The Real Thing*?—; aún así, *Night and Day* hace buen uso del nombre de su protagonista, Ruth, acosada por su sentido de culpa, y *Professional Foul* no oculta un homenaje a un director querido por Stoppard, Robert Chetwyn⁵³, en el personaje del filósofo Chetwyn, el más joven y comprometido de los que asisten a Praga.

Travesties, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth*, obras paródicas que funcionan con personajes ya 'bautizados' se escapan de esta discusión.

No así *Artist Descending a Staircase*, cuyos nombres son altamente semióticos: por nacionalidades, como corresponde a artistas que en Inglaterra calificarían como 'continentales', Beauchamp suena francés, Martello italiano, Donner alemán, Sophie griega. Sophie es ciega y sabia. Beauchamp y Martello son también nombres de torres, la última escenario del primer capítulo de *Ulysses*, y Donner es el más humano de los tres. Tampoco en *Dirty Linen*, que lleva los nombres de los personajes al territorio de la farsa, desnudados en caricatura:

⁵¹El John Brown de *A Separate Peace*.

⁵²Stoppard, Tom (1968) *Enter a Free Man* London: Faber.

⁵³Muchos de los detalles más anecdóticos provienen de Hunter, Jim (1982) *Tom Stoppard's Plays* London: Faber and Faber, p. 120-126. Chetwyn dirigió la primera versión de *The Real Inspector Hound*.

WITHENSHAW (at MADDIE): And who have we got here?

MADDIE: I'm the clerk. Miss Gotobed.

WITHENSHAW: And I'm Malcolm Withyou! (*He laughs uproariously*) Malcolm Withyou! —'ee you've got to be quick— Malcolm Withenshaw, Chairman of Select Committee on Promiscuity in High Places.

(p. 27)⁵⁴

Esta tendencia a la caricatura es más patente en todas las obras anteriores a *Jumpers*, y también entre ellas es mayor la cohesión del nomenclator. Stoppard declara en entrevista:

"In some limited sense I write about the same character a lot, and I think I've got a small, unimportant neatness complex. Occam's razor. Keep the names down. Don't proliferate nomenclature unnecessarily. So I use them whenever they might help."⁵⁵

Muchos son los nombres compuestos a partir de Boot y de Moon; el primero, aparentemente prestado del periodista que protagoniza la novela *Scoop* de Evelyn Waugh, y que el propio Stoppard adoptó como pseudónimo en sus colaboraciones con la revista *Scene*, une a Dominic Boot con los hermanos Jonathan y Samuel en *This Way Out with Samuel Boot* —obra de televisión que no llegó a estrenarse—, con el mayordomo de *Lord Malquist and Mr. Moon* y con el crítico Birdboot, que asiste a *The Real Inspector Hound*. Moon es también síntoma de cierta fijación lunar en Stoppard: '*M*' is for Moon among *Other Things*, *Another Moon Called Earth*, *Jumpers* e incluso *Albert's Bridge* mencionan la luna, las tres últimas incluyendo canciones lunares que los protagonistas confunden. Tanto los Boots como los Moons parecen compartir ciertos rasgos:

"Moon is a person whom things happen. Boot is rather more aggressive. [...] I'm a Moon myself."⁵⁶

Consecuencias de esa estrategia economizadora son los nombres de los inspectores Bones y Foot, que luego retomaremos, Lord Coot en *If You're Glad I'll be Frank*, Maggie en *A Separate Peace* y Maddie en *Dirty Linen*, y el nombre de pila de George Riley, repetido para la víctima de *Teeth* —donde Harry es el personaje fuerte, como en *Enter A Free Man*—, que parece salir de esta obra para entrar en *Jumpers* y de ahí continuar hacia el George Anderson de *Professional Foul* y el George Guthrie de *Night and Day*

⁵⁴Stoppard, Tom (1976) *Dirty Linen and New-Found-Land* London: Faber.

⁵⁵A Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977.

⁵⁶En declaraciones a Robert Cushman, crítico teatral de *The Observer*, citadas por Jim Hunter, p. 122. Hunter menciona al respecto la tendencia de Beckett a utilizar nombres con 'M', y luego discute con Kenneth Tynan, que parece convencido de que Stoppard es un 'Boot', como Lord Malquist. Esta es la segunda polémica similar que registramos, provocada por unas declaraciones del autor que contradicen lo aparente. Como en el caso anterior, defendemos que Stoppard es 'Boot' y 'Moon' en proporciones aleatorias.

Es en *Jumpers* donde Stoppard juega con los nombres con mayor habilidad. George Moore es también el nombre de un filósofo inglés, que publicó sus *Principia Ethica* en 1903, y que defendía tesis similares a las propuestas por el George Moore de la obra, cuya esposa también se llama Dorothy. El inspector Bones —Bone era el marido de Penelope en *Another Moon Called Earth*— nos cuenta que su hermano era osteópata, cambió su nombre por Foot y se hizo quirópodo. Por fin, Sir Archibald Jumper, el villano de la obra —Alfred en *Another Moon*, como el protagonista de *'M' is for Moon among Other Things* y el único personaje no shakespiriano de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*— comparte su nombre con el pez de George, y en cuanto a su apellido, él mismo se encarga de comentar que "the Cognomen Syndrome is not something I study, it's something I've got."

El repaso no deja duda del papel activo que en la dramática de Stoppard juegan los nombres de sus personajes.

4.1.7 MAYORDOMOS Y DETECTIVES

El acendrado talante caricaturesco de la primera mitad de la producción de Stoppard⁵⁷, y la inclinación paródica general del autor, facilitan el paso de los nombres a los tipos escénicos habituales. Es más difícil, y menos divertido, inventar una excepción al tópico en funciones escénicas tópicas —inspectores de policía, mayordomos— que destrozarse el cliché desde dentro, extremando lo ridículo del lugar común.

Por eso los mayordomos, y sus correlatos actuales, los porteros, en las obras de Stoppard —Bennett ¿o Carr? en *Travesties*, Crouch en *Another Moon Called Earth* y en *Jumpers*, Francis en *Night and Day* :

CARSON: We're Geoff and Ruth to everyone around here. (*He takes a beer off the tray*) Isn't that right, Francis?

FRANCIS: Yes sir, Mr. Carson.

(p. 42)⁵⁸

⁵⁷El autor ha llegado a afirmar (la entrevista de 1974 con Hayman) a propósito de *Enter A Free Man* que "the characters are only real because I've seen them in other people's plays."

⁵⁸Stoppard, Tom (1979) *Night and Day* London: Faber.

los sirvientes de farra en ausencia de los señores *On the Razzle* — se ajustan sin miedos al tópico: todos presumen de sabiduría y de llevar las riendas en las casas de sus dueños, aunque sea en el sueño de la coda de *Jumpers*.⁵⁹

Más hilarantes son las apariciones del clásico detective, tan inepto como legendario en la iconografía moderna. Peter Sellers, el Goon Show, John Cleese, el inspector Truscott en *Loot* de Joe Orton han ensayado todos similares parodias del sagaz y excéntrico detective de los clásicos del género —Holmes y Poirot entre todos—⁶⁰, trocando sus tradicionales dotes deductivas en grotescas incapacidades para resolver los asuntos que investigan o en exacerbadas sospechas en torno a los personajes que han solicitado sus servicios.

El Inspector Hound entra en la residencia de Lady Muldoon calzado con botas altas de agua y un altavoz. Incapaz de descubrir el cadáver que yace a dos metros de sus narices, sus primeros diálogos son desternillantes:

CYNTHIA: Thank you so much for coming.

HOUND: Not at all. You never know, there might have been a serious matter.

CYNTHIA: Drink?

HOUND: More serious than that, even ...

(*The Real Inspector Hound* p. 31)⁶¹

El Inspector Bones en *Jumpers* y el Inspector Foot en *After Magritte*⁶² —causante de su propia investigación, en la que le asiste el convenientemente llamado oficial Holmes— son continuadores de la tradición paródica. Holmes ha sido testigo de una extraña escena a través de la ventana de la casa. Cuando llega Foot, todo ha vuelto a la normalidad, y sólo los espectadores lo saben:

FOOT: What is the meaning of this bizarre spectacle? [...] I have reason to believe that within the last hour you performed without anaesthetic an illegal operation on a bald nigger minstrel about five-foot-two or Pakistani and that is only the beginning!

(*After Magritte* p. 24)⁶³

⁵⁹El ejemplo típico del tópico es Lane, el mayordomo de Wilde en *The Importance of Being Earnest*. El tópico adquiere dimensiones más ambiciosas en el guión de Harold Pinter sobre la novela de Robin Maugham que Joseph Losey filmó en 1963 como *The Servant*, con Dick Bogarde en el papel del sirviente que convierte en criado a su patrón.

⁶⁰Hoy parece admitido que el primer ejemplar de la saga es el Sargento Cuff en *The Moonstone*, quizá la primera novela del género detectivesco, que Wilkie Collins escribió en 1868.

⁶¹Stoppard, Tom (1970) *The Real Inspector Hound* London: Faber.

⁶²Al que Mother se refiere como Maigret, también detective típico, protagonista de las novelas de George Simenon, belga como Magritte.

⁶³Stoppard, Tom (1971) *After Magritte* London: Faber.

Caso más intrincado es el del Inspector sin nombre en *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Tan cómico como sus antecesores, pero mucho más terrible desde el cinismo de su humor, este Inspector parte del tópico parodiado para alcanzar cotas de amargo realismo. En el devenir de Stoppard hacia posiciones más claras y comprometidas en lo social, el Inspector checoslovaco, el doctor de *Every Good Boy Deserves Favour* y la policía secreta de *Professional Foul* se convierten en abanderados de la sinrazón totalitaria.

4.1.8 TOM'S FRAILTY, THY NAME IS WOMEN

La brillante suficiencia técnica de las obras de Stoppard obliga a sus detractores a cavar profundo en busca de motivos a criticar. Suelen centrarse en tres puntos: la asepsia emocional, cierto talante conservador en lo social —que explicitaremos en su momento— y la inverosimilitud de sus caracterizaciones. Lo reductivo de toda opinión crítica tiende a olvidar en este último extremo que, como hemos tratado de demostrar, la caricatura es central en la estrategia dramática de Stoppard. Común parecía en cierto momento atacar los tipos femeninos que aparecían en sus primeras obras. Derek Marlowe, conocido del autor, también dramaturgo y novelista, con quien Stoppard compartió estancia en Berlín en 1964 —la génesis de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*— y piso en Westminster al regreso, expresa la idea:

"The world doesn't impinge on his work, and you'd think after reading his plays that no emotional experience had ever impinged on his world. For one thing, he can't create convincing women. His female characters are somewhere between playmates and amanuenses."⁶⁴

Marlowe no parece haber observado que ésa es la función escénica de Maddie en *Dirty Linen*, o que buscar personajes convincentes en *The Real Inspector Hound* equivale a haberse equivocado de función. De las primeras obras, más allá de los clichés, retratados como tales —la madre de Albert por ejemplo, la madre en *After Magritte*— quedan mujeres como Constance, Penelope o Doty, unidas por el misterio y la insatisfacción, o personajes más complejos, como Sophie en *Artist Descending a Staircase*, incluso Carol en *Neutral Ground*. Ya comentaremos la influencia que las críticas parecen ejercer sobre la dirección

⁶⁴Citado en Tynan, Kenneth "Tom Stoppard" en *Profiles* London: Nick Hern, p. 307-8. También consta la respuesta de Stoppard: "If Derek had said that I don't understand *people*, it would have made more sense."

que luego ha tomado la dramaturgia de Stoppard, pero el personaje de Ruth en *Night and Day* consigue acallar toda crítica en ese sentido. No la más realista de sus obras, como ya hemos discutido, pero sí la más cercana al West End⁶⁵, Ruth comparte con el público en voz alta sus pensamientos más íntimos, entrecomillados en el texto e inaccesibles para sus interlocutores, y su personaje queda en la memoria como real y conocido. Entre debates y parodias sobre el papel de la prensa en la sociedad —ambientes que el autor conoce de primera mano, tras sus inicios como escritor en el *Western Daily Press*, el *Bristol Evening World* y la mencionada *Scene* — y las reflexiones que propone la trama —situada en un país africano imaginario en proceso de independencia del Imperio británico— el retrato de Ruth revela su carácter, muy alejado del tópico:

RUTH: If you're waiting for me to say ouch, you're going to get cramp. I don't share with strangers. All you're saying is, 'Who do you think you are?' Well, I don't have to be anybody. So far the only points you've scored are for not knowing a Marks and Spencer knicker when you see it. And as for that, don't tell me it never crossed your mind you might get lucky again.

WAGNER: As you'll remember, it wasn't that good. If it reminded you you were in love with your husband, that's good news for the world.

RUTH: I'm not in love with anybody. I just like some people a great deal more than I like others, and I like Geoffrey a great deal more than I like you. Is that all right?

WAGNER: Yes, that's fine.

RUTH: Good. (*She gives him back the cable*) Happy birthday.

(p. 54-55)

'RUTH': Hello, Jacob, I'm glad it's you. I've been holding my breath since I heard the jeep. I'm glad you're back. I missed you, Jake. Actually, Jake, I ... Christ, I've been missing you, Jake

MILNE: Hello.

RUTH: Oh —hello!

(p. 64)

Annie y Charlotte, en *The Real Thing*, donde la contención ya es notoria y donde la realidad se deconstruye desde su apariencia, evitando la fantasía desbocada sin renunciar al juego con la escena, colaboran también con sus personajes sutiles y elaborados a que los críticos hayan de cavar en otras direcciones en busca de material criticable.

⁶⁵La obra se escribió para Michael Codron, productor del West End —Phoenix Theatre—, que ya había trabajado con *The Real Inspector Hound* y que luego llevó a la escena *The Real Thing*. Tema, número de actores y uso del escenario fueron concebidos para las condiciones de una compañía privada. Según Stoppard, ésta era su oportunidad de ensayar el tipo de obra que ejemplifica *The Linden Tree* de Priestley, como le confiesa a Ronald Hayman en la segunda entrevista de su monografía.

En todo caso, y si oímos ecos del autor también en sus personajes femeninos conviene recordar lo que Stoppard declara al respecto:

"I'm not a playwright who is interested in character with a capital K and psychology with a capital S. I'm a playwright interested in ideas and forced to invent characters to express those ideas. All my people speak the same way, with the same cadences and sentence structures. When I write an African president into a play, I have to contrive to make him the only African president who speaks like me."⁶⁶

4.1.9 EL SENTIDO DEL HUMOR DE TOM STOPPARD

¿Cómo hablar del lenguaje de Stoppard? ¿Decir que rebosa energía? En majestuoso equilibrio, la brillantez del uso que de la potencia verbal hace gala el autor nunca ensombrece otros elementos —visuales, de movimiento— que confieren a su obra el ritmo necesario —y a veces trepidante— del espectáculo.

Sin incurrir en la tentación de considerar la palabra como fin último del arte teatral, Stoppard siempre expresa la alegría de lo verbal:

"[I have] an enormous love of language itself. For a lot of writers the language they use is merely a fairly efficient tool. For me, the particular use of a particular word in the right place, or a group of words in the right order to create a particular effect is important. On the other hand, [...] I do think in visual terms —not in terms of colours, or an actual stage, but certainly in terms of movement."⁶⁷

Muchos comentaristas (Kenneth Tynan, Clive James) han elegido el nacimiento de Tom en Checoslovaquia (Zlín, 3 Julio 1937) para comparar su original manejo de la lengua inglesa con el de otros autores 'extraterritoriales' en el sentido que George Steiner⁶⁸ le otorga al término (Conrad, Nabokov, Beckett). Stoppard acepta con ninguna modestia el halago, pero aclara que el nexo de unión no estriba en utilizar el inglés como 'segunda' lengua, en declaraciones que cita Oleg Kerensky:

⁶⁶Gussow, Mel (29 Julio 1979) "Stoppard's Intellectual Cartwheels Now With Music" *New York Times* Section II, p. 22.

⁶⁷Stoppard, Tom (25 Febrero 1968) "Something to Declare" *Sunday Times* p. 47.

⁶⁸Steiner, George (1971) *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution* New York.

"At one time I thought perhaps I enjoyed playing with the English language because I came to it late; I used to compare myself to Nabokov and say it was like suddenly finding oneself on top of a mountain and looking down, instead of laboriously climbing up as most people do when they learn a language from childhood. But then I discovered that Nabokov had spoken English from childhood and anyway I myself had never been literate in any other language. English was the working language at my school in India. I think I'd probably have been interested in language just the same, if I'd been a Czechoslovak writer instead of a British one."⁶⁹

Quizás el vínculo tenga que ver con la hipersensibilidad con que Stoppard, y con mayor facilidad los hablantes de otras lenguas, se acercan al hecho lingüístico: la conciencia del cliché, los sentidos ocultos en las frases que todo hablante utiliza sin sospecharlos, la posible comunicación fallida y sus apariencias y consecuencias son recurrencias en el acervo de sus malabarismos lingüísticos.

La energía verbal que emanan las obras de Stoppard se dirige con mayor claridad hacia las dos zonas que frecuenta toda su dramaturgia: lo humorístico como espectáculo y la investigación de las relaciones entre realidad y formalización intelectual como propuesta de debate. Ambas tendencias son patentes en sus obras, mas su predominio no obvia la presencia de otros registros. De tantas cosas que Stoppard admira en Oscar Wilde —entre ellas el talante público, cierta 'flippancy' muy británica—, no es la menor el gusto por el epigrama de formulación brillante, en estrategia similar a la que el autor utiliza en sus entrevistas. Un ejemplo al caso que salta de *Jumpers*, otro tomado de *Lord Malquist and Mr. Moon*, citado muchas veces como lema del propio autor:

"Language is a finite instrument crudely applied to an infinity of ideas"

(p. 63)

"Since we cannot hope for order let us withdraw with style from the chaos"

Cuando ritmo y retórica encuentran esta energía, en las intervenciones centrales de sus personajes, Stoppard es capaz también de escribir parlamentos más amplios de vocación más poética; en tales momentos su prosa avanza con serena belleza:

GUILDENSTERN: We cross our bridges when we come to them and burn them behind us, with nothing to show for our progress except a memory of the smell of smoke, and a presumption that once our eyes watered.

(*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* p. 28)⁷⁰

⁶⁹Kerensky, Oleg (1977) "Tom Stoppard".en *The New British Drama* London: Hamilton.

⁷⁰Stoppard, Tom (1967) *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* London: Samuel French.

GALE: Oh yes, the snows of yesteryear ... (*Agonized*) Where were they *then*? Oh, where the Fat Owl of the Remove, where the incorruptible Steerforth? Where the Harrow match and your best friend's beribboned sister? Wither Mr. Chips. Oh no, it's farewell to the radiators and the punishable whisper, cheerio to the uncomprehending trudge through *Macbeth* and sunbeams defined by chalkdust, the sense of loss in the fruitcake sent from home, the counted days, the hollow fear of inconsiderable matters, the hand raised in bluff —*Sir, sir, me sir!*

(*Where Are They Now?* p. 76)⁷¹

PURVIS: [...] Did they tell you I was depressed? It's on my file here: Purvis is extremely depressed.

BLAIR: My dear chap ...

PURVIS: Well, it *is* extremely depressing to find that one has turned into a canister. A hollow man. Like one of those Russian dolls —how appropriate! Yes, I'm like one of those sets of wooden dolls which fit into one another as they get smaller. Somewhere deep inside is the last doll, the only one which isn't hollow. At least, I suppose there is. There used to be. Perhaps I'm not even a set of dolls any more, perhaps I'm an onion. My idealism and my patriotism, folded on each other, have been peeled away leaving nothing in the middle except the lingering smell of onion.

BLAIR: Please don't cry.

PURVIS: I'm sorry. It's the onion. Oh stuff it, Blair!

BLAIR: That's the spirit. To the taxidermist with the lot of it.

(*The Dog It Was That Died*, p. 34)⁷²

Nótese en el último fragmento citado cómo la reacción humorística corona el pasaje emocional.

Un trabajo que abordara las guisas del humor verbal en la obra de Stoppard habría de dedicar un capítulo central a la parodia de registros tópicos, cazados por el oído y la escritura del dramaturgo. Veamos algún ejemplo, del dialecto de los críticos teatrales en *The Real Inspector Hound*, del vertiginoso viaje verbal que por los tópicos de la postal americana emprende *New-Found-Land* :

BIRDBOOT: Faced as we are with such ubiquitous obliquity, it is hard, it is hard indeed, and therefore I will not attempt, to refrain from invoking the names of Kafka, Sartre, Shakespeare, St. Paul, Beckett, Birkett, Pinero, Pirandello, Dante and Dorothy L. Sayers.

(p. 36)

ARTHUR: The train drives relentlessly on, dividing whiteframe villages from their churches, and children from their hoops. And the woods give way to suburbs, and the suburbs to stockyards and slaughter houses, and the wind is slamming off the Great Lake as we pull round the Loop into Chicago —Chicago! —it's a wonderful town! Tight-lipped men in tight-buttoned overcoats and grey fedoras join the poker games. C-notes and G-notes raise the stakes. Shirt-

⁷¹Stoppard, Tom (1973) *Artist Descending a Staircase* and *Where are they Now?* London: Faber.

⁷²Stoppard, Tom (1983) *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber and Faber.

sleeved newspapermen of the old school throw in their cards in disgust and spit tobacco juice upon the well-shined shoes of anyone reading a New York paper. A cheerful shoeshine boy with a flashing smile catches nickels and dimes as he crouches about his business.

(p. 62)⁷³

Un repaso incluiría la jerga periodística de la prensa en *Night and Day*, el argot burocrático de *If You're Glad I'll be Frank* y *Albert's Bridge*, o la tendencia a la frase hecha en otros idiomas entre los políticos de *Dirty Linen*.

Recursos también habituales son las conversaciones paralelas que avanzan unidas sin escucharse⁷⁴, los 'Freudian slips', o traiciones lingüísticas por las que los personajes mencionan lo que desearían ocultar y el uso intensivo del doble sentido como destilador de ironías.

La primera estrategia se aplica intensivamente en '*M' is for Moon among Other Things*' entre Alfred y Constance y en la conversación de sordos que mantienen los críticos en *The Real Inspector Hound*. Pero es proclive a aparecer en cualquier intercambio:

MOTHER: Do you love me, Albert?

ALBERT: Yes.

MOTHER: Yes — what?

ALBERT: Yes please.

(*Albert's Bridge* , p. 16)

En *Dirty Linen*, donde los nombres de los restaurantes a olvidar por Maddie, que ella repite para lograrlo sin conseguirlo, comparten todos consonantes o vocales con 'cock', los actos fallidos hilarantes aparecen por doquier:

(COCKLEBURY-SMYTHE *has been standing like stone, his glazed eyes absently fixed on MADDIE'S cleavage*)

COCKLEBURY-SMYTHE: McTeazle, why don't you go and see if you can raise those great tits —boobs— those boobies, absolute tits, don't you agree, Malcolm and Douglas —though good men as well, of course, useful chaps, very decent, first rate, two of the best, Malcolm and Douglas, why don't you have a quick poke, peek, in the Members' Bra —or the cafeteria, they're probably guzzling coffee and Swedish panties, (MADDIE *has crossed her legs*) Danish, I'll tell you what, why don't you go and raise Malcolm and Douglas ...

(p. 22)

⁷³Stoppard, Tom (1976) *Dirty Linen* and *New-Found-Land* London: Faber.

⁷⁴La técnica, en las obras de Harold Pinter, cobra un cariz más patético al revelar los abismos de incomunicación que separan a sus hablantes.

Bien informativo, el error de George Riley indica a las claras lo irreal de sus aspiraciones:

RILEY: ... a vast flat plain stretches like an ocean, waiting to receive my footprints ...

(Enter a Free Man, p. 32)

El 'punning' es afición favorita del 'wit' o ingenio verbal británico, y todas las obras de Stoppard practican el juego. Los distintos sentidos comportados por la misma palabra chocan entre sí y entre carcajadas:

ROSENCRANTZ: Oh yes, it's dark for *day*.

GULDENSTERN: We must have gone north, of course.

ROSENCRANTZ: Off course?

GULDENSTERN: Land of the midnight sun, that is.

ROSENCRANTZ: Of course.

[...]

I think it's getting light.

GULDENSTERN: Not for night.

ROSENCRANTZ: This far north.

GULDENSTERN: Unless we're off course.

ROSENCRANTZ: Of course.

(p. 74)

MAGEEBA: [...] Do you know what I mean by a relatively free press, Mr. Wagner?

WAGNER: Not exactly, sir, no.

MAGEEBA: I mean a free press which is edited by one of my relatives.

(He throws back his head and laughs. WAGNER joins in uncertainly. RUTH smiles nervously. CARSON looks scared)

(Night and Day, p. 85)

CHARLOTTE: I didn't go to Basel.

(MAX is discreetly but definitely interested by that)

MAX: No? Where did you go, then?

CHARLOTTE: Geneva.

(MAX is surprised. He cackles)

MAX: Geneva!

(He drinks from his glass)

How's old Geneva, then? Franc doing well?

CHARLOTTE: Who?

(He affects surprise)

MAX: The Swiss franc. Is it doing well?

CHARLOTTE: Are you all right?

MAX: Absolutely.

(The Real Thing, p. 10-11)⁷⁵

⁷⁵Stoppard, Tom (1982) *The Real Thing* London: Faber.

4.1.10 FILOSOFOS FUNAMBULOS

No es difícil acceder a los presupuestos filosóficos que apuntalan la dramaturgia de Stoppard desde el uso que ésta practica del humor lingüístico. En realidad, la tendencia a disfrutar de la colisión de los significados que puedan reunirse en una misma palabra no es sino el trasunto verbal de una forma de entender el mundo que huye de los conceptos absolutos celebrando la relatividad. Lewis Carroll también jugó con las sombras de las palabras, como Magritte con las de las imágenes⁷⁶. Beckett se asomó a similares espejos absurdos, pero tras ellos sólo encontró voces, y sus carcajadas resultan al fin demasiado terribles. De todos ellos, y de otros artistas que iremos presentando, hay resabios en sus obras. Pero si algo es definitorio en la escritura de Stoppard, incluso en sus momentos más trascendentes, es la voluntad que rebosan sus obras de afirmar lo lúdico como postura para enfrentarse a la realidad.

A Beckett Stoppard le reconoce muchas deudas, explícitamente en la coda de *Jumpers*, de manera obvia en el poso de su estrategia dramática, con claridad en *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*:

"There is a Beckett joke which is the funniest joke in the world to me. It appears in various forms but it consists of confident statement followed by immediate refutation by the same voice. It's a constant process of elaborate structure and sudden —and total— dismantlement."⁷⁷

Esa huida en busca del flujo de lo vivo, que escapa de lo rígido por ridículo, utiliza los resquicios que deja la representación de lo real en la ficción para ganar zonas de sentido próximas a los espacios creados por Magritte. Stoppard reconoce también el débito:

"When I encountered his paintings I responded to their humour immediately and I enjoyed his jokes and I also liked the fact that he painted things very carefully. You know he combined two things really, he had a sense of humour which appealed to me, a sense of the absurd if you like, but I also like the way he did things very carefully and perfectly. ... You know his famous jokes, I suppose, the easel standing in front of an open window and the painting on the canvas simply reproducing what the canvas obliterates; that sort of thing appeals to me a lot, his jokes about mirrors, his jokes about scale."⁷⁸

⁷⁶Se recomienda acudir a Elam, Keir (Diciembre 1984) "After Magritte, after Carroll, after Wittgenstein: what Tom Stoppard's tortoise taught us" *Modern Drama* nº 27, p. 469-85. De lo que Wittgenstein le enseñó a Stoppard nos ocuparemos en breve.

⁷⁷(12 Junio 1974) "Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977.

⁷⁸(1980) Kuurman, Joost "An Interview with Tom Stoppard" *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* nº 10, p. 41-57.

C. W. E. Bigsby⁷⁹, sin embargo, encuentra más superficial la relación entre ambos artistas de lo que parecen expresar las palabras de Stoppard.

Nos esperaremos a tratar con el lenguaje 'Dogg' en las parodias shakespirianas de Stoppard para calibrar las ideas de Wittgenstein que ha utilizado el dramaturgo.

Jumpers ha sido siempre blanco de críticas. Algunos filósofos entablaron polémica en torno a la relevancia de los conceptos manejados por Stoppard y su profesor dramático de Ética, George Moore. De entre ellos⁸⁰, fue A. J. Ayer, quizá el más conocido positivista británico, quien expresó mayor afecto por la obra. Ayer redactó una reseña del estreno para *The Sunday Times*⁸¹ y luego entabló amistad con Stoppard; gran aficionado al fútbol, parece homenaje a Ayer la trama secundaria de *Professional Foul*.

El debate en *Jumpers* es consistente. De un lado, George Moore, intuitivista, tratando de preparar en su casa demostraciones prácticas de las ideas que ha de explicar en su curso. Todas, hilarantes, fracasan, pero George no cesa en la persecución de su tesis: la existencia de absolutos morales subyacentes al hecho de ser humano. Se le opone Sir Archibald Jumper, hipercompetente Vice-chancellor de su universidad, gimnasta y 'psiquiatra' de Dotty, esposa de George, que sufre el desamparo de la concentración de su marido. Archie, 'villano' de la obra, defiende posturas éticas subjetivistas. Stoppard disfruta del debate, pero parece inclinar la balanza de su afecto por las teorías que defiende George. La preparación de la clase, las visitas de Archie a Dotty, el asesinato de McFee, miembro del equipo gimnástico-filosófico —también partido político— que dirige Archie, y el reverso paródico (televisado) de la heroicidad histórica del Capitán Scott que sacrificó su vida por salvar las de sus compañeros de expedición antártica —aquí Scott, astronauta, abandona en la luna a su compañero Oates; sólo uno podía volver en la nave— traman sus hilos temáticos en formidable laberinto.

George explica que todos compartimos un código ético natural. Incluso los más acérrimos defensores del positivismo:

GEORGE: ... will nevertheless and without any sense of inconsistency claim to know that life is better than death, that love is better than hate, and that the light shining through the east window of their bloody gymnasium is more beautiful than a rotting corpse!

(p. 87)⁸²

⁷⁹Bigsby, C. W. E. (1976) *Tom Stoppard* Harlow: Longman for British Council, Writers & Their Work, n° 250, 32 pp. 2ª Edición, 1979.

⁸⁰Bennett, Jonathan (1975) "Philosophy and Mr. Stoppard" *Philosophy* n° 50, p. 5-18; Jensen, Henning (1977) "Jonathan Bennett and Mr. Stoppard" *Philosophy* n° 52, p. 214-7.

⁸¹Ayer, A.J. (9 Abril 1972) "Love Among the Logical Positivists" *Sunday Times* p. 16.

⁸²Stoppard, Tom (1972) *Jumpers* London: Faber.

Por boca de Dotty se propone una formulación de las teorías que intenta refutar su marido:

DOTTY: Things do not *seem*, on the one hand, they *are* ; and on the other hand, bad is not what they can *be*. They can be green, or square, or Japanese, loud, fatal, waterproof or vanilla-flavoured; and the same for actions, which can be *disapproved* of, or comical, unexpected, saddening or good television, variously, depending on who frowns, laughs, jumps, weeps or wouldn't have missed it for the world. Things and actions, you understand, can have any number of real and verifiable properties. But good and bad, better and worse, these are not real properties of things, they are just expressions of our feelings about them.

(p. 41)

Entre ambas posturas, igualmente razonables, como suele ser el caso con Stoppard, se debate la obra. Pero el héroe, George Moore, como suelen los de Stoppard, parece encerrado en su intento de llegar a un compromiso entre teoría y realidad; su incapacidad para percibir lo más cercano —las necesidades de Dotty, atendidas por tanto por Archie— metaforiza su derrota dramática. Bigsby también lo detecta:

" ... in the fact that while he elaborates his defence of values ... the world outside is renouncing all interest in the matter. Engaged only on a theoretical level, he implicitly compounds the forces which he deplores. Just as life inevitably evades his attempt to pin it down with words, his elaborate arguments sliding off into anecdote and parenthetical by-ways, so his grasp on the real world is seen to be tenuous at best."⁸³

Ténue y patética —ridiculizable— en ocasiones resulta la aplicación extremada de marcos teóricos sobre la vida:

DOTTY (off): Help!

(**BONES reacts.** **ARCHIE restrains him**)

ARCHIE: It's all right — just exhibitionism: what we psychiatrists call 'a cry for help'.

(p. 66)

Es virtud de Stoppard que *Jumpers* no se quede en mero debate shaviano. Conviene recordar al respecto palabras de Peter Wood, director de la primera producción:

"When I first asked [Stoppard] what the play was about, [he] said, 'It's about a man trying to write a lecture'. But for me it was about a man trying to write a lecture while his wife was stuck with a corpse in the next room."⁸⁴

⁸³Bigsby, C. W. E. (1976) *Tom Stoppard* Harlow: Longman for British Council, Writers & Their Work, nº 250, 32 pp. 2ª Edición, 1979.

⁸⁴Wood, Peter (1976) Programa de la reposición de *Jumpers* en el National Theatre.

La obra es espectacular y divertida, y todas sus tramas ilustran la cuestión filosófica central: ¿contamos con algún apoyo ético más allá de las condiciones sociales concretas sobre el que construir algún orden en el caos? Stoppard parece intuir que sí, pero también parece temeroso todavía de defender con vehemencia causa alguna, como expresaba Lord Malquist en su novela:

"I distrust attitudes because they claim to have appropriated the whole truth and pose as absolutes. And I distrust the opposite attitude for the same reason."

Allí, desde la misma posición, también anunciaba el tema central de *Jumpers* :

"I cannot commit myself to either side of a question', Moon said. 'Because if you attach yourself to one or the other you disappear into it. And I can't even side with the balance of morality because I don't know whether morality is an instinct or just an imposition."

4.1.11 STOPPARD POLITIZA SU ETICA

Stoppard escucha a algunos de sus críticos. Ha incorporado con frecuencia en sus obras reacciones a críticas concretas, como si fueran retos que asume para demostrar que también puede escribir de esa manera que piden. Tal parecía ser el caso en *Night and Day*, donde Ruth conseguía ser todo aquello que muchos comentaristas habían echado en falta en los personajes femeninos de Stoppard. La crítica global más corriente a su dramaturgia ha sido siempre la de su asepsia emocional y política. Quizá fuera procedente acercarse al giro que su producción experimenta a partir de 1977 desde esta perspectiva. No en exclusiva, por supuesto, pues también hay críticos —Hunter—, y el propio Stoppard lo declara, que observan una constante preocupación por lo humano y su defensa en su obra:

"Sixteen years ago, when I first started writing plays, one was surrounded by artists who were making positive statements about social and political questions. But they did not seem to be aware of the difficulties involved in solving those questions. I had a reaction against making heroes for plays who had positive points of view and no qualifications about them.... But I was always morally, if not politically, involved....There was no sudden conversion on the road to Damascus. I know human rights have been around for a long time and I have always been concerned with the daily horrors that I read in the newspapers."⁸⁵

⁸⁵En entrevista con Shulman, Milton (23 Abril 1978) "The Politicizing of Tom Stoppard" *New York Times* Sec. II, p. 3.

Pero tal preocupación no trascendió de manera explícita en sus obras hasta un momento determinado, y entonces lo hizo en nombre de la defensa de la libertad de expresión en los regímenes comunistas de los años 70 y 80. El talante paródico del autor alcanzó entonces a los tópicos que conforman la descripción que desde Occidente se hacía en aquel tiempo del secretismo inhumano de los servicios secretos de los estados comunistas. Aquí podemos ver la razón del antagonismo que ha sido habitual para con Stoppard desde posiciones críticas de izquierda militante.

En realidad, la concepción que de la responsabilidad social del artista tiene Stoppard —la concepción del teatro— se halla en las antípodas de las que practica, como vimos, Edward Bond. Si para el dramaturgo socialista el arte ha de educar conciencias y movilizar al espectador hacia la acción social concreta, Stoppard concibe las relaciones entre el artista y su sociedad en términos algo menos mesiánicos. En *Artist Descending a Staircase*, y luego en *Travesties*, el autor se expresa:

BEAUCHAMP: ... I repeat —how can the artist justify himself? The answer is that he cannot, and should stop boring people with his egocentric need to try. The artist is a lucky dog. That is all there is to say about him. In any community of a thousand souls there will be nine hundred doing the work, ninety doing well, nine doing good, and one lucky dog painting or writing about the other nine hundred and ninety-nine. Whoa, boy, whoa ...

DONNER: Oh, shut up.

(p. 43)

Ésta es sin duda una de las voces de Stoppard, y la discusión es tan esencial a este trabajo que habremos de retomarla antes de concluir el uso —la lectura— que Tom Stoppard hace de la figura y la obra de Shakespeare.

Al igual que la opinión citada decide inclinarse por el humoroso conservadurismo, la elección por parte de Stoppard de las injusticias perpetradas desde el este de Europa como las injusticias a denunciar de entre todas las que asolan el mundo es también una decisión política. Pero es natural al tiempo, si consideramos los antecedentes.

Ya se ha mencionado el origen checoslovaco de Stoppard⁸⁶, de leve influencia, pues el pequeño Tom Straussler salió del país a los dos años, ante la inminente invasión nazi de Praga, para vivir con sus padres en Singapur y luego en la India. Allí su madre casó en segundas nupcias con un militar británico, Kenneth Stoppard, y cuando Tom tenía nueve años la familia regresó a Inglaterra. Habrían de pasar casi cuarenta años para que Stoppard regresara a Checoslovaquia, y cuando lo hizo, en Junio de 1977, fue con una misión

⁸⁶Una de sus definiciones públicas favoritas afirma "I'm a bounced Czech", como cita Kenneth Tynan.

determinada: entrevistarse con Vaclav Havel, hoy presidente de la Checoslovaquia democrática pero entonces disidente activo y perseguido por las autoridades comunistas.

Un año antes, en 1976, Stoppard había recibido de Amnistía Internacional el encargo de preparar una obra de televisión que llamara la atención pública sobre las reivindicaciones de los prisioneros de conciencia. A tal efecto, Stoppard se informó —como acostumbra— en libros y artículos, viajó a Moscú, conoció a Victor Fainberg —disidente ruso que había sido declarado oficialmente 'loco' e internado en un hospital de 're-educación' política—, multiplicó sus apariciones en tribunas públicas —prensa⁸⁷, manifestaciones—, y terminó por entrevistarse con Havel, también dramaturgo⁸⁸, que en aquel momento elaboraba junto con otros disidentes el documento de reivindicación que pasó a conocerse como Charter 77.

De estas investigaciones, con estas preocupaciones, surgió *Professional Foul*. El proceso de educación de un occidental ante el hecho de la disidencia⁸⁹, la persecución de un documento, el choque entre los derechos del individuo y las imposiciones del Estado se dramatizan con los ingredientes habituales de Stoppard: sutileza lingüística, aprovechamiento óptimo del medio, tramas secundarias que metaforizan el asunto central, humor y filosofía.

Professional Foul se retransmitió en Septiembre de 1977. En Julio de ese mismo año, y como fruto de la misma implicación ideológica, se estrenaba en el Royal Festival Hall *Every Good Boy Deserves Favour*. Tiempo atrás, el director de la London Symphony Orchestra, André Previn, había retado a Stoppard a escribir una obra que incluyera la presencia de una orquesta en el escenario. Las preocupaciones que entonces rondaban la mente del dramaturgo cuajaron en la metáfora de la disidencia como disonancia individual en el concierto totalitario. Alexander Ivanov está en tratamiento 'psiquiátrico':

⁸⁷(7 Febrero 1977) "Letter to *The Times* " p. 15; (11 Febrero 1977) "Dirty Linen in Prague" *New York Times* Section I, p. 27; (27 Febrero 1977) "The Face at the Window" *Sunday Times*, p. 33; (4 Agosto 1977) "Prague: The story of the chartists" *New York Review of Books* nº XXIV, p. 11-5; (11 Agosto 1977) "Letter to *The Times* " p. 13; (17 Octubre 1977) "Letter to *The Times* " p. 13; (28 Octubre 1977) "Looking-Glass World: The Czech Trials" *New Statesman* p. 571-2.

⁸⁸Resultan de interés las líneas que traza Kenneth Tynan para relacionar técnicas y preocupaciones comunes de ambos autores en "Tom Stoppard", de su libro *Profiles* London: Nick Hern, p. 314-320.

⁸⁹"I wanted to write about somebody coming from England to a totalitarian society, brushing up against it, and getting a little soiled and a little wiser. ... But what he learns isn't something which the writer is simultaneously learning in the course of writing the play. On the contrary, that's the end objective of the original desire to write the play.", declara Stoppard en entrevista. (Verano 1981) Gollob, David; Roger, David "Trad Tom Pops In" *Gambit* nº 37 x, p. 7-10.

DOCTOR: Of course. The idea that all the people locked up in mental hospitals are sane while the people walking about outside are all mad is merely a literary conceit, put about by people who should be locked up. I assure you there's not much in it. Taken as a whole, the sane are out there and the sick are in here. For example, *you* are here because you have delusions, that sane people are put in mental hospitals.

ALEXANDER: But I *am* in a mental hospital.

DOCTOR: That's what I said. If you're not prepared to discuss your case rationally, we're going to go round in circles.

(*Every Good Boy Deserves Favour*)⁹⁰

El humor del absurdo se torna lóbrego, si se practica como moral de Estado.

Ambas obras demuestran que el viraje hacia temas sociales concretos se produce desde premisas emocionales. Pocas veces la escritura de Stoppard ha resumado tanta compasión como en los diálogos que protagoniza Sacha, hijo de Alexander en *Every Good Boy Deserves Favour* y de Pavel Hollar en *Professional Foul*. La confluencia del nombre apunta a un personaje-tipo: el niño como conocedor intuitivo de los absolutos morales individuales que han sido reducidos al absurdo en aras del bien común.

Sacha apela sin saberlo a las bases éticas que defienden Stoppard, Alexander y Anderson:

ANDERSON: There is a sense of right and wrong which precedes utterance. It is individually experienced and it concerns one person's dealings with another person. From this experience we have built a system of ethics which is the sum of individual acts of recognition of individual right.

(*Professional Foul*, p. 90)

La defensa de la dignidad moral del individuo ante la amenaza opresora del aparato del Estado comunista encuentra tramas en *Every Good Boy Deserves Favour*, *Professional Foul*, *Squaring the Circle* y en el homenaje al actor y dramaturgo Pavel Kohout de *Dogg's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth*, que extenderemos más adelante. Pero la discusión dramática del conflicto entre moralidad pública y privada ya había sido visitada, ligeramente, en *Dirty Linen*, y las relaciones entre prensa y libertades se iban a desarrollar luego en *Night and Day*. También ha de notarse que las obras tramadas en torno a espías, *Neutral Ground* y *The Dog It Was That Died*, declaraban reivindicaciones similares, en las que el individuo queda atrapado en los sinsentidos de la alta política, sea esta del signo que sea. Por lo tanto, parece sabio encuadrar las obras más políticamente concretas de Stoppard en una tendencia general de su dramaturgia: la explicitación de los conflictos públicos en la medida en que encierran y coartan la expresión individual.

⁹⁰Stoppard, Tom (1978) *Professional Foul and Every Good Boy Deserves Favour* London: Faber.

Pero la respuesta de Stoppard a estas cuestiones no es tanto política como moral. Las tramas de estas obras parecen celebrar en sus resoluciones el optimismo liberal del autor, que confía en la reacción individual como motor de cambio. Bond llegó a conclusión similar en *Lear*, una de sus obras más pesimistas, pero el resto de su producción rebosa confianza en la revolución del colectivo social. Stoppard se encuentra lejos de semejantes pretensiones, y prima el componente emocional⁹¹ en estas obras por encima de la discusión de estrategias políticas concretas.

Es ésta la dirección que toman las críticas más acerbas del posicionamiento ideológico de Stoppard. Oigamos a un comentarista de *The Real Thing* elaborando el argumento:

"The fact is that Stoppard is the Great Comforter of the middle class. If you were upset by the circumstances of Barry Prosser's death, or queried the new powers of the police to detain your liberty, here is a man with the impeccable credentials of spending the first two years of his life in Czechoslovakia to tell you how much more horrible the KGB would be. And he will do more. He can go on to consecrate every petty and craven feature of his adopted class as not merely the best of humanity but the very definition of it. All else is reduced to barbarism."⁹²

La crítica es dura, y el tono de malicia no impide reconocer ciertas intuiciones que compartimos. Sin embargo, es necesario recordar que Stoppard no ha escondido nunca sus opiniones al respecto, y no se ha cansado de declarar su escepticismo ante la utilización del arte como arma política⁹³:

"I tend to overreact against the large claims of committed theatre, so-called, because it is an ill-afforded luxury for an artist to convince himself that he has effectively done his bit because he grapples with important problems. The effect of art on society is very long-term and each artist is only a tiny part of that effect. For short-term effects, television journalism is a hundred times more effective. If I wanted to convince a million people that Inter Action should be given a million pounds, then I could hardly do worse than write a play —I should get on the *Eamonn Andrews Show*. A play is important only if it's good work, I've stopped being defensive about this. I used to feel out on a limb because when I started to write you were a shit if you weren't writing about Vietnam or housing. Now I have no compunction about that. To avert indirectly to *Travesties*, *The Importance of Being Earnest* is important but it says nothing about anything."⁹⁴

⁹¹Al respecto es informativa la reacción, citada en la Introducción a la obra, de incómoda vergüenza con que Stoppard y los actores recibieron la visita de Vladimir Bukovsky, disidente ruso, a los ensayos de *Every Good Boy Deserves Favour*: la presencia del protagonista en el escenario donde se dramatiza su sufrimiento, convertido en espectáculo, añade cierto componente trágico a las relaciones entre realidad y ficción.

⁹²Stewart, Michael (3 Diciembre 1982) "Great Comforter" *Tribune* p. 9.

⁹³"When Auden said his poetry didn't save one Jew from the gas chamber, he'd said it all", recordaba Stoppard en entrevista. (21 Marzo 1973) Watts, Janet *The Guardian* p. 10-2.

⁹⁴Declaraciones del 18-24 Junio 1976 a Grant, Steve "Serious Frivolity" *Time Out* p. 7.

"An American or British writer has no duty whatsoever to use his work. He has the right to be an adornment or an entertainment. He has no obligation except to write well. Whether that satisfies him is a different question. ... The situation gets more complicated if you are a writer in a totalitarian state. In a society that isn't free the compulsion to write about being free is so strong that to say it's an obligation is irrelevant."⁹⁵

Parece injusto, pues, juzgar a Stoppard por no encajar en otros moldes y ser fiel a sus convicciones, o a su falta de ellas, o a su evolución como se dibuja en las citas anteriores. Baste decir que en un momento de su trayectoria como escritor, varias ideas que había venido barajando —la existencia de valores éticos absolutos en *Jumpers*, la responsabilidad civil del artista en *Artist Descending a Staircase* y *Travesties* — encontraron un cauce concreto de expresión, y que desde entonces su escritura dramática se ha ido alejando de la pirotecnia técnica autojustificada y ha ganado en profundidad humana por avanzar en la expresión de la emotividad.

⁹⁵Declaraciones del 20 Febrero 1984 a Freedman, Samuel G. "Stoppard Debates the Role of the Writer" *New York Times* Sec. C, p. 13.

4.2 TOM STOPPARD Y LA PARODIA

Insistamos ahora sobre la utilización de "componentes paródicos en la dramaturgia de Stoppard. Ya hemos desarrollado el uso que de la memoria colectiva literaria practicaba el autor para la caracterización de sus personajes —los inspectores de policía, el dialecto de los académicos. Nos disponemos en estas líneas a trazar en detalle las estrategias que sigue Tom Stoppard para engarzar sus obras en tramas literarias anfitrionas. Con ello, avanzaremos en busca del tema central de nuestra tesis, pues nos acercamos al análisis de las parodias que nuestro dramaturgo propone en torno a las obras de Shakespeare, y terminaremos de perfilar esta introducción a la dramática de Stoppard.

Decíamos que el componente paródico es esencial en la escritura stoppardiana. El rasgo le acerca a otros artistas contemporáneos que construyen sus artefactos a partir de materiales tradicionales para releerlos a la luz de la postmodernidad, como especularemos en la conclusión a este trabajo. Sin embargo, en un alarde algo pretencioso, el propio Stoppard ha manifestado su falta de interés por otros experimentos de investigación sobre la realidad que podrían acogerse al paraguas crítico del 'arte moderno'. Uno de sus personajes, Donner, artista hastiado del "child's garden of easy victories known as the avant garde" llega a exclamar:

DONNER: An artistic imagination coupled with skill is talent.

[...]

Skill without imagination is craftsmanship and gives us many useful objects such as wickerwork picnic baskets. Imagination without skill gives us modern art.

(*Artist Descending a Staircase*, p. 21)⁹⁶

La frase es comprometida, pero Stoppard la ha aceptado como suya en varias ocasiones: la *boutade* parece invitarnos a incluirle entre los artistas de talento, a diferencia del resto de sus contemporáneos, que no pueden evitar ser tan modernos como él. En páginas anteriores hemos discutido el valor intrínseco de las apariciones públicas de Stoppard, quizás en exceso pendiente de proyectar una determinada imagen. En palabras de Derek Marlowe, citadas por Tynan, "With Tom, words always precede thoughts. Phrases come first, ideas later." En cualquier caso, resulta muy contemporánea la manera en que Stoppard dispone del 'whodunnit' más típico en *The Real Inspector Hound*, de *The Importance of Being Earnest* en *Travesties* y de *'Tis Pity She's a Whore* y *House of Cards* en *The Real Thing*.

⁹⁶Stoppard, Tom (1973) *Artist Descending a Staircase and Where are they Now?* London: Faber.

4.2.1 INSPECTOR HOUND CALLS

The Real Inspector Hound es obra desternillante, de trama embrolladísima resuelta con gran brillantez.⁹⁷

Sus dos niveles de 'realidad', el trillado argumento de misterio a-la-Mousetrap y los diálogos de los críticos que la contemplan y la comentan, acaban confundiéndose en varias vueltas de tuerca. La parodia se establece, pues, con respecto a la propia obra, que repasa todos los tópicos y expectativas del género, para incluir después la presencia en la trama de los críticos, que son sorprendidos en escena al responder al teléfono del escenario.

Destaquemos algunos ejemplos antológicos del uso paródico que de los lugares comunes de un género determinado puede ingeniar Stoppard.

En primer lugar, la utilización de radios y teléfonos. No contento con inclinarse ante el tópico de que la radio se enciende justo a tiempo para que escuchemos el boletín de noticias relevante a la acción, Stoppard se permite escribir para la señora de la limpieza lo que podría bien ser la respuesta telefónica de ficción por antonomasia:

(The phone rings. MRS. DRUDGE seems to have been waiting for it to do so and for the last few seconds has been dusting it with an intense concentration. She snatches it up)

MRS. DRUDGE (*into phone*): Hello, the drawing-room of Lady Muldoon's country residence one morning in early spring? ... Hello ! —the draw—— Who? Who did you wish to speak to? I'm afraid there is no one of that name here, this is all very mysterious and I'm sure it's leading up to something, I hope nothing is amiss for we, that is Lady Muldoon and her houseguests, are here cut off from the world, including Magnus, the wheelchair-ridden half-brother of her ladyship's husband Lord Albert Muldoon who ten years ago went out for a walk on the cliffs and was never seen again —and all alone, for they had no children.

(p. 15)

El objetivo es parodiar el exceso de información con que la falta de habilidad en la escritura de 'thrillers' suele cargar cualquier intercambio dialógico. La contestación de Mrs. Drudge, por exorbitada, consigue funcionar como parodia que detectamos y a la vez informar como informaría la obra parodiada.

⁹⁷Perhaps it was much too clever for most of the critics to see at a single viewing — a wonderful Chinese puzzle of a play, and desperately funny as well." decía Robert Chetwyn, el primer director, en entrevista con Cox, Frank (Febrero 1969) "Directors in Interview" *Plays and Players* p. 51.

Es habitual en este género que la acción transcurra en una casa de campo solariega, que las noches sean tormentosas, que las cuestiones de familia vayan revelándose a la vez que se resuelve el asesinato, que los participantes estén relacionados por amores a varias bandas —"I'll kill you for this, Simon Gascoyne"—, que mientras todos esperan que el sagaz inspector ate los cabos sueltos se organice alguna partida de cartas especialmente semiótica:

FELICITY: I've had my turn, haven't I, Simon? —now, it seems, it's Cynthia's turn.

CYNTHIA: That's my trick, Felicity dear.

(p. 24)

CYNTHIA: And I'll ruff your dummy with five no-bid trumps there, (*discards*) and I support your re-bid with a banker for the solo ruff in the dummy trick there. (*discards*)

BIRDBOOT (*standing up and throwing down his cards*): And I call your bluff!

(p. 24)

Especialmente divertida es también la explicación final, revelación de todos los misterios:

MAGNUS: Yes! —it is me, Albert! —who lost his memory and joined the force, rising by merit to the rank of Inspector, his past blotted out —until fate cast him back into the home he left behind, back to the beautiful woman he had brought here as his girlish bride —in short, my darling, my memory has returned and your long wait is over!

(p. 48)

Y además de desternillante, y de hacer añicos las truculencias explicativas a las que se recurre con frecuencia en obras tópicas del tipo, Stoppard consigue que sea perfectamente cabal.

4.2.2 PORTRAITS OF THE ARTISTS AS TRAVESTIES

Resulta temerario, y agónico, despachar una obra como *Travesties* en pocas líneas. Su peso, además, ha de calibrarse en la urgencia de la memoria del espectador de teatro, pues su lectura descubre capa tras capa alusiva que ha de otorgar a la obra una densidad inacostumbrada en el decurso de verla representada. No ha de olvidar quien se acerque a ella de contrastar sus experiencias con Richard Ellman. Su reseña de la obra es precisa e informada, y a nuestro parecer da en la diana del punto de vista móvil que disfruta Stoppard:

"If we don't easily get our bearings, we can at least see that Mr. Stoppard means it that way; he offers a continual displacement of perspective as if Argus eyes would make up for the defects of individual vision. At the same time, whatever the surface that is offered for inspection, the words dart and tingle."⁹⁸

Ellman, profundo conocedor de Joyce —recordemos aquí su espléndida biografía de 1959, recientemente aparecida en castellano—, también acierta con la mención de Argus: esta obra exige del lector una competencia literaria desarrollada para dar sentido a tanta alusión, tanta parodia.

De la obra destacan sus marcos; el más inmediato lo conforma la memoria errática del narrador, Henry Carr, que cuenta la historia según los saltos y las repeticiones de sus recuerdos. La relativización que supone confiar el relato a este narrador abiertamente falible ha sido investigada por Howard Pearce⁹⁹ y comentado con interés por Michelene Wandor:

"Stoppard's work has always been particularly interesting because of the way in which he explores the aesthetic problems of the representation of reality. In this play it isn't only the fact that we watch a writer's imaginative resurrection of three men in history, and making them meet and talk in a way they never did, but also that within the play particular episodes are played back, as in a film sequence, a number of times. This becomes both a device to provide us with information (on the progress of the twentieth century history up to 1917) but also to show us that at each and every point a writer makes choices about what to say and how to say it. Stoppard's licence in his version of 'history' is a salutary reminder to look closely at other apparently truthful glimpses into the past via personal reminiscence."¹⁰⁰

⁹⁸Ellman, Richard (12 Julio 1974) "Review of *Travesties* : The Zealots of Zurich" *Times Literary Supplement* p. 744.

⁹⁹Pearce, Howard D. (1979) "Stage as Mirror: Tom Stoppard's *Travesties* " *Modern Language Notes* nº 94, p. 1139-58.

¹⁰⁰Wandor, Michelene (Agosto 1975) "*Travesties* " *Spare Rib* nº 38, p. 42.

La memoria de los hechos recordados por Carr confunde los acontecimientos 'históricos' con sucesos históricamente reales: en la biografía de Joyce se cita el incidente que éste mantuvo con un tal Henry Carr, empleado en el consulado británico de Zurich. Joyce colaboraba por entonces un montaje de *The Importance of Being Earnest*, en el que Carr destacó en el papel de Algernon. El viejo Carr ha mezclado en su memoria senil el triunfo vivido en aquel escenario con sus recuerdos y prejuicios de Joyce, Tzara y Lenin, creando así otro marco, esta vez paródico: los sucesos de la obra se narran confundándose con la trama de la obra de Wilde.

Así, Joyce —bautizado por error James Augusta— queda relacionado con la figura de la tía Augusta, Lady Bracknell, Tzara con Jack/Ernest y Carr por supuesto con Algernon. Cecily —bibliotecaria y admiradora de Lenin— y Gwendolen, hermana de Carr, amanuense de Joyce, que le dicta fragmentos del *Ulysses*, mantienen los nombres de Wilde en este juego paródico. Lane, sirviente de Algernon, pasa a llamarse Bennett en Stoppard, por razones que luego revelaremos. Lenin y Nadya, su esposa, quedan un tanto al margen de este reparto paródico, si bien Corballis¹⁰¹ recuerda que en el Acto II Carr prueba sin resultado a imaginar a Lenin en el papel de Miss Prism. Stoppard explica en la primera entrevista con Hayman que no veía forma de encajar a los Lenin con consistencia en la trama wildeana sin incurrir en el riesgo de trivializar la obra.

La parodia se constituye principalmente en torno a situaciones escénicas similares, inclinadas en *Travesties* hacia la discusión de las varias teorías del arte que se debaten en la obra. Pero en ocasiones la parodia establece ecos verbales directos, como si la memoria de Carr recordara entonces pasajes entresacados de la obra de Wilde:

GWEN (*still flustered*): Pray don't talk to me like about the weather, Mr. Tzara.

Whenever people talk to me about the weather I always feel quite certain they mean something else.

TZARA (*coming to her*): I do mean something else, Miss Carr. Ever since I met you I have admired you.

GWEN: For me you have always had an irresistible fascination. Even before I met you I was far from indifferent to you. As you know I have been helping Mr. Joyce with his new book, which I am convinced is a work of genius, and I am determined to secure for him the universal recognition he deserves. But alas, in fashionable society a girl receives few opportunities for intellectual connections. When Henry told me that he had a friend who edited a magazine of all that is newest and best in literature, I knew I was destined to love you.

(p. 55)¹⁰²

¹⁰¹Corballis, Richard Stoppard: *The Mystery and the Clockwork* New York: Methuen, 1984, p. 78.

¹⁰²Paladéese el fragmento sin perder de vista la escena del acto I de la obra de Wilde, p. 263 del volumen *Oscar Wilde. Plays* Harmondsworth: Penguin, 1983 (1954).

De las teorías que exponen los personajes sobre la naturaleza de lo estético, Stoppard se inclina sin dudar por las que defienden la celebración del arte por el arte, la reivindicación de la inutilidad esencial de la belleza. Joyce se encarga de dar voz a esta postura, que ha sido siempre explicada como emblemática de la estética de Oscar Wilde. Ambas voces, la de Joyce desde su personaje, la de Wilde¹⁰³ desde el color tonal general del texto, parecen dominar a las expresadas por Tristan Tzara, defensor del Dadaísmo y el arte aleatorio —las vanguardias—, y por Lenin, paladín del concepto socialista del arte como instrumento de cambio social. Vayamos al texto en busca de esas voces.

Carr recuerda un diálogo con Joyce, con quien había entablado querellas:

CARR: I dreamed about him, dreamed I had him in the witness box, a masterly cross-examination, case practically won, admitted it all, the whole thing, the trousers, everything, and I *flung* at him —'And what did you do in the Great War?' 'I wrote *Ulysses*' he said. 'What did you do?'
Bloody nerve.

(p. 65)

La tendencia general hacia el epigrama, por la cual todos los personajes de Wilde hablan como su autor, coincide con las tendencias de los personajes de Stoppard:

TZARA: I'm sick of cleverness. The clever people try to impose a design on the world and when it goes calamitously wrong they call it fate. In point of fact, everything is Chance, including Design.

(p. 37)

CECILY: You seem surprised.

CARR: Not at all. I have a servant myself.

CECILY: I am afraid that I disapprove of servants.

CARR: You are quite right to do so. Most of them are without scruples.

CECILY: In the socialist future, no one will have any.

CARR: So I believe. ...

(p. 73)

Incluso Lenin. Atención a las frases finales:

LENIN: I don't know of anything greater than the Appassionata. Amazing, superhuman music. It always makes me feel proud of the miracles that human beings can perform. But I can't listen to music often. It affects my nerves, makes me want to say nice stupid things and pat the heads of those people who while living in this vile hell can create such beauty. Nowadays we can't pat

¹⁰³No sólo la voz de Wilde resuena en Stoppard. Comparten ambos también cierta insolencia pública y cierta tendencia hacia un estilo que se dió en llamar del 'dandy'. Oigamos a Kenneth Tynan describiendo físicamente a Stoppard:

"Stoppard has a loose, lanky build, a loose thatch of curly dark hair, liver tinted lips, dark, flashing eyes, and long, flashing teeth, you might mistake him for an older brother of Mick Jagger, more intellectually inclined than his frenetic sibling."

heads or we'll get our hands bitten off. We've got to *hit* heads, hit them without mercy, though ideally we're against doing violence to people ... Hm, one's duty is infernally hard ...

(p. 89)

La ironía final es de ecos wildeanos, pero los actos fallidos, que tan bien maneja Stoppard para informar de sus personajes sin que éstos lo sospechen, le delatan como constructo dramático: Lenin se contradice continuamente. Su aportación se equilibra con la 'conferencia' de Cecily que abre la segunda parte de la obra, tras el intervalo¹⁰⁴, y con las palabras de Nadya, pero el autor le quiere absurdo:

LENIN: ... Publishing and distributing centres, bookshops and reading rooms, libraries and similar establishments must all be under party control. We want to establish and we shall establish a free press, free not simply from the police, but also from capital, from careerism, and what is more, *free from bourgeois anarchist individualism!*

(p. 85)

Los postulados que apuntalan las vanguardias, en boca de Tzara, son tratados con algo más de simpatía por parte del autor, en tanto juegos, en tanto flujos ilógicamente naturales. Tzara se presenta con un limerick escrito en inglés pero que sólo hace sentido en francés, y luego elabora un poema con los fragmentos recortados y mezclados en un sombrero del Soneto XVIII de Shakespeare, entre otros experimentos supuestamente considerados como representantes del arte moderno por Stoppard el conservador. Tzara se explica:

TZARA: Doing the things by which is meant Art is no longer considered the proper concern of the artist. In fact it is frowned upon. Nowadays, an artist is someone who makes art mean the things he does. A man may be an artist by exhibiting his hindquarters. He may be a poet by drawing words out of a hat. In fact some of my best poems have been drawn out of my hat which I afterwards exhibited to general acclaim at the Dada Gallery in Bahnhofstrasse.

(p. 38)

Pero Stoppard siempre termina prefiriendo el estilo a la provocación; Tzara es también tratado como piedra de toque para propiciar situaciones cómicas:

BENNETT: A gentleman called, sir. He did not wait.

CARR: What did he want?

¹⁰⁴-I thought, 'Right. We'll have a rollicking first act, and they'll all come from their gin-and-tonics thinking 'Isn't it fun? What a lot of lovely jokes!' And they'll sit down, and this pretty girl will start talking about the theory of Marxism and the theory of capitalism and the theory of value. And the smiles, because they're not prepared for it, will atrophy.'" le contaba Tom Stoppard a Ronald Hayman en *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977, en la primera entrevista.

BENNETT: He did not vouchsafe his business, sir. He left his card. (*Offers it on a slaver*)

CARR: 'Tristan Tzara. Dada Dada Dada.' Did he have a stutter?

(p. 28)

Es pues la voz de Joyce, vestido de Lady Bracknell, la que se oye con mayor sanción autoral en la fiesta de disfraces paródicos de *Travesties*. El tercer marco lo proponen las alusiones joycianas: el capítulo 14 del *Ulysses*, que dicta Joyce a Gwendolen en el comienzo de la obra —'Los Bueyes del Sol', el capítulo que reconstruye verbalmente la evolución de la lengua inglesa a la vez que narra un parto—, el cóctel de limericks —irlandeses como Joyce y Wilde— de las páginas 33 a 35, la técnica catequista del capítulo 17 en los intercambios entre Joyce y Tzara (p. 56), entre Joyce y Carr:

JOYCE (*thunders*): Miss Carr, where is the missing chapter???

CARR: Excuse me —did you say Bloom?

JOYCE: I did.

CARR: And is it a chapter, inordinate in length and erratic in style, remotely connected with midwifery?

JOYCE: It is a chapter which by a miracle of compression, uses the gamut of English literature from Chaucer to Carlyle to describe events taking place in a lying-in hospital in Dublin.

(p. 97)

En la escena final, donde Carr y Cecily bailan decrepitos y ancianos, Cecily le recuerda al narrador las inconsistencias históricas que han permitido que la historia funcionara. Es entonces cuando descubrimos que Bennett era en realidad el Cónsul de la Gran Bretaña en Zurich, lejos de ser el mayordomo de Carr. La inclusión de ambos en este relato es también parodia del uso que Joyce hizo de sus figuras, al incluirlos como venganza al final del capítulo 15 de *Ulysses*, donde prestan sus nombres al soldado y al sargento que zarandean brutalmente a Stephen cuando sale borracho del burdel. Y en su recolección del pasado, Cecily es Molly Bloom cerrando el *Ulysses*: "and yes, I said yes when you asked me" (p. 98), como Nadya Lenin también afirmaba en ruso (Da, da!) al aparecer en escena.

En *Travesties*, obra de textura espectacularmente paródica, no ha de extrañar que Stoppard acuda a la primera y más grande de las parodias contemporáneas para jugar con Wilde, el teatro, y el arte.

4.2.3 THE REAL THING, IS IT?

Hasta llegar a 1982 para asistir al estreno de *The Real Thing*, Stoppard el dramaturgo ha experimentado un proceso de aprendizaje que ha humanizado su escritura, hasta el punto de hacer posible la expresión de su intimidad emocional. Durante mucho tiempo, Stoppard había utilizado el medio dramático para hacer públicas sus interioridades intelectuales, e incluso había llegado a declarar su repulsa a la escritura autobiográfica:

"I simply don't like very much revealing myself. I am a very private sort of person.... Autobiographical work would tend to be on a realistic level since one's life is lived on a realistic level, and it happens that I am not any longer very interested in writing realistic drama."¹⁰⁵

El proceso por el que Stoppard consigue alejarse de la mera pirotecnia técnica para aplicar su peculiar forma de entender el hecho dramático en argumentos más cercanos a la vida real —sin olvidar nunca el talante lúdico y experimental— es el mismo proceso que le habilita para hablar de sí mismo sin inhibiciones. Sólo en *Night and Day* había intentado el dramaturgo escribir de amor y nunca como ahora —y nunca más, le promete a Mel Gussow en entrevista¹⁰⁶— con tanta autorreferencialidad. En *The Real Thing*, Henry es Tom Stoppard antes de *The Real Thing* :

HENRY: I don't know how to write love. I try to write it properly, and it just comes out embarrassing. It's either childish or it's rude. And the rude bits are absolutely juvenile. I can't use any of it.

(p. 40)

En *The Real Thing*, Stoppard consigue escribir de amor, y de amor maduro:

HENRY: It's to do with knowing and being known. [...] It's what lovers trust each other with, knowledge of each other, not of the flesh but through the flesh, knowledge of self, the real him, the real her, *in extremis*, the mask slipped from the face. [...] Knowing, being known. I revere that. Having that is being rich. Knowledge is something else, the undealt card, and while it's held, it makes you free and easy and nice to know, and where it's gone, everything is pain. Every single thing. Every object that meets the eye, a pencil, a tangerine, a travel poster. As if the physical world has been wired up to pass a current back to the part of your brain where imagination glows like a filament in a lobe no bigger than a torch bulb. Pain.

(p. 69)

¹⁰⁵(Verano 1968) Gordon, Gilles "Interview with Tom Stoppard" *Transatlantic Review* nº 29, p. 17-25. Reimpresa en McCrindle, Joseph (Ed.) *Behind the Scenes. Theater and Film Interviews* London: Pitman, 1971, p.77-87.

¹⁰⁶(1 Enero 1984) Gussow, Mel "Play on Words: The Real Tom Stoppard" *New York Times Magazine* Sec. VI, p. 18-23, 28.

Amor y dolor, como la cima y el abismo del mismo vértigo. Stoppard no ha perseguido romanticismos tópicos, y decide explorar la infidelidad y su superación como aprendizaje del arte de amar.

La relación entre Henry y Tom es diáfana: ambos son dramaturgos —ambos son criticados por sus personajes femeninos; Charlotte recoge en la obra un lugar común de los críticos de Stoppard—, ambos son malabaristas verbales, ambos gustan algo culpables de la música pop, ambos comparten concepciones del arte:

HENRY: ... What we're trying to do is to write cricket bats, so that when we throw up an idea and give it a little knock, it might ... *travel* ...

(p. 55)

La obra condensa todas las virtudes que Stoppard ha convertido en tarjeta de su estilo; la estructura es típica del dramaturgo, pocas veces tan potente: las escenas se suceden en conexiones que obligan al espectador a replantearse en cada momento cuál es el nivel de realidad relativa que corresponde a cada una de ellas. El tratamiento naturalista que exige el tema no es óbice, como es habitual en Stoppard, para que el dramaturgo se aplique en distraer toda linealidad perceptiva; así, las escenas 1, 3 y 10 plantean situaciones similares —el descubrimiento y la expresión del conflicto de infidelidad entre dos amantes— en tres circunstancias distintas; en 5, 6 y 11 asistimos en tres niveles distintos de realidad al mismo diálogo; escenarios idénticos poblados por distintos personajes y actores escenificando en la vida real situaciones similares a sus papeles.

Tal diseño, de cajas chinas, es hiperteatral por esencia y por tema: Henry escribe teatro —asistimos en la obra a tres de sus obras—, Brodie lo intenta, y Max, Charlotte y Annie son actores, como Billy. La excepción a la duda perceptiva, también como siempre en Stoppard, corresponde a Debbie, hija de Henry, joven, como siempre también en Stoppard intuitivamente contundentes.

Jugar a la ficción con actores multiplica los espejos; si son teatrales, estamos a merced del dramaturgo. En *The Real Thing*, Stoppard juega a incluir en su escritura otras escrituras.

En primer lugar la del dramaturgo Henry, en tres ocasiones: una escena de *House of Cards* —título tomado de reseñas de Stoppard, según Corballis—, con la que empieza la obra; la escena de Brodie que reescribe, donde Stoppard juega a escribir lo mismo mal y bien, y luego forzarlo a ocurrir en 'realidad'; e incluso fragmentos de encargos 'alimenticios' ("alimony doesn't count" dice Henry -¿o Stoppard?- en la p. 55) para ciencia ficción televisiva.

Y en segundo lugar, y aquí engarzamos con nuestro tema, a nivel paródico. Pues entre las escenas que ensayan o representan los actores, y siempre con relevancia con respecto al punto de la trama en que se insertan, la audiencia ha de reconocer fragmentos de otras obras teatrales de resonancia tradicional: *Miss Julie* de Strindberg ilustra en la escena 4 la posibilidad que se plantea Henry de escribir amor desde el subtexto, entre risas. La primera escena del segundo acto de *'Tis Pity She's a Whore* de Ford hace de contrapunto — los amantes en esta obra lo son en 'realidad'— en la escena 8 desde la poética artificiosa del verbo blanco. *Three Sisters* de Chejov es la obra que Annie se dispone a ensayar con Billie en la escena 12, y ambas, obra y escena, se ocupan de la dignidad en lo emocional ante el adulterio.

La carga alusiva que comportan estas parodias, estas inclusiones de obras teatrales anteriores, ha sido aplicada al servicio de un diseño general donde se confrontan varios tipos de escritura dramática. Sin constituirse en eje central de la trama, como sucede cuando la parodia se dirige hacia *Hamlet*, o hacia *Macbeth*, las parodias de *The Real Thing* forman parte de una estrategia de contrapunto interesada por la creación de una textura hiperteatral, dejando espacio de esta forma para que la obra incluya otras preocupaciones típicas del autor.¹⁰⁷

Jeremy Irons y Glenn Close protagonizaron el estreno de la obra en Nueva York, en montaje de apariencia más interesante que el de Londres.¹⁰⁸

Richard Corliss afina el juicio: "It is the best cricket bat anyone has written in years."¹⁰⁹

¹⁰⁷Sigue siendo polémica (véase Billington) la desconfianza del autor —¿o de su personaje?— ante la toma de posturas concretas de reivindicación y compromiso político: "Public postures have the configuration of private derangement" es epigrama de Henry en la p. 34.

¹⁰⁸Compárense las declaraciones de Roger Rees, Henry en Londres, *Ensor, Patrick* (12 Noviembre 1982) "An Actor at the Sheepdog Trials" *The Guardian* p. 9, con las de Irons en *Bennetts, Leslie* (9 Enero 1984) "Irons Identifies with *Real Thing* Role" *New York Times* Sec. C, p. 13.

¹⁰⁹*Corliss, Richard* (16 Enero 1984) "Stoppard in the Name of Love" *Time* p. 67.

4.3 TOM STOPPARD Y LA PARODIA SHAKESPIRIANA

Elijamos dividir los usos paródicos que de los textos shakespirianos hace Tom Stoppard en dos grandes direcciones. Una se constituiría en torno a las citas ocasionales; la otra avanzaría en el sentido de nuestra tesis, allí donde de la parodia surge una obra específica.

4.3.1 APPOINTMENTS AND QUOTATIONS

El primer grupo utiliza la memoria teatral de la audiencia para intentar recursos humorísticos puntuales. Tales chistes son como guiños de especialista, y celebran la tradición escénica en lengua inglesa al aludir a frases concretas del corpus shakespiriano. El efecto es múltiple: el humor se desata aplicando citas solemnes a situaciones cotidianas, que entonces reverberan con mayor textura 'literaria'; por otro lado, el dramaturgo consigue incluirse con elegancia en la tradición celebrada, prestigiando de esta forma su propia obra. En resumen, se incide en la especificidad de la escritura dramática —el chiste de teatro dentro del teatro—, y el autor establece fuertes vínculos simpáticos con su audiencia, que se descubre informada en el juego irónico de espejos verbales.

Veamos el recurso en acción y establezcamos una prelación de relevancias.

En *Dalliance*, Theodore y Fritz juegan a villanos con Christine y Mizi. En la mejor tradición del dandy wildeano, Theodore se muestra especialmente sagaz en lo verbal:

THEODORE: ... I suppose you do nothing all day, being in the theatre.

MIZI: I beg your pardon — a seamstress is the busiest person in the Josefstadt.

THEODORE: 'Seams, madam? I know not seams'.

MIZI: (*Puzzled, cross*) Are you making fun of me?

(p. 18)¹

¹Stoppard, Tom (1986) *Dalliance and Undiscovered Country* London: Faber.

Cualquier espectador británico competente, cualquier lector informado habría de reconocer la frase que Hamlet le dirige a su madre en I ii 76. En este primer nivel de relevancia, la cita parodiada (seems, I know not seams) busca sólo el chiste concreto, además de definir —como siempre en teatro— al personaje que la pronuncia. Más o menos afortunado, el juego de palabras es en este caso un fin en sí mismo, como tantas veces en Stoppard. Buena prueba de ello sería constatar que la frase no podía aparecer en el original de Arthur Schnitzler, *Liebelel*, de cuyo texto se aleja Stoppard en su versión cuantas ocasiones haga falta para lograr mayor teatralidad en inglés.²

De importancia similarmente relativa, pero de indudable efecto dramático es la libertad de traducción practicada por Stoppard en el título de otra obra de Schnitzler, también presentada por Peter Wood en versión libre. *Das weite Land* pasa a ser *Undiscovered Country*, cita de la metáfora que a la muerte aplica Hamlet en su más famoso monólogo. En este caso, la parodia tiene propósitos de mercadotecnia: el título adquiere atractivo en el intercambio alusivo, insuflando prestigio dramático en una obra ajena a la tradición británica.³

Más allá del juego de palabras puntual, con mayor potencia dramática en su longitud de onda, *Jumpers* nos regala un momento memorable con el recuerdo de Shakespeare. George Moore está sopesando, como Hamlet, la posibilidad de actuar contra natura, empuñar las armas cercanas —el 'bare bodkin', el arco y las flechas del calamitoso experimento didáctico de George— y acabar la vida de sus antagonistas, Claudius y Archie. Stoppard pone entonces en boca de George palabras que ya fueron escritas para que Hamlet vaya diciéndolas mientras el nuevo rey reza sin verle:

HAMLET : Now might I do it pat, now 'a is a-praying.

(III iii 73)

GEORGE: Now might I do it, Pat.

(p. 43)

Pues Pat se llama la tortuga a quien le habla, y a la que pisa en lamentable accidente filosófico.

²En la introducción a la obra, Stoppard se expresa:

"The dialogue itself [...] underwent significant changes. There are [...] smaller alterations and additions , most of them designed to sharpen the dialogue and to tease more humour out of it".

³El juego del título ha merecido la atención de **John Elsom** (5 Julio 1979) "Missing Link" *The Listener* p. 24. Es clara la reseña de **Michael Billington**: "What the play show us is couples indulging in a polite sexual excuse-me behind which lurks panic". (21 Junio 1979) "Vintage Viener Schnitzler" *The Guardian*.

La alusión provoca en este caso un proceso de asociación de ideas que ironiza sobre los diferentes actos que en cada obra desencadenan las mismas palabras. Más allá del chiste verbal, la parodia establece en este ejemplo un juego escénico, marginal al tema central de la obra, pero explotado como recurso cómico, en el que el guiño al mundo del teatro justifica la decisión onomástica.

Similar relación se propone desde la última línea de *Artist Descending a Staircase*. Tras haber mantenido engañado al oyente durante toda la obra, que ha interpretado como producida por el asesinato de Donner la secuencia de sonidos en torno a la que se organiza la trama, para finalmente descubrir que la víctima fue una mosca, Stoppard hace que Beauchamp cierre la obra citando las palabras ya míticas de *King Lear* :

BEAUCHAMP: Got him! (*Laughs shortly*) 'As flies to wanton boys are we to the Gods: they kill us for their sport.' Now then.

(p. 54)

La estúpida manera en que muere Donner, escaleras abajo tras una mosca, alza el vuelo metafórico con el impulso de la frase shakespiriana que pronunciaba Gloucester en IV i 36-7.

El siguiente paso hacia las obras paródicas se detendría en *Travesties*. Tristan Tzara, campeón del arte aleatorio, demuestra con Stoppard que de la vorágine randomizada también surge sentido. En acto de apropiación significativa, en acto paródico, Gwen va extrayendo del sombrero que le ofrece Tzara fragmentos del soneto XVIII de William Shakespeare. La nueva combinación resultante —azarosamente intencionada— construye una versión algo más ardiente del tema amoroso del soneto:

(*GWEN hesitates but then takes the first slip of paper out of the hat*)

GWEN: "Darling".

(*She now continues, holding on to all the pieces of paper she takes out*)

shake thou thy gold buds
the untrimm'd but short fair shade
shines—
see, this lovely hot possession growest
so long
by nature's course—
so ... long — heaven!

(*She gives a little shriek, using "heaven" and turns her back on the hat, taking a few steps away from TZARA, who takes out the next few words, lowering the temperature*)

TZARA: and declines,

summer changing, more temperate complexion ...

GWEN (*still flustered*): Pray don't talk to me about the weather, Mr. Tzara. Whenever people talk to me about the weather I always feel quite certain that they mean something else.

(p. 54-55)

Con anterioridad, para mejor información de la audiencia, y conseguir que luego resuenen a conocidos, Stoppard hace que Gwen declame tristemente los versos del soneto en su versión original.⁴

Tzara había explicado justo antes la consistencia de su técnica:

GWEN: Your technique is unusual.

TZARA: All poetry is a reshuffling of a pack of picture cards, and all poets are cheats. I offer you a Shakespeare sonnet, but it is no longer his. It comes from the wellspring where my atoms are uniquely organised, and my signature is written in the hand of chance.

(p. 53)

Para ser contestado luego por Joyce en frase prestada —parodiada— de su propio *Ulysses* :

TZARA: It was more to make the point that making poetry should be as natural as making water—

JOYCE: God send you don't make them in the one hat.

(p. 62)

Y como prelude al acto de prestidigitación, se embarcaba con Gwen en una travesía paródica de intercambios shakespirianos novedosamente relevante a la situación que protagonizan:

GWEN: These are but wild and whirling words, my lord.

TZARA: Ay, Madam.

GWEN: Truly I wish the gods had made thee poetical.

TZARA: I do not know what poetical is. Is it honest in word and deed? Is it a true thing?

GWEN: Sure he that made us with such a large discourse, looking before and after, gave us not *that* capability, *and* god-like reason to fust in us unused.

TZARA: I was not born under a rhyming planet. Those fellows of infinite tongue that can rhyme themselves into ladies' favours, they do reason themselves out again. And that would set my teeth nothing on edge — *nothing* so much as mincing poetry.

GWEN (*rising to his vicious edge*): Thy honesty and love doth mince *this* matter — Put your bonnet for his right use, 'tis for the head! (*sniffs away a tear*) I had rather than forty shilling my book of songs and sonnets here.

(p. 54)

⁴Para mejor información del lector nos permitimos citar el soneto:

"Shall I compare to a summer's day/Thou art more lovely and more temperate./Rough winds do shake the darling buds of May/And summer's lease hath all too short a date./Sometimes too hot the eye of heaven shines,/And often is his gold complexion dimm'd;/And every fair from fair sometime declines,/By chance of nature's changing course untrimm'd;/But thy eternal summer shall not fade/Nor lose possession of that fair thou owest;/Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,/When in eternal lines to time thou growest;/So long as men can breathe or eyes can see,/So long lives this and this gives life to thee."

Jim Hunter, asomándose a lo que califica de "another game for the literary invalid"⁵, detecta en este 'pastiche' frases y citas de *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Othello*, *I Henry IV*, *As You Like It* y *Much Ado About Nothing*.

El tipo de lenguaje —ciertos estilemas, frases resonantes, nuestra memoria literaria— se encarga de que no importe tanto averiguar la obra de la que se toman las palabras y sí más descubrir un perfil fonostilístico reconocible —prestigiado— como shakespiriano.

En obra de travestimenta paródica, todos los intentos —Wilde, Joyce, Shakespeare, limericks, canciones populares— están al servicio de la creación de una textura de autorreferencialidad literaria, y si bien es común la crítica que acusa a *Travesties* de carecer de movimiento dramático⁶, también ha de tenerse en cuenta que la dramaturgia stoppardiana huye de los centros gravitales fijos hacia la entropía de significados, y nunca tanto como en esta celebración carnavalesca de lo lingüístico.

Títulos, chistes, reflexiones, escenas, texturas; pronto, las obras, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* y *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Pero antes, respondámonos en catecismo joyciano:

¿Por qué Shakespeare, de entre todos los autores?

Porque un parodista confía el éxito de su parodia en el control que su audiencia tiene del texto parodiado; si ha de ser teatral, y en lengua inglesa, recurrir a Shakespeare es apelar al mínimo común mítico cultural, fiar en cartas seguras, y prestidigitar con prestigio.

¿Por qué *Hamlet*, de entre todas las obras?

Porque Hamlet es quizás el personaje shakespiriano lingüísticamente más cercano a los presupuestos con que Stoppard construye su dramaturgia; porque Hamlet juega con las palabras, sus sombras y los espacios que ocultan; porque *Hamlet* se aplica también a investigar la naturaleza de lo teatral como ficción lingüística.

Pero estamos adelantándonos a las obras. Paseémonos por las parodias que Stoppard practica sobre Shakespeare y recogamos luego las conclusiones que nos permitan definir estos usos, y compararlos entonces con los de Edward Bond.

⁵Hunter, Jim (1982) *Tom Stoppard's Plays* London: Faber and Faber, p. 241.

⁶Con virulencia en Weightman, John (Septiembre 1974) "Art Versus Life" *Encounter* nº 43, p. 57-9. Más mesuradamente, Billington, Michael (1987) *Stoppard the Playwright* London: Methuen, p. 105.



4.3.2 ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE NOT DEAD

4.3.2.1 GESTACION Y ESTRENO

La génesis de la obra está muy bien documentada, como corresponde a un hito del teatro británico de la posguerra y al disparadero de la carrera dramática de Stoppard.

El perfil que de Stoppard dibuja Kenneth Tynan nos informa del proceso de gestación de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*: el agente Kenneth Ewing lanzó el guante de un reto que iba a convertirse en una de las obras clave del teatro europeo de la segunda mitad del siglo. Allá por 1963, Stoppard le había confiado la venta de *This Way Out with Samuel Boot*, hoy todavía sin producir, a una cadena privada de televisión.

"Ewing took Stoppard with him to hear the verdict. It was negative. 'Stick to theatre', he advised his dejected client on the way back. 'Your work can't be contained on television'. Then Ewing's thoughts moved to Shakespeare, and for no reason that he can now recall, he brought up a notion he had long cherished about *Hamlet*. Quoting the speech in which Claudius sends Hamlet to England with a sealed message (borne by Rosencrantz and Guildenstern) enjoining the ruler of that country to cut off Hamlet's head, Ewing said that in his opinion the King of England at the time of their arrival might well have been King Lear. And if so, did they find him raving mad at Dover? Stoppard's spirits rose, and by the time Ewing dropped him off at his home he had come up with a tentative title: *Rosencrantz and Guildenstern at the Court of King Lear*. A seed had clearly been planted."⁷

La semilla germinó gracias a una beca de la Fundación Ford, que instaló en una mansión a orillas del Wannsee, cerca de Berlín, a cuatro dramaturgos británicos durante seis meses de 1964. Los elegidos fueron James Saunders, Derek Marlowe, Piers Paul Read y Tom Stoppard. Además de acercarse a Berlín Este para visitar el Berlin Ensemble de Brecht, y de ejercer como "cultural window dressing to show the generosity of American support for European Art", en palabras de Saunders, Stoppard utilizó las excelentes condiciones ofrecidas para perfeccionar una comedia de un acto en verso, con el título de *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear*. Esta primera versión, representada por actores aficionados en el Kurfürstendamm, fue reelaborada en prosa entre Octubre de 1964 y Abril de 1965, expandida en tres actos y rebautizada con su título actual.

⁷Tynan, Kenneth "Tom Stoppard" en *Profiles* London: Nick Hern, p. 311.

La Royal Shakespeare Company compró una opción de un año sobre la obra. Expirado el plazo sin que la compañía la integrara en su repertorio, el Oxford Theatre Group adquirió los derechos para representarla en el Fringe del Festival de Edinburgo de 1966.

Stoppard relata el estreno público de su obra:

"The play was done in a church hall on a flat floor so that people couldn't actually see it. There was no scenery, student actors. The director didn't show up. Someone else filled in. I turned up for thirty-six hours and tried to put a few things right. [After this] I added a scene. Laurence Olivier pointed out that the section in which they're asked by Claudius to go and find Hamlet after he's killed Polonius ought to be in the play. So I went off and wrote that."⁸

Tras las primeras críticas, más tibias, llegaron cálidos parabienes:

"It's the most brilliant debut by a young playwright since John Arden's. ... Erudite comedy, punning, far-fetched, leaping from depth to dizziness."⁹

Kenneth Tynan, al leer esta reseña, tardó menos de una semana en adquirir los derechos de la obra para el National Theatre.

Para su estreno en el Old Vic, el 11 de Abril de 1967, Stoppard añadió una escena; la mejor edición para llevar a cabo un estudio detenido de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* es la publicada por Samuel French, pues incluye entre paréntesis aquellas escenas que se han ido componiendo con posterioridad a la primera versión del Festival de Edinburgo. En la Introducción a esta edición, Stoppard anima a los posibles directores de la obra a disponer de estos cortes, en declaraciones que exponen con claridad la concepción que del proceso teatral tiene el dramaturgo, autor de un texto que nunca se cierra. La edición de Faber, que recoge la versión más o menos 'definitiva', presenta la desventaja de no incluir las indicaciones que comentábamos, que pueden ser de importancia para calibrar cuáles son los centros de sentido más esenciales para su autor. Nuestras referencias, por tanto, irán anotadas con respecto a la edición de French.

La producción del National Theatre, dirigida por Derek Goldby, fue un rotundo éxito. Así la recibió Harold Hobson:¹⁰

⁸(12 Junio 1974) "Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977, p. 12, 8.

⁹Bryden, Ronald (28 Agosto 1966) en *The Observer* p. 15.

¹⁰Hobson, Harold (16 Abril 1967) en *Sunday Times* p. 49. También fue entusiasta la recepción de John Russell Taylor (Junio 1967) "The Road to Dusty Death" *Plays and Players* nº 14, p. 12-15. No faltaron críticas más negativas. Un buen ejemplo es el de John Weightman (Julio 1967) "Mini-Hamlets in Limbo" *Encounter* nº 29, p. 38-40. John Weightman no ha disfrutado nunca de las obras de Stoppard.

"If the history of drama is chiefly the history of dramatists —and it is— then the National Theatre's production of *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* ... is the most important event in the British professional theatre of the last nine years. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* is the best London-produced play written by a British author since Harold Pinter's *The Birthday Party* in 1958."

Este montaje hizo el nombre de Stoppard como dramaturgo, y alisó el camino hacia proyectos más ambiciosos: en 1972 el National Theatre presentó *Jumpers*, que fue escrita con cierta libertad de maniobra, como confiesa el propio Stoppard:

"I was in a favourable position. Because of the success of *Rosencrantz* it was on the cards that the National Theatre would do what I wrote, if I didn't completely screw it up, and it has forty, fifty actors on the pay-roll"¹¹

Pero volvamos a nuestra parodia. ¿Cuáles eran las intenciones del autor? Oigámosle, y cotejemos luego propósitos y resultados. Primero, un sano aviso —o una excusa—:

"*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, whatever else it is, is a comedy. My intention was comic, and if the play had not turned out funny I would have considered that I had failed. Quite a lot of solemn and scholarly stuff has been written about it, which is fine and flattering, but it is worth bearing in mind that among the productions staged all over the world, two were comparative failures, and both of these took the play very seriously indeed."¹²

Con dicho peligro en mente, y también con el peligro de prestar excesiva atención a los prejuicios del autor ante su propia obra, podríamos extraer mayor sentido de otras declaraciones de intenciones:

"I was not in the least interested in doing any sort of pastiche, for a start, or in doing a criticism of *Hamlet* —that was simply one of the by-products. The chief interest and objective was to exploit a situation which seemed to me to have enormous dramatic and comic potential —of these two guys who in Shakespeare's context don't really know what they're doing. The little they are told is mainly lies, and there's no reason to suppose that they ever find out why they are killed. And, probably more in the early 1960s than at any other time, that would strike a young playwright as being a pretty good thing to explore. I mean, it has the right combination of specificity and vague generality which was interesting at that time to (it seemed) eight out of ten playwrights."¹³

¹¹(12 Junio 1974) "Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977, p. 4-5.

¹²Tom Stoppard (1967) "Author's Note" *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* London, New York: Samuel French.

¹³(Mayo-Julio 1974) "Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas" *Theatre Quarterly* nº 14 iv, p. 3-17. También en Trussler, Simon (Ed.) *New Theatre Voices of the 70's* London: Methuen, 1981.

4.3.2.2 ACT I

"A pretty good thing to explore."; allá vamos. La audiencia, informada de su Shakespeare, se asoma al escenario vacío con ciertas premisas compartidas. Nos disponemos, pensarían, a asistir a la representación de una obra que protagonizan aquellos dos amigos de juventud de Hamlet, que reciben el encargo de sonsacarle las causas de su extraño comportamiento, y luego la orden de acompañarle a Inglaterra. Hamlet regresaba, ¿verdad?, pero de Rosencrantz y Guildenstern nada más se sabe, olvidados por la atención del espectador concentrado en los eventos de Elsinore. Su ausencia se despacha dramáticamente en una frase, como las de los actores que dejan las series:

AMBASSADOR: The ears are senseless that should give us hearing,
To tell him his commandment is fulfilled,
That Rosencrantz and Guildenstern are dead.

(V ii 363-365)

También sabemos, como Horatio, que no fueron órdenes de Hamlet las que condenaron a Rosencrantz y a Guildenstern. El príncipe escapa del barco fatal sin poder evitar que Ros y Guil continúen viaje, portando la carta que garantiza sus muertes. Cuando Hamlet explica el suceso, como siempre en Shakespeare, sus motivos reciben justificaciones tan ambiguas e indefinidas que resultan profundamente humanas¹⁴, pero siempre teatrales:

HORATIO: So Rosencrantz and Guildenstern go to't.
HAMLET: Why, man, they did make love to this employment.
They are not near my conscience. Their defeat
Does by their own insinuation grow.
'Tis dangerous when the baser nature comes
Between the pass and fell incensèd points
Of mighty opposites.

(V ii 56-62)

¹⁴No es excesivamente sabio, aunque sí habitual, tratar de explicar los cabos sueltos de las tramas shakespirianas desde perspectivas psicologistas y morales. Así hace Clive James (Noviembre 1975) "Count Zero splits the infinite: Tom Stoppard's plays" *Encounter* nº 45 v, p. 74, al afirmar que

"The mainspring of *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* is the perception —surely a compassionate one— that the fact of their deaths mattering so little to Hamlet was something which ought to have mattered to Shakespeare."

Similares comentarios le merecieron a Oscar Wilde nuestros cortesanos en sus reflexiones recogidas en *De Profundis*, citadas por Kenneth Tynan:

"They are Hamlet's college friends. They have been his companions. ... At the moment when they come across him in the play he is staggering under the weight of a burden intolerable to one of his temperament. ... Of all this, Guildenstern and Rosencrantz realise nothing. They are close to his secret and know nothing of it. Nor would there be any use in telling them. They are little cups that can hold so much and no more. ... They are types fixed for all time. To censure them would show a lack of appreciation. They are merely out of their sphere: that is all."

Por compasión, o por solidaridad con las víctimas de un guión ya escrito, la audiencia espera que se pueble el escenario con sus simpatías decididas.

Sabiendo de las costumbres de Stoppard en lo que toca al diseño de sus personajes, más dramático que psicológico, nos inclinamos a mantener que el autor prefiere que su público reciba a Rosencrantz y a Guildenstern más como personajes encerrados en una obra que les han escrito —a la Pirandello— que como amigos traicionados de carne y hueso.

En efecto, la primera escena recalca especialmente el carácter marcadamente teatral de la situación que se les hace vivir a nuestros protagonistas: al subir el telón, les descubrimos lanzando monedas al aire, empeñados en un juego de azar en el que no son relevantes las reglas de la vida, y sí las del teatro.

GUILDENSTERN *takes a coin out of his bag, spins it. ROSENCRANTZ catches it, studies it, announces it as 'heads' (as it happens) and puts it into his own bag. Then they repeat the process. They have apparently been doing this for some time. The run of 'heads' is impossible, yet ROSENCRANTZ betrays no surprise at all — he feels none.*

[...]

ROSENCRANTZ: Heads.

GUILDENSTERN: A weaker man might be moved to re-examine his faith, if in nothing else at least in the law of probability. *(He flips a coin over his shoulder as he goes to look upstage)*

ROSENCRANTZ: Heads.

(p. 1)

Así se nos informa del tipo de realidad que habitan los personajes. Así se exagera su carácter de personajes, tan alejados de la vida que su predicamento podría ser también el de los muertos. La sensación de irrealidad, la creación de una situación hiperdramática, se apuntala mediante la continua referencia a la propia escritura:

GUILDENSTERN: There is an art to the building up of suspense.

ROSENCRANTZ: Heads.

[...]

ROSENCRANTZ: Heads. *(Repeat)* Heads. *(He looks up at GUILDENSTERN —embarrassed laugh)* Getting a bit of a bore, isn't it?

GUILDENSTERN *(coldly)*: A bore?

ROSENCRANTZ: Well ...

GUILDENSTERN: What about the suspense?

ROSENCRANTZ *(innocently)*: What suspense?

Small pause

(p. 1, 2)

Entre juegos de azar nada azarosos y referencias a la propia teatralidad, Rosencrantz y Guildenstern prueban a explicarse su situación en rápidos intercambios de reflexión filosófica en torno al paso del tiempo y su recuerdo en la memoria:

GULDENSTERN: [...] Home ... What's the first thing you remember?
 ROSENCRANTZ: Oh, let's see —The first thing that comes into my head, you mean?
 GULDENSTERN: No —the first thing you remember.
 ROSENCRANTZ: Ah. (*Pause*) No, it's no good, it's gone. It was a long time ago.
 GULDENSTERN (*patient but edged*): You don't get my meaning. What is the first thing after all the things you've forgotten?
 ROSENCRANTZ: Oh I see. (*Pause*) I've forgotten the question.

(p. 4)

La audiencia informada, ya en este momento, habrá efectuado cierta conexión entre la situación que observa y la clásica disposición escénica que las prácticas dramáticas contemporáneas le deben a Samuel Beckett. Ros y Guil, Vladimir y Estragon, comparten la falta de información necesaria para conseguir explicarse la razón de su presencia en el escenario; todos ellos rellenan la espera, como si Godot fuera la obra en la que inevitablemente han de participar, con intentos fallidos de comunicación en los que las palabras enredan juegos de palabras sin acercar jamás a los hablantes. La voluntad paródica, aquí redoblada, pretende llevar a estos personajes olvidados en un rincón de la trama de Shakespeare hacia territorios beckettianos.¹⁵

Oigamos a Stoppard jugando a que sus personajes shakespirianos suenen a Beckett:

GULDENSTERN (*tensed up by this rambling*): Do you remember the first thing that happened today?
 ROSENCRANTZ (*promptly*): I woke up, I suppose. (*Triggered*) Oh —I've got it now — that man, a foreigner, he woke us up —
 GULDENSTERN: A messenger. (*He relaxes, sits*)
 ROSENCRANTZ: That's it —pale sky before dawn, a man standing on his saddle to bang on the shutters —shouts —What's all the row about?! Clear off! —But then he called our names. You remember that —this man woke us up.
 GULDENSTERN: Yes.
 ROSENCRANTZ: We were sent for.
 GULDENSTERN: Yes.
 ROSENCRANTZ: That's why we're here. (*He looks round, seems doubtful, then the explanation*) Travelling.
 GULDENSTERN: Yes.
 ROSENCRANTZ (*dramatically*): It was urgent —a matter of extreme urgency, a royal summons, his very words: official business and no questions asked — lights in the stable-yard, saddle up and off headlong and hotfoot across the land, our guides outstripped in breakneck pursuit of our duty! Fearful lest we come too late!!

¹⁵El trayecto ha sido profusamente investigado. Destacan **Brustein, Robert** (1967) "Waiting for Hamlet" *New Republic* nº 4, p. 25-6. Reimpreso en *Plays and Players* nº 15, Enero 1968, p. 51-2 y en **Brustein Robert** *The Third Theatre* London: 1970, p. 149-53; **Callen, Anthony** (1969) "Stoppard's Godot: Some French Influences on post-war English drama" *New Theatre Magazine* nº 10 i, p. 22-30; **Wilcher, Robert** (1979) "The Museum of Tragedy: *Endgame* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Journal of Beckett Studies* nº 4, p. 43-54; **Duncan, Joseph E.** (1981) "Godot Comes: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Ariel* nº 12 iv, p. 57-70; **Cohn, Ruby** (1985) "Les enfants de Godot" *CRB* nº 110.

Small pause

GUILDENSTERN: Too late for what?
ROSENCRANTZ: How do I know? We haven't got there yet.
GUILDENSTERN: Then what are we doing here, I ask myself.
ROSENCRANTZ: You might well ask.
GUILDENSTERN: We better get on.
ROSENCRANTZ: You might well think.
GUILDENSTERN: We better get on.
ROSENCRANTZ (*actively*): Right! (*Pause*) On where?

(p. 5-6)

Al escenario donde sólo ocurre que no ocurre nada llegan otras presencias. Como en *Waiting for Godot* Pozzo y su sirviente Lucky, en el mundo escénico de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* irrumpen otros actores. Si Ros y Guil esperan su turno para entrar en *Hamlet* en el espacio muerto de las bambalinas, nada más 'natural' que allí coincidan con otros cómicos, quizás la 'troupe' de actores que también son esperados en Elsinore, quizás aquella compañía de trágicos.que perdió el favor del público cuando la moda se encaprichó por llenar los teatros con *eyries of children*.

El grupo parece contento de salir a escena:

PLAYER: Halt! (*The Group turns and halts. Joyously*) An audience! (*Rosencrantz and Guildenstern half rise*) Don't move! (*They sink back. He regards them fondly*) Perfect! A lucky thing we came along.

[...]

ROSENCRANTZ: Tumblers, are you?

PLAYER: We can give you a tumble if that's your taste, and times being what they are. Otherwise, for a jingle of coin we can do you a selection of gory romances, full of fine cadences and corpses, pirated from the Italian; and it doesn't take much to make a jingle—even a single coin has music in it. (*They all flourish and bow, raggedly*) Tragedians, at your command.

(p. 7)

El Actor, portavoz de sus cinco compañeros, parece dirigirse a nosotros, más allá de sus interlocutores en escena, como si fueran trasunto de todos los actores, en aparición dramática de propósitos similares a la que efectúan en *Hamlet*. No es arriesgado establecer la relación, ni tampoco detectar ecos en el siguiente fragmento¹⁶ de la famosa enumeración que Polonius hace de todos los géneros actorales posibles que en el teatro han sido:

POLONIUS: The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited.

(II ii 395-399)

¹⁶Y en la p. 12, donde el Actor prosigue la parodia:

"I can do you blood and love without he rhetoric, and I can do you blood and rhetoric without the love, and I can do you all three concurrent or consecutive, but I can't do you love and rhetoric without the blood. Blood is compulsory—they're all blood, you see."

ROSENCRANTZ: What is your line?

PLAYER: Tragedy, sir. Deaths and disclosures, universal and particular, denouements both unexpected and inexorable, transvestite melodrama on all levels including the suggestive. We transport you into a world of intrigue and illusion —clowns, if you like, murderers— we can do you ghosts and battles, on the skirmish level, heroes, villains, tormented lovers —set pieces in the poetic vein; we can do you rapiers or rape or both, by all means, faithless wives and ravished virgins —*flagrante delicto* at a price, but that comes under realism for which there are special terms. Getting warm, am I?

ROSENCRANTZ (*doubtfully*): Well, I don't know ...

(p. 7)

Y la última frase puede pronunciarla el Actor asomándose a su papel desde fuera, en sintonía con la constante reflexión que Stoppard propone sobre el papel del actor en un drama:

ROSENCRANTZ: I mean, what exactly do you *do* ?

PLAYER: We keep to our usual stuff, more or less, only inside out. We do on stage the things that are supposed to happen off. Which is a kind of integrity, if you look on every exit being an entrance somewhere else.

(p. 10)

Un leve cambio de luces depara otra sorpresa; Ophelia y Hamlet aparecen en escena, mudos, escenifican en mimo la situación que Ophelia le describe a su padre en II i. Comparemos el diálogo shakespiriano con la acotación de Stoppard, y notemos el carácter teatral de la parodia:

POLONIUS: How now, Ophelia, what's the matter?

OPHELIA: O my lord, my lord, I have been so affrighted!

POLONIUS: With what, i'th' name of God?

OPHELIA: My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
No hat upon his head, his stockings fouled,
Ungartered, and down-gyved to his ankle,
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors — he comes before me.

POLONIUS: Mad for thy love?

OPHELIA: My lord, I do not know,
But truly I do fear it.

POLONIUS: What said he?

OPHELIA: He took me by the wrist and held me hard.
Then goes he to the length of all his arm,
And with his other hand thus o'er his brow
He falls to such perusal of my face
As 'a would draw it. Long stayed he so.
At last, a little shaking of mine arm
And thrice his head thus waving up and down,
He raised a sigh so piteous and profound

As it did seem to shatter all his bulk
And end his being. That done, he lets me go;
And, with his head over his shoulders turned,
He seemed to find his way without his eyes;
For out o'doors he went without their helps
And to the last bended their light on me.

(II i 74-100)

OPHELIA runs on in some alarm, holding up her skirts —followed by HAMLET. OPHELIA has been sewing and she holds the garment. They are both mute. HAMLET, with his doublet all unbraced, no hat upon his head, his stockings fouled, ungartered and downgyved to his ankle, pale as his shirt, his knees knocking each other — and with a look so piteous, he atkes her by the wrist and holds her hard, then he goes to the length of his arm, and with his other hand over his brow, falls to such perusal of her face as he would draw it ... At last, with a little shaking of his arm, and thrice his head waving up and down, he raises a sigh so piteous and profound that it does seem to shatter all his bulk and end his being. That done he lets her go, and with his head over his shoulder turned, he goes out backwards without taking his eyes off her —she runs off in the opposite direction

(p. 13)

Ros y Guil, que habían asistido a la escena como congelados, vuelven entonces en sí, a tiempo para escuchar el 'flourish' con que entran en escena Claudius y Gertrude.

Las palabras que escuchamos a partir de este momento son shakespirianas; por supuesto, se trata del saludo de bienvenida que Claudius y Gertrude dirigen a Rosencrantz y a Guildenstern, su primera aparición en *Hamlet*. Escuchan los 40 primeros versos de II ii, contestan los suyos y al salir de escena se cruzan con Polonius, que se aleja en dirección opuesta hablando con Claudius de la supuesta causa de la locura de Hamlet.

Ros y Guil quedan de nuevo solos en escena:

ROSENCRANTZ: I want to go home.

GUILDENSTERN: Don't let them confuse you.

(p. 15)

En el saludo de Claudius y Gertrude, al igual que en la presentación al Actor, y de la misma forma que en posteriores puntos del texto, Stoppard juega a confundir a la audiencia y a los personajes con determinados movimientos escénicos que parecen tendentes a subrayar la indefinición de nuestros protagonistas. Como si nadie supiera en realidad, ni ellos mismos, quién de los dos es Rosencrantz y quién Guildenstern, como si fueran meros nombres en un guión ajeno que a nadie le preocupa distinguir.

Es el lector quien tiene más información al respecto; en la primera acotación, Stoppard propone:

ROSENCRANTZ is nice enough to feel a little embarrassed at taking so much money off his friend. Let that be his character note. GUILDENSTERN is well alive to the

oddity of it. He is not worried about the money, but he is worried by the implications; aware but not going to panic about it —his character note.

(p. 1)

También los críticos:

"Petherbridge [as Guildenstern] catches perfectly the sort of student who seems ludicrously earnest until you realize that he's genuinely agonized by ideas. Stride [as Rosencrantz], as the slower, more timid, of the duo, builds up a touching sense of their mutual dependence."¹⁷

"The one, in brown velvet and wrinkled woollen stockings, frankly nonplussed, the other, in peacock blue, with a saturnine, deflating wit."¹⁸

"Bogdanov's production [Young Vic, 1979] has a couple of drawbacks. One is that Rosencrantz and Guildenstern (Michael O'Donoghue with a northern accent, Bev Willis with a 'posh' one) are far too unlike to be perpetually confused with each other; ..."¹⁹

Para la audiencia, la primera mención de sus nombres es confusa. Al presentarse al Actor,

ROSENCRANTZ: My name is Guildenstern, and this is Rosencrantz. (GUILDENSTERN confers briefly with him. Without embarrassment) I'm sorry —his name's Guildenstern, and I'm Rosencrantz.

(p. 7)

El recurso se explota en el saludo de Claudius y Gertrude, y de forma cómica, entre inclinaciones corteses equivocadas y reverencias a destiempo. Todo parece haberse disparado en la imaginación de Stoppard a partir de una curiosidad poética —*variatio*— en el texto de Shakespeare:

KING: Thanks, Rosencrantz and gentle Guildenstern.

QUEEN: Thanks, Guildenstern and gentle Rosencrantz.

(II ii 33-34)

Tras la primera inclusión de texto shakespiriano, abandonados otra vez a su espera, Ros y Guil aguzan la sensación de estar atrapados en una trama que les supera:

ROSENCRANTZ: We don't owe anything to anyone.

GUILDENSTERN: We've been caught up. Your smallest action sets off another somewhere else, and is set off by it. Keep an eye open, and ear cocked. Tread warily, follow instructions. We'll be all right.

¹⁷Bryden, Ronald (16 Abril 1967) "Out of Their World" *The Observer* p. 24.

¹⁸Spurling, Hilary (21 Abril 1967) "Prints of the Japanese Buskin" *The Spectator* p. 465.

¹⁹King, Francis (21 Octubre 1979) "Two Lords A-leaping" *Sunday Telegraph* p. 14.

ROSENCRANTZ: For how long?

GUILDENSTERN: Till events have played themselves out. There's a logic at work — it's all done for you , don't worry.

(p. 16)

Informados ya de su labor, la de conseguir mediante preguntas sonsacar información a Hamlet, su amigo de la infancia, Ros y Guil emplean el tiempo de su espera ensayando estrategias de interrogación:

ROSENCRANTZ: What are you playing at?

GUILDENSTERN: Words, words. They're all we have to go on.

(p. 17)

Donde oímos ecos de la crítica respuesta con que Hamlet se enfrenta a Polonius, que tiene encomendada similar tarea, en II ii 193:

POLONIUS: What do you read, my lord?

HAMLET: Words, words, words.

Ros y Guil son también espectadores del drama en el que participan:

ROSENCRANTZ (*at footlights*): How very intriguing! (*Turns*) I feel like a spectator —an appalling business. The only thing that makes it bearable is the irrational belief that somebody interesting will come on in a minute ...

GUILDENSTERN: See anyone?

ROSENCRANTZ: No. You?

GUILDENSTERN: No. (*At footlights*) What a fine persecution — to be kept intrigued without ever quite being enlightened ...

[...]

GUILDENSTERN: Go and see if he's there.

ROSENCRANTZ: Who?

GUILDENSTERN: There.

ROSENCRANTZ (*he goes to an upstage wing, looks, returns, formally making his report*): Yes.

GUILDENSTERN: What is he doing?

ROSENCRANTZ (*he repeats the movement*): Talking.

GUILDENSTERN: To himself? (ROSENCRANTZ *starts to move*. GUILDENSTERN *cuts in impatiently*) Is he alone?

ROSENCRANTZ: No.

GUILDENSTERN: Then he's not talking to himself, is he?

ROSENCRANTZ: Not *by* himself. Coming this way, I think. (*Shiftily*) Should we go?

GUILDENSTERN: Why? We're marked now.

(p. 23)

Momento en el que Hamlet entra caminando de espaldas, seguido de Polonius, pronunciando los versos entre II ii 203 (... for you yourself, sir, should be as old as I am if like a crab you could walk backward) y el encuentro entre Hamlet y Rosencrantz y Guildenstern.

Ros y Guil esperan en una esquina, respetuosos, la salida de Polonius para dirigirse al príncipe:

GUILDENSTERN (*calls upstage to HAMLET*): My honoured lord!

ROSENCRANTZ: My most dear lord!

HAMLET *centred upstage, turns to them*

HAMLET: My excellent good friends! How dost thou, Guildenstern? (*Coming downstage with an arm raised to ROSENCRANTZ, GUILDENSTERN meanwhile bowing to no greeting. HAMLET corrects himself. Still to ROSENCRANTZ*) Ah, Rosencrantz! (*They laugh good-naturedly at the mistake. They all meet mid-stage, turn upstage to walk, HAMLET in the middle, arm over each shoulder*) Good lads, how do you both?

(p. 23-24)

Y Stoppard pide 'black-out', y que acabe su primer acto.

4.3.2.3 ACT II

No asistimos a la entrevista entre Hamlet y Rosencrantz y Guildenstern, pero cuando los tres vuelven a aparecer en escena acertamos a escuchar el final de su conversación, justo antes de la bienvenida a los actores:

HAMLET: S'blood, there is something uin this more than natural, if philosophy could find it out.

(II ii 365-367)
(p. 25)

Hasta que observamos a Hamlet saliendo del escenario, con Polonius en sus talones (POLONIUS: The actors are come hither, my lord. HAMLET: Buzz, buzz) a la altura de II ii 392, Stoppard nos regala con otro guiño paródico. Del rincón textual, inane, por el que Shakespeare sólo nombra a uno de nuestros protagonistas en mark you, Guildenstern —and you too— at each ear a hearer (II ii 380-381), Stoppard arranca otro detalle que apuntala el sentido de la intercambiabilidad de ambos personajes:

HAMLET (*To ROSENCRANTZ*): Mark you, Guildenstern (*Uncertainly to GUILDENSTERN*)— and you too— at each ear a hearer.

(p. 25)

De la conversación²⁰ que han mantenido Ros y Guil con Hamlet, entre actos , escuchamos los comentarios que aquellos hacen sobre su resultado:

GUILDENSTERN: I think we can say we made some headway.

ROSENCRANTZ: You think so?

GUILDENSTERN: I think we can say that.

ROSENCRANTZ: I think we can say he made us look ridiculous.

GUILDENSTERN: We played it close to the chest of course.

ROSENCRANTZ (*derisively*): 'Question and answer. Old ways are the best ways!' He was scoring off us all down the line.

GUILDENSTERN: He caught us on the wrong foot once or twice, perhaps, but I think we gained some ground.

ROSENCRANTZ (*simply*): He murdered us.

GUILDENSTERN: He might have had the edge.

ROSENCRANTZ (*roused*): Twenty-seven—three, and you think he might have had the edge?! He *murdered* us.

GUILDENSTERN: What about our evasions?

ROSENCRANTZ: Oh, our evasions were lovely. 'Were you sent for?' he says. 'My lord, we were sent for ...' I didn't know where to put myself.

²⁰En II ii, los versos entre 226-365. Para mayor agravio mítico de Rosencrantz y Guildenstern, es habitual en los montajes contemporáneos de *Hamlet* que se busque acortar las casi seis horas de texto original cortando precisamente la parte final de esta conversación: los comentarios en torno a las compañías de niños con las que compiten los actores de la obra, por ser muy de época, se prestan a la tijera en nombre de la universalidad del Bardo. La escena tampoco figura en Q2.

GULDENSTERN: He had six rhetorical—

ROSENCRANTZ: It was question and answer, all right. Twenty-seven questions he got out in ten minutes, and answered three. I was waiting for you to *delve*. 'When is he going to start *delving*?' I asked myself.

(p. 26)

Ros y Guil no cesan de reconocerse prisioneros; en ocasiones, las reflexiones sobre su situación, en ruedas puestas en marcha a cuyo rumbo se ven condenados, como actores que saben que sus personajes van a morir, se tornan contra la audiencia, también encerrada en la ficción:

A good pause. ROSENCRANTZ leaps up and bellows at the audience

ROSENCRANTZ: Fire!

GULDENSTERN (*jumps up*): Where?

ROSENCRANTZ: [...] (*He regards the audience, that is the direction, with contempt — and other directions, then front again*) Not a move. They should burn to death in their shoes.

(p. 28)

Polonio regresa de la otra obra, seguido de Hamlet y los actores, para recitarnos las líneas entre 532 y 545. Hamlet les pide que preparen *The Murder of Gonzago* con un parlamento añadido —la parodia dentro de la parodia—, y al salir, con todos, repara en Rosencrantz y Guildenstern, mudos testigos innecesarios:

HAMLET: My good friends, I'll leave you till tonight. You are welcome to Elsinore.

ROSENCRANTZ: Good, my lord.

(p. 29)

Hamlet se dirige a ellos sin detenerse, y Stoppard omite su frase de despedida.

Mientras Hamlet pronuncia en alguna parte el monólogo de Hecuba o el fingimiento de la emoción, en escena Ros y Guil, y nosotros, asistimos a la exposición del mismo tema desde su reverso, desde la experiencia del Actor, que nos cuenta la verdad en tonos tan dramáticos que Guildenstern le acaba aplaudiendo:

PLAYER: You don't understand the humiliation of it —to be tricked out of the single assumption which makes our existence viable —that somebody is *watching*. (*Lost*) There we were —demented children mincing about in clothes that no one ever wore, speaking as no man ever spoke, swearing love in wigs and rhymed couplets, killing each other with wooden swords, hollow protestations of faith hurled after empty promises of vengeance —and every gesture, every pose, vanishing into the thin unpopulated air. We ransomed our dignity to the clouds, and the uncomprehending birds listened. (*He rounds on them*) Don't you see?! We're actors —we're the opposite of people!

(p. 30)

Cuando sale el Actor, Rosencrantz grita hacia la salida opuesta:

ROSENCRANTZ: Next!

But no-one comes

GUILDENSTERN: What did you expect?

ROSENCRANTZ: Something—someone—nothing. (*The sit facing front*)

(p. 33)

En la muerte de su espera, Ros y Guil también piensan la muerte. Es Rosencrantz quien habla, entre obviedades, y quien insiste en la metáfora dramática, para irritación autorreferencial de Guildenstern:

ROSENCRANTZ: In a minute someone's going to bang on the lid and tell me to come out. (*Banging the floor with his fists*) 'Hey you, whatsyername! Come out of there!'

GUILDENSTERN (*jumps up savagely*): You don't have to flog it to death!

(p. 34)

A la prohibición ilusa que Rosencrantz lanza en una de las alas (*Keep out, then! I forbid anyone to enter!*) se contesta desde la opuesta con una gran procesión que deja paso a Claudius, Gertrude, Polonius y Ophelia, y al texto shakespiriano de III i 10-31. Un momento refleja bien claro el manejo de Stoppard entre líneas desde la acotación:

GERTRUDE: Did he receive you well?

ROSENCRANTZ: Most like a gentleman.

GUILDENSTERN (*returning in time to take it up*): But with much forcing of his disposition.

ROSENCRANTZ (*a flat lie and he knows it and shows it, perhaps catching Guildenstern's eye*): Niggard of question, but of our demands most free in his reply.

(p. 35)

Un sólo gesto de Hamlet es capaz de remitirnos, vía mítica, a su más típico de los monólogos. Rosencrantz y Guildenstern le observan, incapaces de decidirse a interpelarlo. La escena se interrumpe con la llegada de Ophelia:

Ophelia enters, with prayerbook, a religious procession of one

HAMLET: Nymph, in thy orisons be all my sins remembered.

At his voice she has stopped for him, he catches her up

OPHELIA: Good my lord, how does your honour for this many a day?

HAMLET: I humbly thank you —well, well, well.

The Shakespearian dialogue continues as they disappear talking into the wing

ROSENCRANTZ: It's like living in a public park!

(p. 36; III i 89-92)

Para sorpresa de los iniciados, la siguiente visita parece (Guess who?!) la de la reina. ¿Ahora? Pronto descubrimos que es en realidad Alfred, el menor de los cómicos; los demás van entrando según Rosencrantz trata de escapar por una y otra ala. Ros y Guil siguen encerrados, ahora condenados a asistir a un ensayo de vestuario. Escenifican el 'dumbshow' —con las mismas acotaciones— que habrán de representar al día siguiente en Elsinore. El ensayo se interrumpe con la entrada de Ophelia, que llora amenazada por Hamlet, al final del diálogo que se los llevó antes de escena, y todos, también los actores, asistimos a los duros reproches que Hamlet le dirige, para información de los espías ocultos:

HAMLET: Go to, I'll no more on't; it hath made me mad! (*She falls on her knees weeping*) I say we will have no more marriage! (*His voice drops to include the Tragedians, who have frozen*) Those that are married already —(*He leans close to the PLAYER-QUEEN and POISONER, speaking with quiet edge*) all but one shall live. (*He smiles briefly at them without mirth, and starts to back out, his parting shot rising again*) The rest shall keep as they are (*As he leaves, OPHELIA tottering upstage, he speaks into her ear a quick clipped sentence*) To a nunnery, go.

He goes out. Ophelia falls on to her knees upstage, her sobs barely audible. A slight silence

PLAYER-KING: Full thirty times hath Phoebus' cart ...

CLAUDIUS: Love? His affections do not that way tend,
Or what he spake, though it lacked form a little,
Was not like madness. There's something
In his soul o'er which his melancholy sits on
Brood, and I do doubt the hatch and the
Disclose will be some danger; which for to
Prevent I have in quick determination thus set
It down: he shall with speed to England ...

Which carries the three of them —CLAUDIUS, POLONIUS, OPHELIA— out of sight. The PLAYER moves, clapping his hands for attention

(p. 38; III i 147-150, 163-170)

Con lo que se reanuda el ensayo. Nótese los criterios de inclusión de los fragmentos shakespirianos: el lamento de Ofelia se parodia en un suspiro, pero se cita toda aquella información necesaria para seguir —y hacer andar— los pasos de Rosencrantz y Guildenstern. La primera frase del 'dumbshow' se incluye como chiste continuado, pues el actor correspondiente ha equivocado ya su pie en dos ocasiones.

Continuaba el ensayo de los actores del 'dumbshow'. El Actor procede entonces a relatarles a todos los espectadores las acciones que sus actores gesticulan, en parodia de comentario brechtiano que nos aleja a todos aún más de lo que sucede en la trama principal de la obra anfitriona:

PLAYER: Having murdered his brother and wooed the widow —the poisoner mounts the throne! Here we see him and his queen give rein to their unbridled passion! She little knowing that the man she holds in her arms—!

(p. 39)

Pero el mimo de este 'dumbshow' es espejo del de Elsinore, y al igual que aquel reflejaba lo sucedido para atrapar la conciencia del rey, éste sale del texto de Shakespeare para representar ante Ros y Guil lo por venir y lo que su trama les depara. Así, los actores reconstruyen la escena entre Hamlet y su madre y la muerte de Polonius. El comentario, del Actor, que se presenta como Lucianus, sobrino del rey. La idea ya estaba en Shakespeare para Stoppard, que cuenta con la admiración de Ofelia:

Enter the THIRD PLAYER, as Lucianus

HAMLET: [...] This is one Lucianus, nephew to the King.

OPHELIA: You are as good as a chorus, my lord.

HAMLET: I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying.

OPHELIA: You are keen, my lord, you are keen.

(III ii 253-257)

PLAYER: [...] Lucianus, nephew to the king —usurped by his uncle and shattered by his mother's incestuous marriage —loses his reason —throwing the court into turmoil and disarray as he alternates between bitter melancholy and unrestricted lunacy —staggering from the suicidal (*a pose*) to the homicidal (*here he kills 'Polonius'*) he at last confronts his mother and in a scene of provocative ambiguity —(*a somewhat oedipal embrace*) begs her to repent and recant ...

(p. 40)

Y así, el mimo continúa —grotesco— preveyendo los sucesos que protagonizarán nuestros protagonistas, hasta su muerte, metaforizada con la imagen que abre nuestra obra:

PLAYER: [...] The King —(*he pushes forward the Poisoner/King*) tormented by guilt —haunted by fear —decides to despatch his nephew to England —and entrusts this undertaking to two smiling accomplices —friends —courtiers —to two spies —(*He has swung round to bring together the Poisoner/King and the two cloaked Tragedians; the latter kneel and accept a scroll from the King*) —giving them a letter to present to the English court—! And so thy depart —on board ship —(*The two Spies position themselves on either side of the Player, and the Three of them sawy gently in unison, the motion of a boat; and then the Player detaches himself*) —and they arrive— (*One Spy shades his eyes at the horizon*) —and disembark —and present themselves before the English king— (*He wheels round*) The English king— (*An exchange of head-gear creates the English King from the remaining player —that is, the Player who played the original murdered king*) But where is the Prince? Where indeed? The plot has thickened — a twist of fate and cunning has put into their hands a letter that seals their deaths! (*The Spies present their letter; the English King reads it*)

and orders their deaths. They stand up, and turn. They start to spin imaginary coins. To GUILDENSTERN) Are you familiar with this play?

GUILDENSTERN: No.

(p. 40)

Es aquí donde vuelve a elaborarse el tema de la muerte. El Actor y Guildenstern no parecen de acuerdo:

PLAYER: It's what actors do best. They have to exploit whatever talent is given to them, and their talent is dying. They can die heroically, comically, ironically, slowly, suddenly, disgustingly, charmingly, or from a great height.

[...]

GUILDENSTERN: [...] That isn't *death* ! You scream and choke and sink to your knees, but it doesn't bring home death to anyone —it doesn't catch them unawares and start the whisper in their skulls that says —'One day you are going to die' ...

(p. 40)

Para ilustrar la posición del Actor, los espías *die at some length, rather well*. Pero Guildenstern defiende la suya, prestándose incluso la definición que de un fantasma se propone en *Ulysses* :

GUILDENSTERN: [...] The fact of it is nothing to do with seeing it happen —it's not gasps and blood and falling about —that isn't what makes death. It's just a man failing to reappear, that's all [...] —an exit, unobtrusive and unannounced, a disappearance gathering weight as it goes on, until, finally, it is heavy with death.

The two Spies lie still, barely visible. The Player comes forward and throws the Spies' cloaks over their bodies. ROSENCRANTZ starts to clap, slowly
Black-out

(p. 41)

Y Stoppard llega al falso final del segundo acto²¹; Rosencrantz y Guildenstern han visto su propia obra, y ahora ya saben que están condenados a representarla.

Con gritos de *The King rises!*, *Give o'er the play!* y *Lights, lights, lights!* —las voces de Ophelia y Polonius en III ii 274, 277, 279; anónimas en la p. 41— se regresa en ambos 'dumbshows' del segundo nivel de ficción al primario: los espías se alzan del suelo y resultan ser Rosencrantz y Guildenstern. Apenas en pie, Claudius y Gertrude entran apresurados con otro encargo:

CLAUDIUS (*offstage —with urgency*): Ho, Guildenstern!

GUILDENSTERN *is still prone. Small pause*

ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN: You're wanted.

²¹La escena que sigue y lo termina es la escena añadida para el estreno de Londres, escrita a instancias de Laurence Olivier.

GUILDENSTERN *furiously leaps to his feet as Claudius and Gertrude enter. They are in some desperation*

CLAUDIUS: Friends both, go join you with some further aid: Hamlet in madness hath Plonius slain, and from his mother's closet hath he dragged him. Go seek him out; speak fair and bring the body into the chapel. I pray you haste in this. (*As he and GERTRUDE are hurrying out*) Come, Gertrude, we'll call up our wisest friends and let them know both what we mean to do ...

They've gone. ROSENCRANTZ y GUILDENSTERN remain quite still

(IV i 32-39; p. 41-42)

En esta obra, todos salen de escena excepto Ros y Guil. Son ellos quienes salen primero en Shakespeare, pero en la trampa de Stoppard no consiguen encontrar la manera de abandonar el escenario, ni siquiera para buscar a Hamlet. Como en Beckett, las palabras les cierran el círculo de lo posible en ridículo diálogo:

ROSENCRANTZ: [...] I think we should stick together. He might be violent.

GUILDENSTERN: Good point. I'll come with you.

GUILDENSTERN *marches across to ROSENCRANTZ. They turn to leave. ROSENCRANTZ halts*

ROSENCRANTZ: No, I'll come with you.

GUILDENSTERN: Right.

[...]

ROSENCRANTZ: I've just thought. If we both go, he could come *here*. That would be stupid, wouldn't it?

GUILDENSTERN: All right —I'll stay, you go.

ROSENCRANTZ: [...] I've just thought. (GUILDENSTERN *halts*) We ought to stick together; he might be violent.

(p. 42-43)

Es pues Hamlet quien vuelve a irrumpir en escena, según sale del final de III iv de su obra, arrastrando el 'cadáver' de Polonius. Ante los ojos atónitos de Ros y Guil, vuelve a salir del escenario para esconder el cuerpo y regresar a nuestra obra. Entonces, esta vez sí, como le manda el guión shakespiriano, Rosencrantz sí se atreve a interpellarle:

ROSENCRANTZ: Give him a shout.

GUILDENSTERN: I thought we'd been into all that.

ROSENCRANTZ (*shouts*): Hamlet!

GUILDENSTERN: Don't be absurd.

ROSENCRANTZ (*shouts*): Lord Hamlet! (*HAMLET enters. ROSENCRANTZ is a little dismayed*) What have you done, my lord, with the dead body?

(p. 44)

Y así engarzan con el diálogo shakespiriano entre la segunda línea de IV ii hasta su final. Por *Hide fox, and all after*, con que Hamlet da el pie para la salida, Stoppard sustituye otro chiste escénico, que insiste en la continua improvisación con que nuestros Rosencrantz y Guildenstern se enfrentan a sus papeles. Cuando todos se disponían a salir,

escuchan llegar a Claudius. Hamlet se inclina para saludarle, Ros y Guil le imitan, pero el príncipe da un brusco giro y se aleja:

ROSENCRANTZ y GUILDENSTERN, *with their heads low, do not notice. No one comes on.*
ROSENCRANTZ y GUILDENSTERN *squint upwards and find that they are bowing to nothing.* CLAUDIUS *enters behind them. At his first words they leap up*
CLAUDIUS: How now? What hath befallen?

(p. 44)

Con Hamlet fuera, ya queda el escenario dispuesto para engarzar con IV iii 11-15, donde Nuestros antihéroes han de informar a Claudius. En microcosmos, el sentido de la parodia en Stoppard: de entre las frases shakespirianas, acotando sentidos añadidos —pero siempre dramáticamente viables, incluso agudos—, surge otra obra que la incluía. Sirven las mismas palabras; sólo ha de moverse el foco. Asistamos a la desazón de Ros y Guil ante la trampa de sentido que Stoppard les inventa desde las acotaciones:

CLAUDIUS: But where is he?
ROSENCRANTZ (*fractional hesitation*): Without, my lord; guarded to know your pleasure.
CLAUDIUS (*moves*): Bring him before us.
This hits ROSENCRANTZ between the eyes but only his eyes show it. Again his hesitation is fractional. And then with great deliberation he turns to
GUILDENSTERN
ROSENCRANTZ: Ho! Bring in the lord. (*Again there is a fractional moment in which ROSENCRANTZ is smug, GUILDENSTERN is trapped and betrayed. GUILDENSTERN opens his mouth and closes it. The situation is saved: HAMLET, escorted, is marched in just as Claudius leaves. HAMLET and his Escort cross the stage and go out, following Claudius*)

(p. 45)

Ros y Guil se disponen apartir, como saben, para Inglaterra. Pero no pueden hacerlo hasta completar la escena. Han de asistir a la conversación entre Hamlet y el soldado noruego, decir sus líneas, recibir su orden y contemplar a Hamlet haciendo en silencio el monólogo del final de IV iv, How all occasions do inform against me/And spur my dull revenge.

ROSENCRANT: Will it please you go, my lord?
HAMLET: I'll be with you straight. Go you a little before.
HAMLET turns to face upstage. ROSENCRANTZ returns down. GUILDENSTERN faces front, doesn't turn
GUILDENSTERN: Is he there?
ROSENCRANTZ: Yes.
GUILDENSTERN: What's he doing?
ROSENCRANTZ (*he looks over his shoulder*): Talking.
GUILDENSTERN: To himself?
ROSENCRANTZ: Yes. (*Pause. ROSENCRANTZ makes to leave*) He said we can go. Cross my heart.
[...]

ROSENCRANTZ: We've come this far. (*He moves towards exit. GUILDENSTERN follows him*) And besides, anything could happen yet.

They go
Black-out

(p. 46)

Y se cierra el acto; Ros y Guil siguen adelante con ilusión semejante a la humana. El tercer acto les muestra embarcados hacia su muerte, alejándose con Hamlet del texto de Shakespeare. Hamlet volverá, en V i, para que le veamos hablar con Horatio y los sepultureros. Rosencrantz y Guildenstern ya no podrán regresar. Y el único rastro que dejan tras su viaje es la frase con la que alguien recuerda a la audiencia que Rosencrantz and Guildenstern are Dead.

4.3.2.4 ACT III

El tercer acto transcurre ya lejos de la trama de *Hamlet*, siguiendo el rumbo intuitivo de lo posible al perseguir lo que pudo ser, el final de un cabo suelto. Ros y Guil continúan jugando a las autorreferencias:

GUILDENSTERN: Are you there?
ROSENCRANTZ: Where?
GUILDENSTERN (*bitterly*): A flying start ...

(p. 47)

y Stoppard a prestidigitar con los tópicos de la información teatral: sonidos marinos, viento en las velas y *shouts of Sailors calling obscure but inescapably nautical instructions from all directions, far and near; a short list: Hard a lardboard! Let go the stays! Reef down me hearties!*

Hasta descubrir que en el mismo barco en el que viajan con Hamlet se encuentran también los cómicos, Ros y Guil entretienen el tiempo contradiciéndose, explicándose su destino y buscando la carta que llevan al rey inglés. Guildenstern elabora el tema marino como trasunto del guión ya escrito de la muerte:

ROSENCRANTZ (*he considers the floor: slaps it*): Nice bit of planking, that.
GUILDENSTERN: Yes, I'm very fond of boats myself. I like the way they're — contained. You don't have to worry about which way to go, or whether to go at all —the question doesn't arise, because you're on a *boat*, aren't you? Boats are safe areas in the game of tag —the players will hold their positions until the music starts —I think I'll spend most of my life on boats.
ROSENCRANTZ: Very healthy.

(p. 48)

ROSENCRANTZ: [...] Do you think death could possibly be a boat?
GUILDENSTERN: No, no, no —Death is —not. Death isn't. You take my meaning. Death is the ultimate negative. Not-being. You can't not-be on a boat.

(p. 52)

Para luego, cuando descubran el cambio de carta que Hamlet ha escenificado en mimo, tras apagar soplando una lámpara y crear así la oscuridad en la que Ros y Guil han de dormir sin sospecharlo —p. 54—, descubrir también que el barco en el que viajan es el barco de su muerte:

GUILDENSTERN (*quietly*): Where we went wrong was getting on a boat. We can move, of course, change direction, rattle about, but our movement is contained within a larger one that carries us along as inexorably as the wind and current ...

(p. 59)

Nada que puedan hacer, meros actores, variará el rumbo de lo escrito:

GUILDENSTERN: Give us this day our daily cue.

[...]

ROSENCRANTZ: I wish I was dead. (*Considers the drop*) I could jump over the side. That would put a spoke in their wheel.

GUILDENSTERN: Unless they're counting on it.

ROSENCRANTZ: I shall remain on board. That'll put a spoke in their wheel. (*The futility of it, fury*) All right! We don't question, we don't doubt. We perform.

(p. 52)

The players will hold their positions until the music starts. La metáfora de Guildenstern también estaba escrita, pues al igual que en su primera aparición, la presencia de los actores vendrá precedida del leve sonar de un instrumento, la flauta, cargada de sentido en la alusión que citamos:

GUILDENSTERN: One of the sailors has pursed his lips against a woodwind, his fingers and thumb governing, shall we say, the ventages, whereupon, giving it breath, let us say, with his mouth, it, the pipe, discourses, as the saying goes, most eloquent music. A thing like that, it could change the course of events.

(p. 54)²²

Los actores salen de sus escondites. Stoppard les hace justificar su presencia en el barco jugando a suponer que tuvieron que salir corriendo de la corte, huyendo de la ira real tras el experimento dramático que organizaron en Elsinore.

La carta que Hamlet envía en el texto de Shakespeare como adelanto de su regreso, informando del abordaje de los piratas, también se justifica en las acciones que contemplamos:

ROSENCRANTZ (*he jumps up*): Incidents! All we get is incidents! Dear God, is it too much to expect a little sustained action?

²²En efecto. La trama de Stoppard exige que no aparezca en la obra la conversación que en *Hamlet* mantiene el príncipe con Guildenstern en III ii 358-379, donde le pide que toque la flauta y donde Guil aduce que no sabe. Se cita por básica:

HAMLET: It is as easy as lying. Govern these ventages with your fingers and thumb; give it breath with your mouth; and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.

GUILDENSTERN: But these cannot I command to any utterance of harmony. I have not the skill.

HAMLET: Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! You would play upon me. You would seem to know my stops. You would pluck out the heart of my mystery. You would sound me from my lowest note to the top of my compass. And there is much music, excellent voice, in this little organ. Yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.

And on the word, the Pirates attack. That is to say: noise and shouts and rushing about. Everyone visible goes frantic. [...] All four charge upstage with

ROSENCRANTZ, GUILDENSTERN and PLAYER shouting:

At last! To arms! Pirates! Up there! Down there! To my sword's length! Action!
(p. 57)

Acabada la batalla, con Hamlet ya fuera del barco, Ros y Guil, ya sin posibilidad ninguna de sustraerse al destino que les espera, discuten la muerte con los actores:

PLAYER: In our experience, most things end in death.

GUILDENSTERN (*fear, vengeance, scorn*): Your experience! Actors! (*He snatches a dagger from the PLAYER's belt and holds the point at the Player's throat: the Player backs and GUILDENSTERN advances, speaking more quietly*) I'm talking about death —and you've never experienced *that*. And you cannot *act* it. You die a thousand casual deaths ... And no blood runs cold anywhere. Because even as you die you know that you will come back in a different hat. But no one gets up after *death* —there is no applause —there is only silence and some second-hand clothes, and that's —*death*— (*And he pushes the blade in up to the hilt. The PLAYER stands with huge, terrible eyes, clutches at the wound as the blade withdraws: he makes small weeping sounds and falls to his knees, and then right down. While he is dying, GUILDENSTERN, nervous, high, almost hysterical, wheels on the Tragedians*) If we have a destiny, then so had he —and if this is ours, then that was his —and if there are no explanations for us, then let there be none for him ...

The Tragedians watch the PLAYER die: they watch with some interest. The PLAYER finally lies still. A short moment of silence. Then the Tragedians start to applaud with genuine admiration. The PLAYER stands up, brushing himself down

PLAYER (*modestly*): Oh, come, come, gentlemen —no flattery —it was merely competent. (*The Tragedians are still congratulating him. The PLAYER approaches GUILDENSTERN, who stands rooted, holding the dagger*) What did you think? (*Pause*) You see, it is the kind they do believe in —it's what is expected (*He holds his hand out for the dagger. GUILDENSTERN slowly puts the point of the dagger on to the PLAYER's hand, and pushes ... the blade slides back into the handle. The PLAYER smiles, reclaims the dagger*) For a moment you thought I'd —cheated.

ROSENCRANTZ (*relieves his own tension with loud nervy laughter*): Oh, very good! Very good! Took me in completely —didn't he take you in completely — (*Claps his hands*) Encore! Encore!

PLAYER (*activated, arms spread, the professional*): Deaths for all ages and occasions! Deaths by suspension, convulsion, consumption, incision, execution, asphyxiation and malnutrition! Climatic carnage, by poison and steel! Double deaths by duel! Show!

(p. 59-60)

Y el falso clímax para el público es irónico para Rosencrantz y Guildenstern que en seguida morirán sus muertes de manera menos dramática, pero igualmente teatral. Antes, el Show! del Actor organiza a los cómicos en representación del duelo final de *Hamlet*.

Ros y Guil, humanos de papel, también se resisten a dejar el mundo de esta obra:

ROSENCRANTZ: [...] I mean no one is going to come on and drag us off ... They'll just have to wait. We're still young ... fit ... we've got years ... (*Pause. No answer. A cry*) We've done nothing wrong! We didn't harm anyone. Did we?

GUILDENSTERN: I can't remember.

ROSENCRANTZ (*he pulls himself together*): All right, then. I don't care. I've had enough. To tell you the truth, I'm relieved.

And he disappears from view. GUILDENSTERN does not notice

GUILDENSTERN: Our names shouted in a certain dawn ... a message ... a summons ... There must have been a moment, at the beginning, where we could have said — no. But somehow we missed it. (*He looks round and sees he is alone*) Rosen—? Guil—? (*He gathers himself*) Well, we'll know better next time. Now you see me, now you — (*and disappears*)

(p. 61)

De inmediato, la luz nos revela la escena final de *Hamlet*, con los cuerpos de los cómicos sobre el suelo. Sobre ellos, el Embajador nos da las noticias de la muerte de Rosencrantz y Guildenstern y Horacio cierra la obra, mientras la música y la oscuridad le engullen:

HORATIO: [...] So shall you hear
of carnal, bloody and unnatural acts,
of accidental judgements, casual slaughters,
of deaths put on by cunning and forced cause,
and, in this upshot, purposes mistook
fallen on the inventors' heads: all this can I
truly deliver.

(V ii 361-380; p. 61-62)

Pero Rosencrantz y Guildenstern no han muerto. Stoppard los ha lanzado al espacio cultural de la dramaturgia shakespiriana contemporánea, y allí, como satélites paródicos, pueblan con sus presencias, lanzando monedas al aire, ya para siempre, la órbita mítica de *Hamlet*.

GUILDENSTERN: We've travelled too far, and our momentum has taken over; we move idly towards eternity, without possibility of reprieve or hope of explanation.

(p. 58)

4.3.3 HAMLET'S DOGG, MACBETH'S CAHOOT

La obra que desde el 21 de Mayo de 1979 se representa con el nombre de *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, —o con el que imponga la circunstancia, pues circunstancial es siempre la esencia del teatro— llega hasta los escenarios tras largo y paciente viaje. Largo porque echó a andar en 1971, paciente porque la travesía se ha ido tramando entretejiendo itinerarios.

4.3.3.1 PET'S OUR DOGG

En Diciembre de 1971, Ed Berman²³, promotor de Inter-Action²⁴, le encargó a Stoppard la composición de una obra como parte de las celebraciones que festejaran la ceremonia inaugural del Almost Free Theatre. Situado en Rupert Street, Soho, el nuevo espacio pretendía albergar experimentos de popularización del teatro mediante estrategias novedosas de gestión y de concepción del negocio dramático: apoyado oficialmente en lo financiero, el precio del espectáculo pasaba a ser cuestión que el espectador determinaba según su albedrío.

Dogg's Our Pet fue el resultado del encargo, y se representó junto a *Companion Piece*, de Michael Stevens, el 7 de Diciembre de 1971. El título es anagrama de Dogg's Troupe, el nombre del grupo que la produjo —una de las compañías abrigadas al espíritu de Ed Berman, Professor Dogg—, y Dogg es también el nombre del extraño lenguaje en que la obra está escrita.

²³"A cigar-chomping American" —en descripción de Billington— que firmaba Dogg, R.L. "in case he should ever return to the production of rhyming verse for children."

²⁴Inter-Action, según afirma Berman en la Introducción a *Ten of the Best British Short Plays* Inter-Action Inprint, 1979, estaba "primarily interested in developing new forms of participatory theatre, and exploring environmental and street theatre for mixed audiences of children and adults."

En 25 minutos, *Dogg's our Pet* consigue dos propósitos: la aplicación al teatro de teorías lingüísticas prestadas de Wittgenstein y la parodia de una ceremonia de inauguración similar a la que la obra celebra.

De Ludwig Wittgenstein²⁵ toma Stoppard el concepto filosófico-lingüístico que subyace a la obra; así reza la proposición 4.002 del *Tractatus* :

"El hombre posee la facultad de construir lenguajes en los cuales todo sentido puede ser expresado sin tener una idea de cómo y qué significa cada palabra".

Stoppard prueba en su obra a construir un lenguaje teatral autoexplicable; las palabras que oímos tienen fonética inglesa, pero sus sentidos se van revelando ante nuestros ojos según transcurre el juego dramático:

"The appeal to me consisted in the possibility of writing a play which had to teach the audience the language the play was written in."²⁶

Dos precedentes a tener en cuenta con relación a la creación dramática de idiomas artificiales: Vaclav Havel y Ted Hughes.

Las relaciones entre algunas obras de Havel y la dramaturgia de nuestro autor han sido perseguidas por Kenneth Tynan en su *Profile* de Tom Stoppard, varias veces citado. Allí descubrimos ciertas conexiones entre *The Increased Difficulty of Concentration* (1966) y *Jumpers*, y allí encontraremos también una descripción pormenorizada de su obra anterior, *The Memorandum*, (1965), pesadilla kafkiana en la iniciativa individual se ve amenazada por el uso de Ptydepe, idioma burocrático destinado a sustituir y a eliminar todas las ambigüedades y coloramientos emocionales del lenguaje natural.

En 1971, el International Centre for Theatrical Research de Peter Brook presentó en Persépolis, durante el Festival de Shiraz, *Orghast*, obra escrita por el poeta, luego laureado, Ted Hughes. Hughes ingenió un lenguaje artificial para su obra, y Stoppard fue requerido por el *Times Literary Supplement*²⁷ para reseñar el experimento:

"Mr. Hughes does not expect or intend it to work on an audience in the way that a foreign language might, dropping philological clues here and there to be picked up with varying success according to the varying capacity of its hearers to make use of them. Orghast aims to be a leveller of audiences by appealing not to semantic athleticism but to the instinctive recognition of a 'mental state' within a sound. [But

²⁵Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus* Madrid: Alianza Editorial; (1953) *Philosophical Investigations* Oxford: Blackwell.

²⁶Stoppard, Tom "Preface" *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* London: Faber, 1980, p. 8.

²⁷(1 Octubre 1971) "Review of *Orghast* by Ted Hughes" *Times Literary Supplement* nº 3631, p. 1174.

...] *Orghast* largely failed to transmit on an instinctive level the meaning which had been put into it on an intellectual level."

Al final de esta travesía, en el *Macbeth* de Praga, llegaremos a valorar el uso político con que Stoppard carga su Dogg, para confusión de los burócratas que obligaron a Vaclav Havel a cambiar los escenarios por una fábrica de cerveza. En cuanto a la crítica que Stoppard propone de Hughes, señalemos que las asociaciones que en inglés realiza un oyente de Dogg son siempre cómicamente intelectuales, fomentadas por el sentido desplazado que la nueva situación confiere a palabras bien comunes.

En efecto, y en su línea, el experimento de Stoppard es hiperdramático, otro peldaño en su investigación de los procesos de significado que se desencadenan sobre el escenario de un teatro.

Así, las frases de *Dogg's Our Pet* consiguen significar no desde su contenido semántico sino antes bien desde su puesta en escena: en cuanto creadoras de situaciones dramáticas reconocibles y en tanto pronunciadas por los actores con inflexiones y gestos inequívocamente comprensibles.

Ejemplifiquemos todo lo dicho. Los personajes de la obra se dedican a montar una plataforma desde la que una dama, al final de la obra, pronuncia un discurso y corta una cinta de inauguración. En un descanso del trabajo, Charlie enciende un aparato de radio:

*The radio emits the familiar pips, and then a voice, says 'Check mumble hardly out' in a particular inflection consistent with an announcer saying 'Here are the football results'. And it becomes quickly apparent that this is what the radio is giving out, in spite of the language used, the inflections, that is the speech rhythms, are clearly following the familiar cadences associated with home wins, away wins and draws. Here is a translation of the numbers:
Nil = quite, 1 = sun, 2 = dock, 3 = trog, 4 = slack, 5 = pan
In addition, 'Clock' and 'Foglamp' correspond to 'City' and 'United'.
Thus, the result 'Haddock Clock quite, Haddock Foglamp trog' would be delivered with the inflections appropriate to, say, 'Manchester City nil, Manchester United 3' —an away win. The radio starts by saying 'Oblong Sun' with the inflection of 'Division One'.*

RADIO: Dogtrot quite, Flange dock; Cabrank dock, Blanket Clock quite; Tube Clock dock, Handbag dock; Haddock Clock quite, Haddock Foglamp trog; Wonder quite, Picknicking pan ...

ABLE whistles at that —a five-nil away win. CHARLIE has begun by taking out his football pool coupon at the beginning of the announcements, and from another pocket a stub of pencil. As the radio proceeds, CHARLIE examines his coupon minutely, turns it over, looks at it upside down, and finally screws it up and throws it away

... Stupid Clock slack, Hog sun; Slick Foglamp sun, Hag Foglamp dock ...

CHARLIE turns the radio off

(p. 89-90)

La situación está tan bien definida en su perfil fonostilístico, que la parodia consigue significar al ser oída, sin la información que recibimos del texto editado.

Igualmente autoexplicable resulta el tono del discurso de apertura final; en este caso, interesa concentrar la atención en la relación irónica que los términos de Dogg establecen con sus sentidos en inglés:

The LADY smiles bravely and mounts the steps to the top of the platform. The music stops and she is ready to give her speech, which is written on a small piece of paper held in her gloved hand

LADY (*nicely*): Scabs, slob, black yobs, yids, spicks, wops ...

As one might say 'Your grace, ladies and gentlemen, boys and girls ...'

Sad fact, brats pule puke crap-pot stink, spit; grow up dunces crooks; rank socks dank snotrags, conkers, ticks; crib books, cock snooks, block bogs, jack off, catch pox pick spots, scabs, padlocks, seek kicks kinks, slack: nick swag, swig coke, bank kickbacks; frankly cant stick kids.

Dogg *smirkingly offers her the scissors, which she takes up, and with a flourish she cuts through the ribbon, saying:*

Sod the pudding club!

(p. 92-93)

Y justo antes del final, Charlie juega a salirse de la ficción dirigiéndose a la audiencia en inglés por única vez en la obra. En guiño a la situación que se celebra, y en frases que el propio Stoppard volverá a utilizar en *Travesties*, el fragmento también reflexiona sobre la obra misma:

CHARLIE climbs up the steps and surveys the audience [...]

CHARLIE: Three points while I have the platform. Firstly, just because it's been opened, there's no need to run amok kicking footballs through windows and writing on the walls. It's me who's got to keep this place looking new so let's start by leaving it as we find it. Secondly, I can take a joke as well as any man, but I've noticed a lot of language about the place and if there's one thing I can't stand it's language. I forget what the third point is.

(p. 94)

4.3.3.2 HAMLET EN UN CUARTO DE AHORA

La segunda escala en el proceso de gestación de *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* tuvo lugar el 24 de Agosto de 1976 en las escalinatas del National Theatre, en el South Bank del Támesis. Ante los ojos afortunados de algún turista despistado —el montaje se paseó luego en un autobús de dos pisos— se representó entonces el juego shakespiriano que Stoppard tituló *The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet* : 6 actores dirigidos por Ed Berman, embarcados en una versión tan vertiginosa como dramáticamente coherente y divertida de la mítica tragedia del príncipe Hamlet.

El prólogo, pronunciado por un tal Shakespeare —en la tradición del Coro de *Henry V*, refrie frases famosas de la obra; los sentidos originales dejan ahora paso a un especial resumen temático de lo que está por venir, y las dos últimas agudizan sus nuevas referencias:

Enter SHAKESPEARE, bows

SHAKESPEARE: For this relief, much thanks.

Though I am native here, and to the manner born,
It is a custom more honoured in the breach
Than in the observance.

Well.

Something is rotten in the state of Denmark.
To be, or not to be, that is the question.
There are more things in heaven and earth
Than are dreamt of in your philosophy —
There's a divinity that shapes our ends,
Rough hew them how we will.

Though this be madness, yet there is method in it.
I must be cruel only to be kind;
Hold, as t'were, the mirror up to nature,
A countenance more in sorrow than in anger.

Lady in audience shouts 'Rotten'

The lady doth protest too much.
Cat will mew, and Dogg will have its day.

*Bows and exits
End prologue*

La costumbre, quizá la de representar los textos shakespirianos —"más decoroso es quebrantarla que observarla"²⁸— en versiones adaptadas como la de esta parodia. El método de esta locura, el que pasamos a describir.

Primera regla del juego: la labor de Stoppard es de jardinero, pues se limita a cortar el seto textual ajeno —de 6 horas a 15 minutos— sin añadir más flores que las originalmente escritas por Shakespeare, incluyendo well y rotten.

Segunda regla: Stoppard rough hews el texto original con singular destreza; el tronco dramático de las acciones que nos permiten reconocer la trama queda intacto, y los cortes se producen allí donde florecen las ramas más retóricas de los parlamentos, las más bellas y las más 'prescindibles'.

Tercera: el efecto de los recortes es siempre cómico. Las acciones se aceleran y el contraste entre la memoria literaria del espectador —lo omitido— y las frases que Stoppard elige para disparar esas acciones ilumina la teatralidad de la obra de Shakespeare con nueva coherencia, tan hilarante como robusta en lo dramático.

Juguemos a jugar con el juego de Stoppard.

En la Escena I, Bernardo/Marcellus y Francisco/Horatius reciben la visita del fantasma:

BERNARDO/MARCELLUS (*points and looks left*): 'Tis here.
FRANCISCO/HORATIUS (*points and looks centre*): 'Tis there.
BERNARDO/MARCELLUS (*looks right*): 'Tis gone.

(p. 139; I i 142-3)

En la Escena II, Claudius no se anda por las ramas; lo que ha de decir se informa omitiendo toda elaboración retórica:

CLAUDIUS: Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green
Enter HAMLET
our sometimes sister, now our Queen
Have we taken to wife.
But now, my cousin Hamlet, and my son —

(p. 139; I ii 1-64)

La Escena III imparte vertiginosa la entrevista entre Hamlet y el fantasma de su padre haciendo confluir I iv y I v.

²⁸En el castellano de la traducción de *Hamlet* publicada en edición bibliófilo por la Fundación-Instituto Shakespeare en 1989.

II i, II ii²⁹ y III i prestan sus frases básicas a la Escena IV:

HAMLET: [...] The play's the thing
 Wherein I'll catch the conscience of the King.
Pause
 To be, or not to be (*puts dagger to heart*)
Enter CLAUDIUS and OPHELIA
 that is the question.
 OPHELIA: My Lord —
 HAMLET: Get thee to a nunnery!

(p. 142)

En la Escena V, los 6 personajes (Hamlet, Ophelia, Marcellus, Horatio, Claudius y Gertrude, pues al salir Claudius su actor regresa como Polonius) asisten a una representación imaginaria de la obra dentro de la obra —el dumbshow— que los actores ofrecen en III ii. Al interrumpirse, Polonius se adelanta a III iii 28-29 para explicarnos que en la Escena VI estará oculto tras las cortinas, mientras Hamlet y su madre discuten. Como en III iv, Hamlet le atraviesa con su espada.

La Escena VII despacha en ocho líneas de IV iii a Hamlet para Inglaterra.

El viaje lo realiza en curioso interludio:

At sea
Sea music
Enter HAMLET *on parapet, swaying as if on ship's bridge*
End sea music
Exit HAMLET
End Interlude

(p. 145)

En IV v, y en la Escena VIII, asistimos a la locura y a la muerte de Ophelia.

La Escena IX propone que Hamlet pronuncie la carta que Shakespeare le hacía leer a Horatio en IV vi, donde da cuenta de su regreso, y que así mismo pronuncie la réplica que al sepulturero le contesta el segundo enterrador en V i, de donde Stoppard extrae el primer enfrentamiento de Hamlet con Laertes.

Y en la Escena X, Hamlet recita un monólogo que Stoppard le compone a partir de varios fragmentos:

HAMLET: There's a divinity that shapes our ends, rough hew them how we will. But thou wouldst not think how ill all's here about my heart. But 'tis no matter. We defy augury. There is a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all."

(p. 147; V ii 10-11, 206-207, 213-216)

²⁹ ¿Alguien sabe de Rosencrantz y Guildenstern? ¿Sobraban, murieron o están en otro escenario?

Dicho lo cual, Osríc arbitra el duelo entre Hamlet y Laertes. Asisten Claudius y Gertrude. Entre venenos y espadas, mueren todos. Sólo queda Fortinbras para contarle, y Osríc, que se había ido a tiempo, quizás a preparar la última sorpresa.

Porque el asunto no podía acabar así; a toda velocidad, los seis actores representan un 'encore': la obra vuelve a empezar, y todo lo representado se representa de nuevo en menos de dos minutos. Con palabras de Michael Billington:

"On stage, the effect is of watching *Hamlet* played at lightning speed by the Keystone Cops."³⁰

Sobre la página, el efecto de la parodia propone una reflexión: quizás la literatura no sea más que un montón de palabras. ¿Cuál si no es la diferencia entre dos tramas que pueden representar la misma historia en dos minutos o seis horas?

³⁰Billington, Michael (1987) *Stoppard the Playwright* London: Methuen, p. 138.

4.3.3.3 HAMLET'S DOGG

La imbricación de estas dos obritas compone la primera parte del espectáculo que se dió en llamar *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, presentado por primera vez en el Arts Centre de la Universidad de Warwick, Coventry. Dirigida por Ed Berman, la British American Repertory Company estrenó la obra el 21 de Mayo de 1979, y de allí pasó al Collegiate Theatre de Londres.

En el proceso de imbricación, ambas ideas se afilan; la versión vertiginosa de *Hamlet* forma parte de la celebración escolar que se prepara en *Dogg's Our Pet*, y la relación entre el *Dogg's Hamlet* resultante y la nueva obra, *Cahoot's Macbeth*, es también sutil y sorprendentemente dramática.

Pero repasemos la labor de costura a la que Stoppard se aplica.

Dogg's Hamlet mantiene la idea motriz de su origen: un grupo de escolares, hablantes de Dogg, consiguen que los espectadores aprendan su idioma mientras ellos se dedican a levantar una plataforma para las celebraciones de fin de curso. Desde esta construcción, la dama pronunciará el discurso que ya conocimos en *Dogg's Our Pet*. Pero Stoppard es un dramaturgo profusamente económico, y ese mismo parapeto servirá de escenario para la representación del *Dogg's Hamlet*. Con similar espíritu, los intercambios lingüísticos que nos ofrecen los escolares en los primeros diálogos de la obra se extienden para incluir momentos del ensayo de su *Hamlet*.

Como antes explicábamos, las frases en Dogg que escuchamos consiguen ser descifrables por la nitidez situacional de sus contextos. Entrenado ya en la idea, Stoppard la desarrolla en otras direcciones. Así, los chavales comparan sus bocadillos en un descanso de sus tareas:

ABEL (*Looking in his sandwich*): Pelican crash. [*Cream cheese.] (To BAKER) Even ran? [*What have you got?]

BAKER (*Looking in his sandwich*): Hollyhocks. [*Ham.]

ABEL (To CHARLIE): Even ran? [*What have you got?]

CHARLIE (*Looking in his sandwich*): Mouseholes. [*Egg.]

ABEL (To CHARLIE): Undertake sun pelican crash frankly sun mousehole? [*Swop you one cream cheese for one egg?]

CHARLIE (*With an amiable shrug*): Slab. [*Okay.]

ABEL and CHARLIE exchange half a sandwich each

BAKER (To ABEL): Undertake sun hollyhocks frankly sun pelican crash?

ABEL: Hollyhocks? Nit!

BAKER: Squire!

ABEL: Afternoons!

(p. 17)

Como también avanzábamos en anterior ocasión, mucha de la comicidad de estas situaciones emana de los usos novedosos aplicados a palabras que en inglés se utilizan con sentidos opuestos. Las dos últimas palabras del diálogo citado son insultos en Dogg, tal y como hemos aprendido en una pelea previa.

Semejante desplazamiento semántico es el realizado en las escenas en las que los escolares se dirigen a Dogg, *the headmaster, in mortar-board and gown*, que interviene con mayor frecuencia en esta obra:

ABEL (*Respectfully to DOGG*): Cretinous, git? [*What time is it, sir?]

DOGG (*Turning round*): Eh?

ABEL: Cretinous pig-faced, git? [*Have you got the time please, sir?]

DOGG takes a watch out of his pocket and examines it

DOGG: Trog poxy. [*Half-past three.]

ABEL: Cube, git. [*Thank you, sir.]

(p. 16)

Así como el papel de Professor Dogg recibe mayor atención que en *Dogg's Our Pet*, *Dogg's Hamlet* también expande el uso del inglés en la obra. Recuérdese que en la pieza originaria, Charlie el constructor se dirigía a la audiencia en su idioma, a modo de coda final autoirónica. Aquí el nombre de Charlie se le otorga a otro escolar, y la figura ajena al mundo de Dogg adquiere mayor relevancia: Easy, transportista, entra en escena hablando inglés, pero a medida que la obra avanza irá adaptándose al nuevo idioma, como el público, para acabar dominándolo y sirviendo de bisagra entre *Dogg's Hamlet* y *Cahoot's Macbeth*.

Desternillante resulta su discurso de presentación, su primera exposición al nuevo mundo:

EASY: Buxton's Deliveries of Leamington Spa. I've got a load of blocks and that. I'll need a bit of a hand.

Pause. The boys look at him blankly, baffled

ABEL: Eh?

EASY: I'll need a bit of a hand, being as I'm on my own, seeing as my mate got struck down in a thunderstorm on the A412 near Rickmansworth —a bizarre accident ... a bolt from the blue, zig-zagged right on to the perforated snout of his Mickey Mouse gas mask. He was delivering five of them at the bacteriological research children's party —entering into the spirit of it —when, shazam! —it was an electrifying moment, left his nose looking more like Donald Duck and his ears like they popped out of a toaster. He sounded like a cuckoo clock striking twelve.

EASY relates story with considerable gusto, but to his disappointment it falls flat being, of course, not understood

Right you are then, lads. Where do you want them?

Another long pause. BAKER takes a step forward towards EASY, pleased with himself for having a good idea

BAKER: By heaven I charge thee speak!

Pause

EASY: Who are you then?

BAKER (*Encouragingly*): William Shakespeare.
EASY (*To ABEL*): Cretin is he?
BAKER (*Looking at his wrist watch*): Trog-taxi.
EASY: I thought so. (*Looking at CHARLIE*) Are you all a bit peculiar, then? Where's the guvnor?

Dogg enters briskly

DOGG: Useless! [*Afternoon!]
BOYS: Useless, git! [*Afternoon, sir!]
EASY: Afternoon, squire. [This means in Dogg *Get stuffed, you bastard]
DOGG grabs EASY by the lapels in a theatrening manner
DOGG: Marzipan clocks! [*Watch it!]

(p. 19-20)

Y además de hilarante, informativo al máximo en cuanto al tema lingüístico central del *Dogg's Hamlet*: la colisión dramática de tres idiomas —Dogg, inglés y el 'dialecto' shakespiriano.

Porque para los escolares de esta obra, el Shakespeare que ensayan les resulta tan incomprensible como quizá les resulte incomprensible su dialecto literario a los escolares ingleses que se ven forzados desde edades demasiado tempranas, en el sistema educativo británico, a enfrentarse sin escalas a torres lingüísticas tan altas.³¹

Esa es al menos la impresión que ofrecen sus intentos de ensayo:

BAKER: Peace, break thee off: look where it comes again.
ABEL: Looks it not like the king?
They are not acting these lines at all, merely uttering them, tonelessly
BAKER: By heaven, I charge thee, speak!
ABEL: 'Tis here. (*Pointing stage left*)
BAKER: 'Tis there. (*Pointing stage right, their arms crossing awkwardly*)
ABEL: 'Tis gone.
BAKER: But look —the russet mantle ...
He has gone wrong. Pause
ABEL (*Trying to help him*): Clad —walks ...
ABEL and BAKER don't always structure their sentences correctly
BAKER (*Shakes his head and swears softly to himself*): Bicycles!
BAKER produces from his pocket his script. He looks through it and finds where he has gone wrong
The *morn*! —the morn in russet mantle clad —walks o'er the dew of yon high eastern hill.

(p. 18-19)

En consonancia con el deleite lúdico con que Stoppard se acerca al hecho lingüístico, los momentos anteriores a la apertura del acto final, tanto en *Dogg's Our Pet* como en *Dogg's Hamlet*, se entretienen montando y desmontando, en versión dramática del *Scrabble*, cubos con letras en la parte inferior de la plataforma. En la primera de ambas obras, los

³¹Comentado por Hunter, Jim (1982) *Tom Stoppard's Plays* London: Faber and Faber, p. 140-141.

cubos se combinan para leer Dogg Pout There Ends, luego Shout Dogg Pert Need, más tarde Dont Upset Dogg Here y finalmente Doggs Troupe The End. En la obra que ahora nos ocupa, los anagramas recorren el proceso que les lleva de Maths Old Egg a Meg Shot Glad, y de allí a God Slag Them para terminar anunciando el comienzo de la nueva función: Doggs Ham Let.

El *15-Minute Hamlet* que nos ofrecen los escolares no ha sido sometido a cambios tan sustanciales como los repasados en las líneas anteriores. Las variaciones proporcionan mayor riqueza escénica —un sol, una luna y una corona, todas de cartón, que aparecen y desaparecen en los momentos adecuados; el ‘dumbshow’ pasa de ser imaginario a estar protagonizado por marionetas— y, en todo caso, mayor ligazón con la situación precedente. De este modo, la dama de la audiencia grita Marmalade! en lugar de Rotten! en su interrupción del prólogo, esta vez interpretado por Dogg en el papel de Shakespeare, y Ophelia utiliza en sus escenas un ramo de flores que nadie pudo encontrar en la ceremonia del discurso.

En general puede decirse que el movimiento escénico de los actores se describe en esta reescritura con más detalle y mayor intención. Compararse podría al efecto la Escena VIII, allí donde se dramatiza la locura de Ophelia. Originariamente, Ophelia sólo cantaba, caía al suelo y desaparecía en su tumba. En esta nueva versión, canta, cae y desaparece, pero también juega con el ramo de flores mencionado, y juega también al escondite de la sinrazón con Laertes y Claudius:

OPHELIA: [...] And on his grave rained many a tear ...
 [...] *She disappears behind the screen stage left and pauses. CLAUDIUS and LAERTES peer round the side she disappeared and she runs round the other behind them*
 (p. 37)

Especialmente interesante resulta el cambio introducido en el interludio del viaje marino de Hamlet. En la primera versión, el príncipe se contentaba con balancearse al ritmo del mar. Ahora, otros asuntos le entretienen:

At sea. Sea music. A sail appears above stage left screen. Enter HAMLET on platform, swaying as if on ship's bridge. He wipes his eyes, and becomes seasick. End sea music. Exit HAMLET, holding his hand to his mouth
 (p. 37)

4.3.3.3.1 HAMLET'S MACKOON

El interés, obviamente, no está tanto en el detalle físico como en el uso que Stoppard hace de su peculiar concepción de la escritura dramática, ejemplificada en esta variante y en las circunstancias que nos disponemos a referir. En Octubre de 1981, Tom Stoppard fue invitado a la Universidad de San Diego para ejercer de dramaturgo residente.³² Entre sus labores para la ocasión —seminarios, entrevistas— figuraba el compromiso de producir una versión de su *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* con los estudiantes americanos. En honor del director del montaje, Mack Owen, la obra se retituló *Mackoon's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. Más allá del homenaje, el cambio obedecía también a razones lingüísticas: el idioma Dogg pasaba a ser Mackoon, puesto que algunas de sus palabras resultaban inocuas para una audiencia americana. Así, *git* —'bobo' en inglés británico, 'sir' en Dogg— fue sustituida por *twit* en Mackoon, como *yob* —'bobo' en inglés británico, 'bunch of flowers' en Dogg— lo fue por *slob*.

Pero durante los ensayos, el interludio citado —y su comentario posterior, reconvertido en diálogo a partir de la carta que figura en el original de Shakespeare— fueron objeto de otro cambio mayor, éste ya relacionado con la parodia shakespiriana, y por ello de interés para este trabajo.

Nos lo cuentan Ruskin y Lutterbie:

"In the San Diego production, the actor playing Hamlet leaned over the parapet and feigned seasickness. On exiting he slipped and fell in his vomit —an outrageously funny moment when well executed. Some scenes later Hamlet reenters arm in arm with Horatio, intent upon relating the story of his capture at sea: 'Ere we were two days at sea, a pirate of very warlike appointment gave us chase' (p. 38). As he speaks the lines, they repeat the business, slipping and falling precisely where hamlet had been sick in the earlier scene. Taking advantage of the moment, Stoppard interposed 'old' and 'mewling and puking' in one stroke highlighting the comic action and creating a pun on the original. The line now reads: 'Ere we were two days old, mewling and puking at sea ...'"³³

La parodia dentro de la parodia incorporada en un ensayo. All the world's a stage prestando palabras a una parodia de *Hamlet* en el juego de espejos literarios que practica Stoppard: la escritura dramática como acto siempre incompleto que se va rehaciendo en cada representación.

³²La información que sigue ha sido extraída de Ruskin, Phyllis; Lutterbie, John H. (Diciembre 1983) "Balancing the equation" *Modern Drama* nº 26, p. 543-54, donde se da cuenta detallada de la visita.

³³En la p. 548 del artículo citado. El juego de palabras, claro, se toma prestado del famoso 'set-speech' de Jaques en *As You Like It* II vii 145.

Stoppard guña siempre sus finales. En *Dogg's Our Pet*, tras las únicas palabras que escuchábamos en inglés, pronunciadas por Charlie como falsa despedida, los actores saludaban para recibir sus aplausos. Acabados estos, el chiste final: Able grita Brick! hacia las alas. Cuando todos esperamos ver volar algún ladrillo, una vez restablecido el idioma dominante, Brick acude a la llamada, y acompaña en su salida a los actores.

En *Dogg's Hamlet*, tras el vértigo del 'encore'

The actors stand up to take their curtain call. While this is going on EASY walks on whistling, lifts lid from steps, removes a cube and walks off with it. The actors retire

EASY (To audience): Cube ...

He walks out

(p. 42)

Cube era 'Gracias' en Dogg. Easy sale, pero habrá de volver pronto. Hasta entonces, el descanso.

4.3.3.4 MACBETH'S CAHOOT

El *Cahoot's Macbeth*, la segunda parte del espectáculo, pretende ser un homenaje a los actores y dramaturgos que en la Checoslovaquia de los años 70 resistían desde condiciones críticas los intentos 'normalizadores' del aparato estatal comunista. Basada en presupuestos dramáticos comunes al *Dogg's Hamlet* —parodia shakespiriana aderezada con juegos lingüísticos a la Wittgenstein—, su propósito es más serio, pues consigue aplicarse a una situación concreta de reivindicación política.

En páginas anteriores detallábamos el proceso por el que Stoppard acercó su dramaturgia hacia cuestiones de mayor compromiso social. Entonces señalamos que su concienciación se fue gestando en base a visitas a Moscú y Praga y en torno a contactos personales con varios disidentes relacionados con el mundo del teatro.

Stoppard explica las circunstancias en su prólogo:

"Cahoot's Macbeth is dedicated to the Czechoslovakian playwright Pavel Kohout. [...] During a short visit to Prague in 1977 I met Kohout and Pavel Landovsky, a well-known actor who had been banned from working for years since falling foul of the authorities. (It was Landovsky who was driving the car on the fateful day in January 1977 when the police stopped him and his friends and seized the first known copies of the document that became known as Charter 77). [...]

A year later Kohout wrote to me: 'As you know, many Czech theatre-people are not allowed to work in the theatre during the last years. As one of them who cannot live without theatre I was searching for a possibility to do theatre in spite of circumstances. Now I am glad to tell you that in a few days, after eight weeks rehearsals —a Living-Room Theatre is opening, with nothing smaller but *Macbeth*.

'What is LRT? A call-group. Everybody, who wants to have *Macbeth* at home with two great and forbidden Czech actors, Pavel Landovsky and Vlasta Chramostova, can invite his friends and call us. Five people will come with one suitcase. [...]

The letter was written in June, and in August there was a postscript: '*Macbeth* is now performed in Prague flats'.

Cahoot's Macbeth was inspired by these events. However, Cahoot is not Kohout, and this necessarily over-truncated *Macbeth* is not supposed to be a fair representation of Kohout's elegant seventy-five minute version."

3 actores y 2 actrices bastarían, doblándose, para interpretar el *Macbeth* que contemplaremos a continuación, confundidos con los espectadores del piso de Praga. Para su parodia, Stoppard necesitará dos actores más, que presentaremos cuando aparezcan.

Ante nosotros, de momento, los actores representan una versión aligerada de *Macbeth* que mantiene un tono digno de respeto. Los cortes son nítidos, y en su intención no se descubre propósito cómico; más bien persiguen conservar las acciones básicas y la estructura dramática del original aliviando las escenas secundarias y la carga léxica en conjunto, allí donde el desarrollo retórico isabelino podría revelarse superfluo.

Con las luces del comedor al mínimo, las brujas se nos presentan, y en seguida ante Macbeth y Banquo, omitiéndose los detalles históricos de I ii. La primera profecía se cumple al punto, y Macbeth comprime en pocas frases sus dos primeros monólogos.

Veamos la técnica del recorte aplicada en un ejemplo. Es Ross quien dice en Stoppard las palabras de Angus; entre corchetes señalamos lo elidido:

ANGUS: Who was the Thane lives yet;
[But under heavy judgement bears that life
Which he deserves to lose. Whether he was combined
With those of Norway, or did line the rebel
With hidden help and vantage, or that with both
He laboured in his country's wrack, I know not;]
But treasons capital, confessed, and proved
Have overthrown him.

(I iii 108-115; p. 48)

Se omite lo supuesto y lo derivativo en beneficio de la información mínima necesaria para que las acciones se sucedan con coherencia dramática.

Tras la lectura de la carta que presenta en escena a Lady Macbeth, la obra de Shakespeare comienza a reverberar con especial resonancia ante las circunstancias concretas de este montaje. Esa impresión recorre la sala cuando Duncan llega al castillo de Macbeth y saluda a su anfitriona, dueña del piso donde estamos a la par que Lady:

DUNCAN: See, see, our honoured hostess —

(p. 50; I vi 10)

Igual sucede en la conversación entre Macbeth y su esposa, después de haber escuchado *If it were done* y antes del monólogo de la daga. *Business* y *coward* cobran en este contexto redoblada significación política:

MACBETH: We will proceed no further in this business.

LADY MACBETH: And live a coward in thine own esteem ...?

(p. 51; I vii 31, 43)

Así han ido avanzando las escenas de este *Macbeth* hasta llegar al final de la segunda escena del segundo acto. La ficción es entonces interrumpida por otra ficción más terrible, demasiado parecida a la vida en Checoslovaquia:

MACBETH: I have done the deed. Didst thou not hear a noise?

LADY MACBETH: I heard the owl scream and the crickets cry.

A police siren is heard approaching the house. During the following dialogue the car arrives and the car doors are heard to slam

[...]

MACBETH: Methought I heard a voice cry, 'Sleep no more! Macbeth does murder sleep'—

Sharp rapping

Whence is that knocking?

Sharp rapping

How is't with me when every noise appals me?

[...]

They leave. The knocking off-stage continues. A door, off-stage, opens and closes. The door into the room opens and the INSPECTOR enters an empty room. He seems surprised to find himself where he is. He affects a sarcastic politeness

INSPECTOR: Oh —I'm sorry —is this the National Theatre?

(p. 52-53; II ii 14-...)

El alivio cómico que supone la entrada en escena del portero en el primer clímax de tensión en la obra de Shakespeare se torna aquí chiste grotesco, como si el Inspector hubiera calculado el momento de su aparición.

Interrumpida la ficción, son Landovsky y Chramostova quienes se enfrentan a la sangrante ironía del policía:

INSPECTOR: [...] Could I have your autograph, it's not for me, it's for my daughter —

'LADY MACBETH': I'd rather not —the last time I signed something I didn't work for two years.

INSPECTOR: Now, look, don't blame *us* if the parts just stopped coming. Maybe you got over-exposed.

'LADY MACBETH': I was working in a restaurant at the time.

INSPECTOR (*Imperturbably*): There you are, you see. The public's very funny about that sort of thing. They don't want to get dressed up and arrange a baby-sitter only to find that they've paid good money to see *Hedda Gabler* done by a waitress.

(p. 55)

De interés para nuestro análisis de la parodia shakespiriana es el constatar la perfecta imbricación de los dos niveles de ficción en la obra de Stoppard. Así, el Inspector pronuncia sin sospecharlo el pie que le da la entrada a Macduff:

INSPECTOR: '[...] The role of Lady Macbeth is in the capable hands of Vera from The Dirty Spoon.' ... It sounds like a rough night.

The words 'rough night' operate as a cue for the entrance of the actor playing

MACDUFF

Enter MACDUFF

MACDUFF: O horror, horror, horror!
Confusion now hath made his masterpiece!

INSPECTOR: What's *your* problem, sunshine? ...

(p. 55)

Con evidente gusto por su papel de villano, el Inspector toma asiento y les invita a continuar la representación. Los actores, en pie, no parecen querer colaborar.

The INSPECTOR leaves his seat and approaches 'MACBETH'

INSPECTOR (*To 'MACBETH'*): Now listen, you stupid bastard, you'd better get rid of the idea that there's a special *Macbeth* which you do when I'm not around, and some other *Macbeth* for when I *am* around which isn't worth doing. You've only got one *Macbeth*. Because I'm giving this party and there ain't no other. It's what we call a one-party system. I'm the cream in your coffee, the sugar in your tank, and the breeze blowing down your neck. So let's have a little of the old trouper spirit, because if I walk out of this show I take it with me.

He goes back to his seat and says genially to audience

So sorry to interrupt.

(p. 56)

Así regresamos a II iii, y los actores avanzan hasta II iv 32, donde se anuncia que Macbeth se dirige a Scone para ser investido rey de Escocia.

The INSPECTOR applauds and steps forward into the light

INSPECTOR: Very good. Very good! And so nice to have a play with a happy ending for a change.

Other ACTORS come on-stage in general light

(*To LADY MACBETH*) Darling, you were marvellous.

'LADY MACBETH': I'm not your darling.

INSPECTOR: I know, and you weren't marvellous either, but when in Rome *parlezvous* as the natives do. Actually, I thought you were better on the radio.

'LADY MACBETH': I haven't been on radio.

INSPECTOR: You've been on mine.

(p. 58)

INSPECTOR: [...] Words can be your friend or your enemy, depending on who's throwing the book, so watch your language.

(p. 59)

Cómico y terrible, el Inspector del *Cahoot's Macbeth* comparte costumbres lingüísticas con los típicos inspectores y villanos de Stoppard: cierto aire epigramático, cierta tendencia a utilizar frases extranjeras, cierta habilidad verbal en el manejo irónico de las situaciones.³⁴

La indefensión de los actores ante estrategias de Estado que parecen prestadas de alguna pesadilla de la literatura del absurdo se metafórica en estos enfrentamientos.

³⁴Según Stoppard les comenta a Ruskin y Lutterbie, "Whenever anyone produces a king of trumps, the inspector always produces an ace. He always has one better. He scores every time." (p. 552).

El Inspector resume con contundencia stoppardiana el 'peligro' que para tales regímenes suponen los clásicos en cuanto susceptibles de libre interpretación³⁵:

INSPECTOR: Shakespeare —or the Old Bill, as we call him in the force— is not a popular choice with my chief, owing to his popularity with the public, or, as we call it in the force, the filth. The fact is, when you get a universal and timeless writer like Shakespeare, there's a strong feeling that he could be spitting in the eye of the beholder when he should be keeping his mind on Verona —hanging around the 'gents'. You know what I mean? Unwittingly, of course. He didn't know he was doing it, at least you couldn't prove he did, which is what makes the chief so prejudiced against him. The chief says he'd rather you stood up and said, 'There is no freedom in this country', then there's nothing underhand and we all know where we stand. You get your lads together and we get our lads together and when it's all over, one of us is in power and you're in gaol. That's freedom in action. But what we don't like is a lot of people being cheeky and saying they are only Julius Caesar or Coriolanus or Macbeth.

(p. 60)

Cahoot, Banquo en la obra, intenta reaccionar ante la agresión provocando cortocircuitos: primero aúlla como un perro, y luego le espeta su texto al Inspector, convertido así en tirano como Macbeth:

CAHOOT: 'Thou hast it now: King, Cawdor, Glamis, all
As the weird sisters promised ...'

INSPECTOR: Kindly leave my wife's family out of this.

[...]

CAHOOT: '... Yet it was said

It should not stand in thy posterity ...'

INSPECTOR: If you think you can drive a horse and cart through the law of slander by quoting blank verse at me, Cahoot, you're going to run up against what we call poetic justice: which means we get you into line if we have to chop one of your feet off.

(p. 62)

En su primera salida, el Inspector ha respondido el teléfono tras preguntarse por el tiempo que hacía fuera. Al colgar el aparato se responde: Cloudy, with a hint of rain. Su marcha se puntúa con el sonido de la sirena del coche policial alejándose. Cahoot exclama entonces *Let it come down!* y los actores retoman sus papeles para continuar la representación, allí por III i.

³⁵ Jam reminded dice al respecto Michael Billington en su libro, ya citado (p. 140), sobre Stoppard of Ian McKellen's account in the book *A Night at the Theatre* of playing Richard II in Bratislava in 1969 after the Russian invasion of Czechoslovakia. During the scene where Richard weeps for joy to stand upon his kingdom once again, as McKellen spoke the familiar lines, 'Dear earth, I do salute thee with my hand' he became aware of a collective mewling, grieving, crying sound from the audience: a token of their recognition of the earth as their only symbol of a future freedom and a continuing past"

Según llegamos a III iii, con la emboscada a Banquo preparada, los asesinos reciben a un misterioso acompañante, en perfecta sorpresa paródica del controvertido tercer asesino shakespiriano:

The MURDERERS take up position to ambush BANQUO. EASY appears at window and says
EASY: Buxtons ... Almost Leamington Spa.
The MURDERERS are surprised to see him. EASY disappears from window: they peer outside to see him, but meanwhile EASY has entered room
Cakehops.
1ST MURDERER: But who did bid thee join with us?
EASY: Buxtons.
2ND MURDERER (*With misgiving*): He needs not our mistrust, since he delivers
Our offices and what we have to do
To the direction just.

(p. 65)

Las siguientes apariciones de Easy van a coincidir, en juego sutil, con las apariciones que la imaginación de Macbeth interpreta como fantasmas de Banquo:

LADY MACBETH: [...] Why do you make such faces? When all's done
You look but on a stool.
EASY appears at window
MACBETH: Prithce, see there!
Behold! Look! Lo!
He points, but EASY has lost his nerve, and disappears just as she turns round
(p. 67; III iv 66-68)

La presencia definitiva de Easy sobre el escenario, básica para la propuesta revolucionaria de la obra, se hace coincidir una vez más con un detalle textual expresado al máximo de sus posibilidades:

EASY passes window
MACBETH: Who was't come by?
LENNOX: 'Tis two or three, my lord, that bring you word that
Macduff's fled to England.
(p. 70; IV i 139-141)

Easy, recién llegado de la obra anterior, continúa hablando Dogg. Justifica su irrupción en el piso de Praga con la misma desternillante explicación con que se presentó en la escuela del Professor Dogg, esta vez más desternillante por estar traducida al idioma que se aprende al escucharse.

Stoppard no pierde entonces la oportunidad de introducir un chiste antológico:

EASY produces a phrase book and starts thumbing through it
EASY (*Triumphantly*): Ah!

He passes the HOSTESS *his phrase book, indicating what she should read. She examines the page*
HOSTESS: He says his postillion has been struck by lightning.
(p. 71)

Tras la interrupción, se reanuda la representación, allá por IV iii. Escocia sangra como Checoslovaquia:

MACDUFF: Bleed, bleed, poor country!
Police siren is heard in distance
MALCOLM: It weeps, it bleeds, and each new day a gash
Is added to her wounds.
MACDUFF: O Scotland, Scotland!
O nation miserable,
With an untitled tyrant, bloody-sceptred,
When shalt thou see thy wholesome days again.
See who comes here.
Siren stops
MALCOLM: My countryman; but yet I know him not.
The police car has been waiting on its way back. INSPECTOR enters
(p. 72; IV iii 31, 100, 103-105, 159-160)

El Inspector sabe lo que busca, pero no entiende lo que encuentra:

EASY: Useless, git ... [*Afternoon, sir ...]
INSPECTOR: Who are you, pig-face?
INSPECTOR grabs him. EASY yelps and looks at his watch
EASY: Pox y queen! [*Twenty past ouch] Marzipan clocks! [*Watch it!]
(p. 73)

Los actores, sin razón aparente, parecen 'in cahoots' con Dogg, y comienzan a resistir la autoridad del Inspector contestándole en la nueva lengua y negándole toda posibilidad de censura; el policía pierde los papeles ¿Quién puede controlar la fiesta del sinsentido?

INSPECTOR (*Giving up*): Useless ...
EASY (*Enthusiastically*): Useless, git! [*Afternoon, sir!]
INSPECTOR: Right —that's it! (*To ceiling*) Roger! (*To the audience*) Put your hands on your heads. Put your —placay manos —per capita ... nix toileto!
Phone rings. EASY answers, hands it to INSPECTOR
EASY: Roger.
INSPECTOR (*Into phone*): Did you get all that? Clear as a what? Acting out of hostility to the Republic. Ten years minimum. I want every word in evidence.
LADY MACBETH enters with lighted taper
LADY MACBETH: Hat, daisy puck! Hat, so fie! Sun, dock: hoops malign my cattlegrid!
Smallish peacocks! Flaming scots git, flaming! Fireplace nought jammy-flits?³⁶

³⁶Para facilidad del contraste, citamos las líneas de Lady Macbeth, V i 34-36: Out, damned spot! Out, I say! —One, two: why then, 'tis time to do't. —Hell is murky! Fie, my lord, fie! A soldier and afeard?

Phone rings. INSPECTOR picks it up

INSPECTOR (*Into phone; pause*): How the hell do I know? But if it's not free expression, I don't know what it is!

(p. 75)

En efecto. El acto V de Shakespeare, para burla de todo censor, transcurre en Dogg, con los parlamentos más notables reconociéndose —cadencias, memoria literaria— entre el absurdo léxico.

Los bloques que los actores descargan del artichoke [*camión] de Easy, parodia del bosque de Birnam, avanzan inexorables hacia la colina de Dunsinane, hoy en un piso de Praga. Los minutos del tirano están contados. Sus secuaces, Boris y Maurice, tratan desesperados de construir un muro que oculte lo inevitable: Malcolm arranca la corona de la cabeza de Macbeth y la coloca sobre la suya, en fiada promesa de tiempos mejores.

Easy cierra la obra, guiñando palabras:

EASY: Well, it's been a funny sort of week. But I should be back by Tuesday.

(p. 79)

Pero a pesar del guiño final, ya en inglés, que parece demostrar cierto control y cierta intención en la rebelión lingüística que hemos visto en desarrollo, toda pretensión de crítica política queda enrarecida por la tendencia a la farsa con que se cierra la obra, dejando abierto el problema. Resultan claras e inmaculadas las posturas de Stoppard: toda negación del albedrío individual es esencialmente ridícula, todo esfuerzo totalitario injusto, toda palabra es arma cargada de futuro.

Stoppard no confía, sin embargo, tanto como Celaya, o como Bond, en la capacidad de la literatura para transformar el mundo. Su esfuerzo se limita a jugar a subvertir, y la obra en conjunto ofrece un comentario claro y divertido sobre una situación concreta y alienante.

Nos inclinamos por compartir opinión con Benedict Nightingale:

"The evening as a whole leaves a sketchier, more fragmented, and finally lesseloquent impression than what I take to be Stoppard's most succesful foray into committed hilarity, the TV play *Professional Foul*. Both are about usurpation and the abuse of power, not unlike *Macbeth* itself; but it is the one that ignores, not the one that explicitly invokes, that parallel which comes the nearer to justifying it."³⁷

³⁷Nightingale, Benedict (20 Julio 1979) "Git Away" *New Statesman* p. 105.

4.3.4 IS IT TRUE WHAT THEY SAY...?

Tampoco conviene olvidar los intereses del propio Stoppard, para no pedirle lo que no pretende. Alejado de los púlpitos dramáticos, sus incursiones en la parodia shakespiriana se dirigen hacia territorios lingüísticos y dramáticos. Los terrenos ideológicos se visitan de camino; son procesos a discutir —en *Cahoot's Macbeth* y las obras más políticas especialmente— pero nunca los objetivos de la travesía.

Si los horizontes por alcanzar son lingüísticos, en esta obra hemos constatado cómo el lenguaje de Shakespeare es utilizado por Stoppard para demostrar que la multiplicidad de sentidos que alimentan al mito son siempre garante de subversión potencial. En relación con *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Charles Marowitz, también parodista de Shakespeare —con menor fortuna dramática por lo disperso de sus 'collages'— observaba un contraste interesante entre el lenguaje contemporáneo de los protagonistas y el tono solemne del lenguaje shakespiriano que les sirve de marco:

"By dramatizing Rosencrantz and Guildenstern's off-stage life in a capering contemporary prose that jacks up into Shakespeare's courtly verse when the excerpts come round, Stoppard vividly suggests the two languages that are native to all of us. One, our own carping, unbridled private tongue with which we question our existence and bitch at our circumstance; the other, the formal and politic language with which we conduct our business in society."³⁸

Si elegimos los ámbitos dramáticos para fijar nuestra vista, conviene acudir a la conferencia³⁹ que Stoppard pronunció el 12 de Abril de 1980 ante la International Shakespeare Association, reunida aquel año en Hamburgo. En aquel evento, y para ilustrar los motivos de su admiración por el dramaturgo isabelino, Stoppard eligió tres viñetas de tres obras. Citémoslas, para ilustrar a nuestra vez cómo y dónde Stoppard imbrica sus parodias shakespirianas:

"The first one is from *The Tempest* and, indeed, is the ending of a certain production of that play which took place at Worcester Clooeege, Oxford, something like twenty-five years ago. The production was in the open air and the stage, which, of course, was part of the garden, backed on to a lake. [...] As Ariel made his last exit he ran across this garden, and when he got to the edge of the lake he did not stop but

³⁸Marowitz, Charles (1973) en *Confessions of a Counterfeit Critic: A London Theatre Notebook 1958-1971* London: Eyre Methuen, p. 125-126.

³⁹Stoppard, Tom (1982) "Is it true what they say about Shakespeare?" Oxford: Oxford University Press for the International Shakespeare Association.

continued running, splash, splash, splash, right across the lake through the gathering gloom. The director had placed planks an inch below the water. [...]

[The second example refers to Peter Brook's production of *A Midsummer Night's Dream*] There was a moment in the production which found Titania sitting on a large red feather boa hanging from the flies on invisible wire, while below her, walking about on twelve-foot stilts, Puck, twelve feet in the air against that white wall, staggered about on his stilts, while the earthlings searched high and low for the playful and whimsical spirit that was interfering with their little lives.

Thirdly, from [...] the *Hamlet* now being seen at the Royal Court Theatre in London. [...] Now, there is no Ghost to be seen in this production, and this in itself is not particularly notable. [...] What happens is that, at the moment where [Hamlet] is brought to the pitch of confronting the Ghost of his father, and at the moment where Shakespeare was ready for the Ghost to utter, Hamlet sinks to his knees and appears to be about to be sick, and an awful retching noise starts coming from his stomach, and lo! the retching becomes the words 'Mark me!'. The duologue takes place between the actor playing Hamlet, and a voice, his own distorted voice, being wrenched out of his guts."

Las tres anécdotas tienen puntos en común entre sí y con las parodias del propio Stoppard. Todas ellas demuestran impactos visuales, dramáticos, altamente teatrales. Además de la admiración por el escritor, que Stoppard desarrolla en la segunda parte de su conferencia, su interés se centra en el Shakespeare dramaturgo, en Shakespeare como creador de posibilidades escénicas. Más aún, las tres viñetas corresponden a ideas construidas por otros dramaturgos, otros escenógrafos que virtualizan lo que los textos shakespirianos proponen desde el mínimo común dramático. Más todavía, los tres momentos que elige la memoria de Stoppard son momentos puntuales, esquinas y rincones de las obras, pequeños guiños de aficionado a disfrutar de la magia que encierran —o liberan— los escenarios.

En todos los ejemplos encontramos sombras de las prácticas de Stoppard. Cuando nuestro dramaturgo decide escribir desde dentro de las obras de Shakespeare, sus artefactos funcionan de manera similar. Ya sea en los saludos que Claudius y Gertrude dedican a Rosencrantz y a Guildenstern, confundiéndolos, o en las entradas de Easy al escenario allí donde *Macbeth* prepara sus instantes más climáticos, todas las parodias que Stoppard juega con Shakespeare, incluso aquellas más verbales y puntuales, participan de un regusto esencialmente dramático que se interesa por el escenario como caja de sorpresas. Este ingrediente, esencial en el cóctel de la dramaturgia de Stoppard, mana sin cesar en las fuentes shakespirianas, y de allí beben sedientos todos los aficionados al arte del teatro.

4.4 TOM STOPPARD: BIBLIOGRAFÍAS

4.4.1 BIBLIOGRAFÍAS: OBRAS

El orden y las fechas corresponden a la escritura de las obras.

Fecha del estreno.

Reposiciones.

Publicaciones y contenidos.

Teatro; Adaptaciones, Versiones y Traducciones; Radio; TV; Guiones para Cine; Prosa.

4.4.1.1 OBRAS: TEATRO

1960 *The Gamblers*

1 acto.

Estreno, 1965.

No publicada.

1960 *A Walk on the Water*

Estreno, 1964.

No publicada.

En 1964, retitulada *The Preservation of George Riley*

En 1968 reescrita como *Enter a Free Man*

2 actos.

Estreno, Marzo 1968.

Repuesta: 1970, 1974.

(1968) London: Faber.

(1972) New York: Grove Press.

New York: Samuel French.

Ver Tv, Radio.

1964 ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead***

3 actos.

Estreno, 1966.

Repuesta: 1967, 1973, 1974, 1975, 1978, 1979.

(1967) London: Faber.

(1967, 1968) London: Faber. Revisada.

(1967) London, New York: Samuel French. Con cortes opcionales.

(1967) New York: Grove Press.

(1968) New York: Grove Press. Revisada.

(1968, Marzo) *Evergreen Review* nº 12, p. 47-72.

(1968) En **Guernsey Jr., Otis L. (Ed.)** *The Best Plays of 1967-1968* New York: Dodd Mead, p. 171-91. Fragmentos.

Traducción al castellano perpetrada por **Alvaro del Amo** (1969) *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* Madrid: Cuadernos para el Diálogo, Libros de teatro nº 15.

Ver Radio, Cine.

1965 ***A Separate Peace***

Escrita para TV en 1965.

Antes de 1968 ***The Real Inspector Hound***

1 acto.

Estreno, Junio 1968..

Repuesta: 1972, 1976, 1985.

(1968) London: Faber.

(1969) New York: Grove Press.

(1970) London: Faber. Revisada.

(1975) New York: Grove Press.

Con *After Magritte*

London, New York: Samuel French.

Traducción al castellano por **Alvaro del Amo** *El verdadero Inspector Hound* Madrid: Cuadernos para el Diálogo, Libros de teatro.

Antes de 1969

If You're Glad I'll Be Frank

Estreno, Agosto 1969.

Repuesta, Noviembre 1976.

(1978) London: Samuel French.

Escrita para Radio antes de 1966.

Albert's Bridge

Estreno, Agosto 1969.

Repuesta, Otoño 1976.

Escrita para Radio antes de 1967.

Antes de 1970 ***After Magritte***

1 acto.

Estreno, Abril 1970.

Repuesta, 1972.

En catalán, 1991.

(1971) London: Faber.

(1975) New York: Grove Press.

Con *The Real Inspector Hound*

London: Samuel French.

Traducción al catalán de Artur Trías.

Antes de 1971 ***Dogg's Our Pet***

1 acto, 25 mins.

Estreno, Diciembre 1971.

(1979) En Berman, Ed (Ed.) *Ten of the Best British Short Plays* Inter-Action Imprint, Ambiance/Almost Free Playscripts 3, p. 79-94.

Con *The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet*

Incluye también *The Examination* de Pinter, *The Window* de Frank Marcus, *Dog Accident* de James Saunders, *Have You Met Our Rabbit?* y *Companion Piece* de Michael Stevens, *The Rag Pickers* de Norman Smythe, *Hancock's Last Half Hour* de Heathcote Williams y *The Irish Hebrew Lesson* de Wolf Mankowitz.

Antes de 1972 ***Jumpers***

2 actos y coda.

Estreno, Febrero 1972.

Repuesta: 1974, 1976, 1984, 1985.

(1972) London: Faber.

(1972) New York: Grove Press.

(1973) London: Faber. Revisada.

(1973) New York: Grove Press. Revisada.

Antes de 1974 ***Travesties***

2 actos.

Estreno, Junio 1974.

Repuesta, 1975.

(1975) London: Faber.

(1975) New York: Grove Press.

(1976) En **Guernsey Jr., Otis L. (Ed.) *The Best Plays of 1975-1976*** New York: Dodd Mead, p. 149-67. Fragmentos.

(1980) "Leftovers from *Travesties* " en *Adam* nº 431-3, p. 11-2. Incluye un parlamento de Joyce, suprimido de la primera edición.

Antes de 1976

Dirty Linen and New-Found-Land

1 acto y obrita incorporada.

Estreno, Abril 1976.

Repuesta: 1976, 1977.

(1976) London: Faber.

(1976) New York: Grove Press.

London: Samuel French.

The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet

Estreno, 1976.

London: Samuel French.

(1979) En **Berman, Ed (Ed.) *Ten of the Best British Short Plays*** Inter-Action Imprint, Ambiance/Almost Free Playscripts 3.

Con *Dogg's Our Pet*

Antes de 1977

Every Good Boy Deserves Favour

Obra para actores y orquesta.

Estreno, Julio 1977.

Repuesta: 1978, 1979, 1982.

(1978) London: Faber.

Con *Professional Foul*

(1978) New York: Grove Press.

Con *Professional Foul*

(1984) London: Faber.

Con *Squaring the Circle* y *Professional Foul*

(1990) En **Cornish, Roger; Ketels, Violet (Eds.)** *Landmarks of Modern British Drama. Volume Two* London: Methuen.

Con *Just Between Ourselves* de Alan Ayckbourn, *Weapons of Happiness* de Howard Brenton, *Amadeus* de Peter Shaffer, *Passion Play* de Peter Nichol, *Quartermaine's Terms* de Simon Gray, y *Top Girls* de Caryl Churchill.

Una grabación de la obra se encuentra disponible en disco, RCA 1978, ABL 1-2855, Stereo Red Seal.

Ver TV.

'M' is for Moon among Other Things

Estreno, Agosto 1977.

Escrita para Radio antes de 1964.

Antes de 1978 ***Night and Day***

2 actos.

Estreno, Noviembre 1978.

Repuesta, 1979.

(1978) London: Faber.

(1979) London: Faber. Revisada.

(1979) New York: Grove Press.

London, New York: Samuel French.

Antes de 1979 ***Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth***

2 obritas —relacionadas— de 1 acto.

Estreno, Mayo 1979.

Repuesta en 1981 como ***Mackoon's Hamlet, Cahoot's Macbeth***

(1979) London: Inter-Action Imprint.

(1980) London: Faber.

Antes de 1982 ***The Real Thing***

2 actos.

Estreno, Noviembre 1982.

Repuesta, 1984.

(1982) London: Faber.

(1983) London: Faber. Revisada.

Antes de 1988 ***Hapgood***

Estreno, 1988.

(1988) London: Faber.

4.4.1.2 OBRAS: ADAPTACIONES, VERSIONES Y TRADUCCIONES

1965 *Tango*

Estreno, Mayo 1966.

Slawomir Mrozek, 1965.

Traducida con Nicholas Bethell.

(1968) London: Cape.

(1970) En *Three East European Plays* Harmondsworth: Penguin.

Antes de 1973 *The House of Bernarda Alba*

Estreno, Marzo 1973.

Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba* 1936.

Traducida con Katie Kendall.

No publicada.

1975 *Three Men in a Boat*

Estreno, Diciembre 1975.

Adaptación para TV sobre la novela de Jerome K. Jerome, 1889.

No publicada.

Antes de 1979 *Undiscovered Country*

5 actos.

Estreno, Junio 1979.

Arthur Schnitzler's *Das weite Land* 1911.

Traducida con John Harrison.

(1980) London: Faber.

(1986) London: Faber.

Con *Dalliance*

Antes de 1981 ***On the Razzle***

Estreno, Septiembre 1981.

Repuesta, 1982.

Johann Nestroy's *Einen Jux will er sich machen*

Traducida con Neville y Stephen Plaice.

(1981) London: Faber.

(1982) London: Faber. Revisada.

Antes de 1983 ***The Love for Three Oranges***

Estreno, Octubre 1983.

Traducción del libreto — **Gozzi** — de la ópera de **Prokofiev**, 1921.

No publicada.

Antes de 1984 ***Rough Crossing***

Estreno, Octubre 1984.

Ferenc Molnár's *Játek a Kastélyban* 1926.

Adaptación libre de la traducción de P.G. Wodehouse *The Play's the Thing*.

(1985) London: Faber.

Antes de 1986

Dalliance

3 actos.

Estreno, Mayo 1986.

Arthur Schnitzler's *Liebelel*

Translated by John Harrison.

(1986) London: Faber.

Con Undiscovered Country

Large Desolato

Estreno, 1986.

Vaclav Havel

No publicada.

4.4.1.3 OBRAS: RADIO

Antes de 1964

The Dales

Estreno, 1964.

Cinco episodios del serial.

The Dissolution of Dominic Boot

15 mins.

Estreno, Febrero 1964.

(1983) En *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber.

Con *The Dog It Was That Died*, *'M' is for Moon Among Other Things*,
Teeth, *Another Moon Called Earth*, *Neutral Ground* y *A Separate Peace*.

La grabación, disponible en *Plays on Tape* BBC, 1984.

Ver TV en *The Engagement*

'M' is for Moon Among Other Things

15 mins.

Estreno, Abril 1964.

(1983) En *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber.

Con *The Dog It Was That Died*, *The Dissolution of Dominic Boot*, *Teeth*,
Another Moon Called Earth, *Neutral Ground* y *A Separate Peace*.

Rechazada como cuento para *Introduction 2. Stories by New Writers*
por Faber en 1962.

Ver Teatro.

Antes de 1965

Diary of an Arab

Estreno, 1965.

Antes de 1965

A Walk on the Water

Estreno, 1965.

Escrita para la escena.en 1960.

Ver TV.

1965 ***A Separate Peace***

Escrita para TV en 1965.

Antes de 1966 ***If You're Glad I'll Be Frank***

30 mins.

Estreno, Febrero 1966.

(1969) London: Faber.

Con *Albert's Bridge*

(1976) London: Faber.

(1976) En Redmond, James; Tennyson, Hallam (Eds.) *Contemporary One-Act Plays* London: Heinemann, p. 71-102.

(1977) En *Albert's Bridge and Other Plays* New York: Grove Press.

Con *Albert's Bridge, Artist Descending a Staircase, Where Are They Now?* y *A Separate Peace*

(1984) En *Four Plays for Radio* London: Faber.

Con *Albert's Bridge, Artist Descending a Staircase* y *Where Are They Now?*

Ver Teatro.

Antes de 1967 ***Albert's Bridge***

Estreno, Julio 1967.

(1967, Octubre) *Plays and Players* nº 25, p. 21-30.

(1969) London: Faber.

Con *If You're Glad I'll Be Frank*

(1970) London: Faber.

(1977) En *Albert's Bridge and Other Plays* New York: Grove Press.

Con *If You're Glad I'll Be Frank*, *Artist Descending a Staircase*, *Where Are They Now?* y *A Separate Peace*

(1984) En *Four Plays for Radio* London: Faber.

Con *If You're Glad I'll Be Frank*, *Artist Descending a Staircase* y *Where Are They Now?*

London: Samuel French.

Ver Teatro.

Antes de 1970 ***Where Are They Now?***

35 mins.

Estreno, Enero 1970.

(1973) London: Faber.

Con *Artist Descending a Staircase*

(1977) En *Albert's Bridge and Other Plays* New York: Grove Press.

Con *Albert's Bridge*, *If You're Glad I'll Be Frank*, *Artist Descending a Staircase* y *A Separate Peace*

(1984) En *Four Plays for Radio* London: Faber.

Con *If You're Glad I'll Be Frank*, *Albert's Bridge* y *Artist Descending a Staircase*

Antes de 1972 ***Artist Descending a Staircase***

Estreno, Noviembre 1972.

(1973) London: Faber.

Con *Where Are They Now?*

(1977) En *Albert's Bridge and Other Plays* New York: Grove Press.

Con *Albert's Bridge*, *If You're Glad I'll Be Frank*, *Where Are They Now?* y *A Separate Peace*

(1984) En *Four Plays for Radio* London: Faber.

Con *If You're Glad I'll Be Frank*, *Albert's Bridge* y *Where Are They Now?*

Antes de 1978 ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead***

Estreno, 1978.

Escrita para la escena en 1964.

Antes de 1979 ***Professional Foul***

Estreno, 1979.

Escrita para TV en 1977.

Antes de 1982 ***The Dog It Was That Died***

65 mins.

Estreno, Diciembre 1982.

(1983) En *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber.

Con *The Dissolution of Dominic Boot*, *'M' is for Moon Among Other Things*,
Teeth, *Another Moon Called Earth*, *Neutral Ground* y *A Separate Peace*.

(1983) En *Best Radio Plays of 1982* London: Methuen.

Con *Watching the Plays Together* de Rhys Adrian, *The Old Man Sleeps Alone*
de John Arden, *Hoopoe Day* de Harry Barton, *Invisible Writing* de
Donald Chapman y *Autumn Sunshine* de William Trevor.

La grabación, disponible en *Plays on Tape* BBC, 1984.

4.4.1.4 OBRAS: TELEVISION

Antes de 1963 *A Walk on the Water*

90 mins.

Estreno, Noviembre 1963.

Escrita para la escena en 1960, luego presentada en teatro como ***Enter a Free Man***

Antes de 1964

This Way Out with Samuel Boot

No representada.

The Preservation of George Riley

Estreno, 1964.

Escrita para la escena en 1960 como *A Walk on the Water*, luego presentada en teatro como ***Enter a Free Man***

1965 ***A Separate Peace***

30 mins.

Estreno, Agosto 1966.

(1969) En **Durband, Alan (Ed.) *Playbill Two*** London: Hutchinson, p. 105-38.

(1977) London: Samuel French.

(1977) En ***Albert's Bridge and Other Plays*** New York: Grove Press.

Con ***Albert's Bridge, If You're Glad I'll Be Frank, Artist Descending a Staircase y Where Are They Now?***

(1983) En ***The Dog It Was That Died and Other Plays*** London: Faber.

Con ***The Dog It Was That Died, The Dissolution of Dominic Boot, 'M' is for Moon Among Other Things, Teeth, Another Moon Called Earth y Neutral Ground***

Ver Radio, Teatro.

1966 ***Teeth***

30 mins.

Estreno, Febrero 1967.

(1983) En *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber.

Con *The Dog It Was That Died, The Dissolution of Dominic Boot, 'M' is for Moon Among Other Things, Another Moon Called Earth, Neutral Ground y A Separate Peace.*

1967 ***Another Moon Called Earth***

30 mins.

Estreno, 1967.

(1983) En *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber.

Con *The Dog It Was That Died, The Dissolution of Dominic Boot, 'M' is for Moon Among Other Things, Teeth, Neutral Ground y A Separate Peace.*

Antes de 1968 ***Neutral Ground***

1 hora.

Estreno, Diciembre 1968.

(1983) En *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Faber.

Con *The Dog It Was That Died, The Dissolution of Dominic Boot, 'M' is for Moon Among Other Things, Teeth, Another Moon Called Earth y A Separate Peace.*

Antes de 1970 ***The Engagement***

45 mins.

Estreno, Marzo 1970.

Escrita para Radio como *The Dissolution of Dominic Boot* antes de 1964.

No publicada.

Antes de 1975 ***The Boundary***

Estreno, Julio 1975.

Escrita con Clive Exton.

No publicada.

1977 ***Professional Foul***

Estreno, Septiembre 1977.

(1978) London: Faber.

Con *Every Good Boy Deserves Favour*

(1978) New York: Grove Press.

Con *Every Good Boy Deserves Favour*

(1978, Febrero) "Professional Foul : Scenes from a Television Play" *Encounter* n^o
50, p. 18-24.

(1984) London: Faber.

Con *Squaring the Circle* y *Every Good Boy Deserves Favour*
Ver Radio.

1979 ***Every Good Boy Deserves Favour***

Escrita para la escena antes de 1977.

1982 ***Squaring the Circle***

115 mins.

Estreno, Mayo 1984.

(1984) London: Faber.

Con *Every Good Boy Deserves Favour* y *Professional Foul*

4.4.1.5 OBRAS: GUIONES DE CINE

1975 *The Romantic Englishwoman*

Sobre la novela de Thomas Wiseman.

Dirigida por Joseph Losey.

1978 *Despair*

Sobre la novela de Vladimir Nabokov.

Dirigida por Rainer Werner Fassbinder.

1980 *The Human Factor*

Sobre la novela de Graham Greene.

Dirigida por Otto Preminger.

1985 *Brazil*

Escrita con Terry Gillian y Charles McKeown.

Dirigida por Terry Gillian.

1988 *El Imperio del Sol*

Dirigida por Steven Spielberg.

1990 *The Russia House*

Sobre la novela de John le Carré.

Dirigida por Fred Schepisi.

Sean Connery, Michelle Pfeiffer, Roy Scheider, James Fox, Ken Russell,
Klaus Maria Brandauer, John Mahoney.

1990 *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*

Escrita para la escena en 1964, adaptada y dirigida por Tom Stoppard.

4.4.1.6 OBRAS: PROSA

Antes de 1964

Reunion

(1964) En *Introduction 2. Stories by New Writers* London: Faber, p. 121-5.

Life, Times, Fragments

(1964) En *Introduction 2. Stories by New Writers* London: Faber, p. 126-30.

The Story

(1964) En *Introduction 2. Stories by New Writers* London: Faber, p. 131-6.

(1968, Julio) *Evergreen Review* nº 12, p. 53-5.

1966 ***Lord Malquist and Mr. Moon***

(1966) London: Anthony Blond.

(1968) New York: Alfred Knopf.

(1968) London: Panther.

(1969) New York: Balantine.

(1974) London: Faber.

(1975) New York: Grove Press.

4.4.2 BIBLIOGRAFÍAS: PRODUCCIONES

1963

Noviembre 1963. *A Walk on the Water* se retransmite en ITV Television.

Director: Peter Moffat.

1964

20 Febrero 1964. *The Dissolution of Dominic Boot* para el programa *Just Before Midnight* de BBC Radio.

Director: Michael Blakewell.

6 Abril 1964. *'M' is for Moon Among Other Things* para el programa *Just Before Midnight* en BBC Radio.

Director: John Tydeman.

1964. *A Walk on the Water* estrenada en Hamburgo.

1964. BBC Radio transmite cinco episodios firmados por Stoppard del serial *The Dales*.

1964. *The Preservation of George Riley* (*A Walk on the Water* con otro título, todavía anterior a *Enter A Free Man*) emitida en televisión.

1965

8 Noviembre 1965. *A Walk on the Water* transmitida por BBC Radio.

Director: John Tydeman.

1965. *The Gamblers* en el Drama Department de la Universidad de Bristol.

1965. *Diary of an Arab* para el Overseas Service de BBC Radio. Retransmitida en árabe.

1966

8 Febrero 1966. BBC Radio 3 presenta *If You're Glad I'll Be Frank*.

Director: John Tydeman.

Timothy West como Frank, Patsy Rowlands como Gladys.

25 Mayo 1966. La Royal Shakespeare Company presenta *Tango* en el Aldwych Theatre.

Director: Trevor Nunn.

Con Peter Jeffrey y Robert Eddison.

24 Agosto 1966. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* se estrena en el Fringe del Festival de Edinburgo, en el Cranston Street Hall. Una compañía de estudiantes, el Oxford Theatre Group, presenta una versión más reducida que la publicada.

Director: Brian Daubney.

David Marks como Rosencrantz, Clive Cable como Guildenstern, Jules Roach como The Player, Janet Watts como Ophelia.

Agosto 1966. BBC 2 TV emite *A Separate Piece*, en el programa *Double Image*.

Director: Alan Gibson

Peter Jeffrey como John Brown y Hannah Gordon como la enfermera Maggie.

1967

7 Febrero 1967. ***Teeth*** se emite en BBC TV.

Director: Alan Gibson.

John Stride como George Pollock, John Wood como Harry Dunn.

11 Abril 1967. Primera producción profesional de ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** a cargo del National Theatre en el Old Vic.

Director: Derek Goldby.

Escenografía: Desmond Heeley.

John Stride, luego Edward Hardwicke, como Rosencrantz, Edward Petherbridge como Guildenstern, Graham Crowden, luego Paul Curran, como The Player.

28 Junio 1967. Se emite en BBC TV ***Another Moon Called Earth***.

Director: Alan Gibson.

13 Julio 1967. ***Albert's Bridge*** en BBC Radio.

Director: Charles Lefaux.

John Hurt como Albert.

16 Octubre 1967. ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** visita el Alvin Theatre de Nueva York.

John Wood como Guildenstern, Paul Hecht como The Player.

1968

28 Marzo 1968. ***Enter a Free Man*** se estrena en el St. Martin's Theatre.

Director: Frith Banbury.

Escenografía: Reece Pemberton.

Michael Hordern como George Riley, Megs Jenkins como Persephone, Vanessa Forsyth como Linda.

17 Junio 1968. ***The Real Inspector Hound*** estrena en el Criterion Theatre, en programa doble con *The Audition* de Sean Patrick Vincent.

Director: Robert Chetwyn.

Con Richard Briers como Moon y Ronnie Barker como Birdboot.

2 Diciembre 1968. Granada TV programa ***Neutral Ground***.

Director: Piers Haggard.

Con Patrick Magee y Nicholas Pennell.

1969

29 Agosto 1969. Stoppard repite visita con el Oxford Theatre Group al Festival de Edinburgo, presentando dos versiones escénicas de obras radiofónicas. En el St. Mary's Hall ***If You're Glad I'll Be Frank*** en programa doble con ***Albert's Bridge***.

Director: Henry Murry.

1970

28 Enero 1970. ***Where Are They Now?*** para BBC Schools Radio.

Director: Dickon Reed.

Carleton Hobbs como Dobson, Alaric Cotter como Chico, Derek Lamden como Anderson, John Bentley como Marks, Brian Haines como Brindley, David Brierley como Gale, Godfrey Kenton como Jenkins, Rufus Frampton como Groucho, Edward McMurray como Harpo.

14 Marzo 1970. ***The Engagement*** en NBC TV, cadena americana de televisión, para su programa *Experiment in Television*.

Director: Paul Joyce.

David Warner como Dominic Boot.

Música: John Dankworth.

9 Abril 1970. ***After Magritte*** se presenta en el Green Banana Restaurant, en producción del Ambiance Lunch-Hour Theatre Club.

Director: Geoffrey Reeves.

Con Prunella Scales y Stephen Moore.

Agosto 1970. ***Enter a Free Man*** presentada en el Olney Theatre de Maryland.

Director: James Waring.

Diciembre 1970. ***Where Are They Now?*** en BBC Radio.

Director: John Tydeman.

1971

7 Diciembre 1971. ***Dogg's Our Pet*** presentada por Inter-Action en el Ambiance Lunch-Hour Theatre Club del Almost Free Theatre, en programa doble con *Companion Piece* de Michael Stevens.

Director: Ed Berman.

Escenografía: Gabriella Falk.

Con Geoff Hoyle, Bob Hescott, Patrick Barlow, Jim Hiley, Katya Benjamin, Charles Hubbard.

1972

2 Febrero 1972. ***Jumpers*** se estrena en el Old Vic, por el National Theatre.

Director: Peter Wood.

Michael Hordern como George Moore, Diana Rigg como Dorothy Moore, Graham Crowden como Archie.

23 Abril 1972. ***The Real Inspector Hound*** en Nueva York, programada con ***After Magritte*** en el Theatre Four.

Director: Joseph Hardy.

Julio 1972 "Tom Stoppard doesn't know" para el programa de la BBC *One Pair of Eyes*.

6 Noviembre 1972. La Dolphin Company presenta ***The Real Inspector Hound*** y ***After Magritte*** en el Shaw Theatre.

Directores respectivos: Nigel Gordon, Paul Hill.

14 Noviembre 1972. BBC Radio 3 estrena ***Artist Descending a Staircase***.

Director: John Tydeman.

Stephen Murray como Martello Senior, Michael Spice como Martello Junior, Carleton Hobbs como Donner Senior, Dinsdale Landen como Donner Junior, Rolf Lefebvre como Beauchamp Senior, Peter Egan como Beauchamp Junior, Fiona Walker como Sophie.

1973

22 Marzo 1973. ***The House of Bernarda Alba*** en el Greenwich Theatre.

Director: Robin Phillips.

Marzo 1973. ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** presentada en el Young Vic.

Director: Bernard Goss.

1973. Stoppard dirige ***Born Yesterday*** de Garson Kanin en el Greenwich Theatre.

1974

22 Abril 1974. Estreno en Nueva York de ***Jumpers*** en el Billy Rose Theatre.

Director: Peter Wood.

Escenografía: Josef Svoboda.

Brian Redford como Moore y Jill Clayburgh como Dotty.

10 Junio 1974. Presentación en el Aldwych Theatre de ***Travesties*** en producción de la Royal Shakespeare Company.

Director: Peter Wood.

Escenografía: Carl Toms.

Con John Wood como Henry Carr, John Hurt como Tristan Tzara, Tom Bell como James Joyce, Frank Windsor como Lenin, John Bott como Bennett, Maria Aitken como Gwendolen, Beth Morris como Cecily, Barbara Leigh-Hunt como Nadya.

8 Julio 1974. ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** repuesta en el Young Vic.

Director: Bernard Goss.

Richard O'Callaghan como Rosencrantz, Christopher Timothy como Guildenstern, Philip Locke como The Player.

17 Diciembre 1974. Presentación en Nueva York de ***Enter a Free Man***, en St. Clement's Church.

1975

19 Julio 1975. La BBC 1 presenta en su programa *Eleventh Hour The Boundary*, escrita en colaboración con Clive Exton.

Director: Mike Newell.

21 Septiembre 1975

Stoppard y Clive Exton aparecen en el programa *Omnibus* de televisión para comentar *The Boundary*

30 Octubre 1975. El montaje de la RSC de *Travesties* se mostró en los Estados Unidos, en el Ethel Barrymore Theatre.

31 Diciembre 1975. Se emite en BBC 2 Television *Three Men in a Boat* en la adaptación de Stoppard.

Director: Stephen Frears.

Con Tim Curry como J., Stephen Moore como George, Michael Palin como Harris.

1975. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* revive la producción del Young Vic en el Criterion Theatre.

1975. Stoppard escribe el guión de *The Romantic Englishwoman*

Director: Joseph Losey.

Glenda Jackson, Michael Caine, Helmut Berger.

1976

6 Abril 1976. El Ambiance Lunch-Hour Theatre Club presenta ***Dirty Linen*** and ***New-Found-Land*** en el Almost Free Theatre.

Director: Ed Berman.

Escenografía: Gabriella Falk.

Con Luan Peters como Maddie, Edward de Souza como Cocklebury-Smythe, Peter Bowles como Withenshaw, Richard O'Callaghan como French, Malcolm Ingram como Chamberlain, Benjamin Whitrow como McTeazle, Christine Ozanne como Mrs. Ebury, Derek Ensor como Home Secretary.

Stephen Moore como Arthur y Richard Goolden como Bernard.

16 Junio 1976. ***Dirty Linen*** and ***New-Found-Land*** en el Arts Theatre.

24 Agosto 1976. En las escalinatas del National Theatre, la Professor Dogg's Troupe of Inter-Action presenta ***The (15 Minute) Dogg's Troupe Hamlet***

Dirección y escenografía: Ed Berman.

Phil Ryder, Patrick Barlow, John Perry, Paul Filipiak, Jane Gambier y Katina Noble.

21 Septiembre 1976. Peter Wood recupera ***Jumpers*** en el Lyttelton Theatre.

Michael Hordern como George Moore, Julie Covington como Dorothy Moore, Julian Glover como Archie, Bernard Gallagher como Inspector Bones.

Otoño 1976. Reposición de la versión escénica de ***Albert's Bridge*** en el King's Head.

Director: Christopher Selbie.

23 Noviembre 1976. El Young Vic presenta en programa doble una versión para la escena de ***If You're Glad I'll Be Frank*** y una reposición de ***The Real Inspector Hound***

Director: Jeremy James Taylor.

1977

11 Enero 1977. Presentación en Nueva York de ***Dirty Linen*** and ***New-Found-Land***, en el Golden Theatre.

1 Julio 1977. El Royal Festival Hall acoge el estreno de ***Every Good Boy Deserves Favour***, con actores de la Royal Shakespeare Company.

Director: Trevor Nunn.

André Previn, dirigiendo la London Symphony Orchestra.

Con John Wood como Ivanov y Ian McKellen como Alexander.

4 Agosto 1977. Versión escénica de ***'M' is for Moon Among Other Things***, que se estrena con otras dos obras cortas en una sesión matutina del Orange Tree en Richmond.

24 Septiembre 1977. ***Professional Foul*** se estrena en la BBC 2, como *Play of the Week*.

Director: Michael Lindsay-Hogg.

Con Peter Barkworth como Anderson y John Shrapnel.

1978

13 Abril 1978 ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** en el Lyceum Theatre de Edinburgo.

Director: Stephen MacDonald.

14 Junio 1978. ***Every Good Boy Deserves Favour*** repuesta en el Mermaid Theatre.

Director: Trevor Nunn.

Con una orquesta de cámara.

Ian McDiarmid como Ivanov, John Woodvine como Alexander.

25 Junio 1978. Traslado de ***Every Good Boy Deserves Favour*** al Barbican Centre.

Director: Trevor Nunn.

London Symphony Orchestra.

Con David Suchet como Ivanov y Ian McKellen como Alexander.

Julio 1978. Estreno en Norteamérica de ***Every Good Boy Deserves Favour***, en el Kennedy Centre de Washington.

Pittsburgh Symphony Orchestra.

Con John Wood como Ivanov y Eli Wallach como Alexander.

8 Noviembre 1978. ***Night and Day*** se estrena en el Phoenix Theatre.

Director: Peter Wood.

Productor: Michael Codron.

Escenografía: Carl Toms.

Diana Rigg como Ruth Carson —luego Maggie Smith, y luego Susan Hampshire—, con John Thaw como Dick Wagner, William Marlowe como George Guthrie, Peter Machin como Jacob Milne, David Langton como Geoffrey Carson, Olu Jacobs como President Mageeba.

24 Diciembre. ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** en radio.

Grabación para RCA de ***Every Good Boy Deserves Favour***

Ian Richardson como Ivanov, Ian McKellen como Alexander.

1978. Stoppard adapta *Despair* para el cine.

Director: Rainer Werner Fassbinder.

Dick Bogarde como Hermann.

1979

21 Mayo 1979. La British American Repertory Company presenta en el Arts Centre de la Universidad de Warwick, en Coventry, ***Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth***

Director: Ed Berman.

Escenógrafo: Norman Coates.

Reperto: John Challis, Alison Frazer, Ben Gottlieb, Peter Grayer, Davis Hall, Louis Haslar, Ruth Hunt, Stanley McGeagh, Stephen D. Newman, John Straub, Alan Thompson, Sarah Venable, Gilbert Vernon.

11 Junio 1979. Se emite la versión radiofónica de ***Professional Foul***

20 Junio 1979. ***Undiscovered Country*** se estrena en el Olivier Theatre, con la compañía del National Theatre.

Director: Peter Wood.

Escenografía: William Dudley.

Dorothy Tutin como Genia Hofreiter, John Wood como Friedrich Hofreiter, Emma Piper como Erna Wahl, Michael Byrne como Dr. Franz Mauer, Sara Kestelman como Mrs Wahl, Michael Bryant como Dr. Von Aigner.

30 Julio 1979. La producción del BARC de ***Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*** se presenta en Londres, en el Collegiate Theatre de Bloomsbury.

Ruth Hunt como Lady Macbeth, Peter Woodthorpe como el Inspector, Stephen D. Newman como Macbeth.

30 Julio 1979. ***Every Good Boy Deserves Favour*** en la Metropolitan Opera House de Nueva York.

Septiembre 1979. La producción del BARC de ***Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*** se presenta en los Estados Unidos, en el Terrace Theatre del Kennedy Centre (Washington).

3 Octubre 1979. Presentación en Nueva York, en el 22 Steps Theatre, de la producción del BARC de ***Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth***

16 Octubre 1979. Nueva versión de ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead*** en el Young Vic.

Director: Michael Bogdanov.

27 Noviembre 1979. Estreno en Nueva York de ***Night and Day*** en el ANTA Theatre.

Director: Peter Wood.

Con Maggie Smith como Ruth.

1979. Versión televisiva de ***Every Good Boy Deserves Favour***

1980

1980. Se estrena ***The Human Factor*** con guión de Stoppard.

Director: Otto Preminger.

Richard Attenborough, Nicol Williamson, John Gielgud, Derek Jacobi, Robert Morley.

1981

Octubre 1981. San Diego State University acoge a Stoppard como dramaturgo residente. De la experiencia destaca el montaje de ***Mackoon's Hamlet, Cahoot's Macbeth***

Director: Mack Owen.

22 Septiembre 1981. La compañía del National Theatre monta ***On the Razzle*** en el Lyttelton Theatre.

Director: Peter Wood.

Escenografía: Carl Toms.

Con Rosemary McHale como Madame Knorr, Deborah Norton como Frau Fischer, Dinsdale Landen como Zangler, Felicity Kendal como Christopher, Ray Brooks como Weiberl.

1982

16 Noviembre 1982. ***The Real Thing*** se presenta en el Strand Theatre.

Director: Peter Wood.

Productor: Michael Codron.

Escenografía: Carl Toms.

Roger Rees como Henry, Felicity Kendal como Annie, Polly Adams como Charlotte y Jeremy Clyde como Max.

Noviembre 1982. ***On the Razzle*** en el Arena Stage de Washington.

9 Diciembre 1982. BBC Radio 3 produce ***The Dog It Was That Died***

Director: John Tydeman.

1983

8 Octubre 1983. La Glyndebourne Touring Opera interpreta la versión de Stoppard de ***The Love for Three Oranges***

Escenografía: Frank Corsaro.

1984

5 Enero 1984. Estreno en Nueva York de *The Real Thing*, en el Plymouth Theatre.

Director: Mike Nichols.

Escenografía: Tony Walton.

Con Jeremy Irons como Henry, Glenn Close como Annie, Kenneth Welsh como Max.

31 Mayo 1984. TVS presenta *Squaring the Circle* en Channel Four.

Director: Mike Hodges.

Productor: Fred Brogger.

Decorados: Voytek.

30 Octubre 1984. El National Theatre presenta *Rough Crossing* en el Lyttelton.

Director: Peter Wood.

1984. El Royal Exchange de Manchester presenta *Jumpers*

Tom Courtenay como George, Julie Walters como Dotty.

1985

1 Abril 1985. Reposición de *Jumpers* en el Aldwych Theatre.

Director: Peter Wood.

Paul Eddington como Moore y Felicity Kendal como Dotty.

1985. *The Real Inspector Hound* repuesta en el Olivier Theatre por la National Theatre Company.

Director: Tom Stoppard.

Roy Kinnear como Birdboot, Edward Petherbridge como Moon.

1985. Stoppard escribe en colaboración el guión de *Brazil*

Director: Terry Gilliam.

Jonathan Pryce, Ian Holm, Michael Palin, Robert de Niro.

1986

27 Mayo 1986. Se estrena ***Dalliance*** en el Lyttelton Theatre.

Director: Peter Wood.

Escenógrafo: Carl Toms.

Stephen Moore como Fritz, Tim Curry como Theodore, Sally Dexter como Mizi, Brenda Blethyn como Christine, Sara Kestelman como Frau Binder, Michael Bryant como Herr Weiring.

1986. El Bristol Old Vic presenta la adaptación de Stoppard de ***Large Desolato***, obra de Vaclav Havel.

1988

1988. Estreno de ***Hapgood***

Director: Peter Wood.

1988. Stoppard escribe el guión para ***El Imperio del Sol***

Director: Steven Spielberg.

1989

1989. Stoppard, responsable del guión de ***The Russia House***

Sean Connery, Michelle Pfeiffer.

1990

Septiembre 1990. ***Rosencrantz and Guildenstern are Dead***, convertida en película, gana el León de Oro de la Mostra de Venecia.

Director: Tom Stoppard.

1991

1991. El Talleret de Salt presenta ***Com un Magritte*** en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

Director: Xicu Masó.

Escenografía: Quicu Estivell.

4.4.3 BIBLIOGRAFÍAS: DECLARACIONES

Marzo-Abril 1963

"A Very Satirical Thing Happened to Me on the Way to the Theatre Tonight" *Encore* nº 10, p. 33-6.

Enero 1967

"Just Impossible" *Plays and Players* nº 14, p. 28-29.

Reseña de *The Impossible Years* de Bob Fisher y Arthur Marx.

Marzo 1967

"A Case of Vice Triumphant" *Plays and Players* nº 14, p. 16-9.

Reseña de *The Soldier's Fortune* de Thomas Otway, en el Royal Court.

Primavera 1967

"The Definite Maybe" *The Author* nº 78, p. 17-20.

1967

"Author's Note" *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* London, New York: Samuel French.

25 Febrero 1968

"Something to Declare" *Sunday Times* p. 47.

Muy informativo.

4 Mayo 1968

"Tom Stoppard, Playwright, Novelist" *New Yorker* nº 44, p. 40-1.

8 Marzo 1970

"*The Engagement* : I'm not Keen on Experiments" *New York Times* Section II, p. 17.

11 Octubre 1970

"Joker as Artist" *Sunday Times* p. 40.

Reseña de *Magritte* por Suzi Gablik.

Mayo 1971

"Childbirth" *Vogue* nº 128, p. 54.

14 Julio 1971

"In Praise of Pedantry" *Punch* p. 62-3.

1 Octubre 1971

"Review of *Orghast* by Ted Hughes" *Times Literary Supplement* nº 3631, p. 1174.

Acerca del idioma ideado por Hughes para la participación de la compañía de Peter Brook en el festival de Shiraz.

10 Diciembre 1971

"Yes, we have no banana" *The Guardian* p. 10.

De llevar a la vez dos espectáculos: *Jumpers* y *Dogg's Our Pet*.

Julio 1972

"Tom Stoppard doesn't know"

Para el programa *One Pair of Eyes* de la BBC Television.

13 Octubre 1972

"Playwrights and Professors" *Times Literary Supplement* nº 3684, p. 1219.

13 Diciembre 1972

"Review of *A Supplement to the Oxford English Dictionary, Volume 1, A-G*" *Punch* p. 893-4.

Junio 1974

Programa del estreno de *Travesties*.

8 Septiembre 1974

"Acting out the Oil Game" *The Observer* p. 24.

TV review.

15 Septiembre 1974

"The Miss UK Sales Promotion" *The Observer* p. 27.

TV review.

22 Septiembre 1974

"Disaster in Bangladesh" *The Observer* p. 27.

TV review.

29 Septiembre 1974

"Festival of Soap Opera" *The Observer* p. 28.

TV review.

21 Septiembre 1975

Stoppard y Clive Exton en televisión, comentando su *The Boundary* en el programa *Omnibus*.

1975

Introducción a *Travesties* London: Faber, p. 11-5.

7 Febrero 1977

"Letter to *The Times* " p. 15.

11 Febrero 1977

"Dirty Linen in Prague" *New York Times* Section I, p. 27.

27 Febrero 1977

"The Face at the Window" *Sunday Times*, p. 33.

Visita a disidentes rusos.

3 Junio 1977

"But for the middle classes: Review of *Enemies of Society* by Paul Johnson" *Times Literary Supplement* nº 3925, p. 677.

4 Agosto 1977

"Prague: The story of the chartists" *New York Review of Books* nº XXIV, p. 11-5.

11 Agosto 1977

"Letter to *The Times* " p. 13.

17 Octubre 1977

"Letter to *The Times* " p. 13.

28 Octubre 1977

"Looking-Glass World: The Czech Trials" *New Statesman* p. 571-2.

Havel y otros escritores disidentes checoslovacos.

Febrero 1978

"Nothing in Mind" *London Magazine* nº 17 ii, p. 65-8.

En torno a *Every Good Boy Deserves Favour* y *Professional Foul*.

17 Marzo 1979

"Letter to *The Daily Telegraph* " p. 20.

1979

"Preface" a *Dogg's Our Pet* en Berman, Ed (Ed.) *Ten of the Best British Short Plays*
Inter-Action Imprint, *Ambiance/Almost Free Playscripts* 3, p. 80-1.

6 Abril 1980

"Tom Stoppard on the K.G.B's Olympic Trials" *Sunday Times* p. 16.

Recomendando el boicot a las olimpiadas de Moscú como medida de apoyo a la disidencia.

15 Junio 1980

"Letter to *Sunday Times* " p. 12.

Agosto 1980

"Preface to *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* " London: Faber, p. 7-9.

3 Noviembre 1980

"Letter to *The Times* " p. 13.

18 Noviembre 1981

"Prague's Wall of Silence" *The Times* p. 10.

29 Noviembre 1981

"Wildlife Observed. The Galapagos: Paradise and Purgatory" *Observer Magazine* p. 38-51.

1981

"Across Nestroy with Map and Compass" Programa para el montaje de *On the Razzle* en el Lyttelton.

1981

"Introduction" a *On the Razzle* London: Faber.

1982

"Is it true what they say about Shakespeare?" Oxford: Oxford University Press.

Conferencia pronunciada en Hamburgo, en Abril de 1980, para la International Shakespeare Association.

1982

Carta privada, con información sobre *Tango*, citada en Corballis, Richard (1984) *Stoppard: The Mystery and the Clockwork* New York: Methuen, p. 169-70.

Agosto 1983

"Introduction" a *The Dog It Was That Died and Other Plays* London: Methuen, p. 7-8.

31 Mayo 1984

"Lech's Troubles with Chuck, Bruce and Bob" *The Times* p. 14.

1984

"Open Letter to President Husak" en Theiner, George (Ed.) *They Shoot Writers, Don't They?* London: Faber, p. 57-9.

En respuesta a la negativa del gobierno checoslovaco a concederle el visado.

Agosto 1986

"Introduction to *Dalliance and Undiscovered Country* " London: Faber, p ix-x.

4.4.4 BIBLIOGRAFÍAS: ENTREVISTAS

7 Abril 1967

Harper, Kelth "The Devious Road to Waterloo" *The Guardian* p. 7.

27 Agosto 1967

Sullivan, Dan "Young British Playwright Here For Rehearsal of *Rosencrantz* " *New York Times* p. 27.

15 Octubre 1967

Halton, Kathleen "Tom Stoppard" *American Vogue* p. 112.

17 Diciembre 1967

Gale, John "Writing's my 43rd priority" *The Observer* p. 4.

Verano 1968

Gordon, Giles "Interview with Tom Stoppard" *Transatlantic Review* nº 29, p. 17-25.
Reimpresa en McCrindle, Joseph (Ed.) *Behind the Scenes. Theater and Film Interviews* London: Pitman, 1971, p.77-87.

26 Abril 1972

Gussow, Mel "Stoppard refutes himself, endlessly" *New York Times* p. 54.

21 Septiembre 1972

Orr, Peter Entrevista del Arts Council. Grabación de la BBC, localizable en el National Sound Archive con el número T7730 WR.

10 Noviembre 1972

Mayne, Richard Entrevista para el programa "Art's Commentary" de la BBC. Número de localización en el National Sound Archive, LP34898 bol.

11 Noviembre 1972

Norman, Barry "Tom Stoppard and the contentment of insecurity" *The Times* p. 11.

21 Marzo 1973

Watts, Janet *The Guardian* p. 10-2.

Abril 1973

Leech, Michael "The Translators: Tom Stoppard" *Plays and Players* nº 20, p. 36-8.
La adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

6 Mayo 1974

Kalem, T. E. "Ping Pong Philosopher" *Time* p. 55.

Mayo-Julio 1974

"Ambushes for the audience: Towards a high comedy of ideas" *Theatre Quarterly* nº 14 iv, p. 3-17. También en Trussler, Simon (Ed.) *New Theatre Voices of the 70's* London: Methuen, 1981.

9 Junio 1974

Amory, Mark "The joke's the thing" *Sunday Times Magazine* p. 65-75.

12 Junio 1974

"Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977.

1974

Tom Stoppard entrevistado en McCullough, Joseph *Under Bow Bells* London: Sheldon Press.

1974

Smith, A.C.H. "Tom Stoppard" *Flourish* Royal Shakespeare Company News-Sheet, nº 1. Sobre *Travesties*

31 Octubre 1975

Gussow, Mel "Playwright, Star Provide a Little Curtain-Raiser" *New York Times* p. 21.

18 Diciembre 1975

Pryce-Jones, David "To Say Nothing of the Dog" *Radio Times* p. 109.
Incluye declaraciones de Stoppard sobre *Three Men in a Boat*

1975

Funke, Lewis "Tom Stoppard" *Playwrights Talk About Writing* Chicago: Dramatic Publications Company, p. 217-31.

18-24 Junio 1976

Grant, Steve "Serious Frivolity" *Time Out* p. 7.

20 Agosto 1976

"Interview with Tom Stoppard" en Hayman, Ronald *Tom Stoppard* London: Heinemann, 1977.

9 Enero 1977

Leonard, John "Tom Stoppard Tries on a 'Knickers Farce'" *New York Times* Section II, p. 1, 5.
Sobre *Dirty Linen* and *New-Found-Land*

10 Enero 1977

Bradshaw, Jon "Tom Stoppard: Nonstop Word Games with a Hit Playwright" *New York Times* p. 47-51.

26 Junio 1977

Bradshaw, Jon "Tom Stoppard Non-stop" *Sunday Telegraph Magazine* p. 29, 30, 32, 34.

23 Abril 1978

Shulman, Milton "The Politicizing of Tom Stoppard" *New York Times* Sec. II, p. 3, 27.

7 Julio 1979

Hebert, Hugh "A Playwright in Undiscovered Country" *The Guardian* p. 10.
Incluye declaraciones sobre *Professional Foul* y *Undiscovered Country*

29 Julio 1979

Gussow, Mel "Stoppard's Intellectual Cartwheels Now With Music" *New York Times* Section II, p. 1, 22.

25 Noviembre 1979

Berkvist, Robert "This Time, Stoppard Plays it (Almost) Straight" *New York Times* Section II, p. 1-5.
Sobre *Night and Day*

1980

Kuurman, Joost "An Interview with Tom Stoppard" *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* nº 10, p. 41-57.

Primavera 1981

Hardin, Nancy Shields "An Interview with Tom Stoppard" *Contemporary Literature* nº 22, p. 153-66.

30 Agosto 1981

Pendennis "Dialogue with a Driven Man" *The Observer* p. 18.

Verano 1981

Gollob, David; Roger, David "Trad Tom Pops In" *Gambit* nº 37 x, p. 5-17.

1 Noviembre 1981

Jones, Welton "Stoppard Coup Assures SDSU a Fortnight of Rare Drama" *San Diego Union* sec. E.

Diciembre 1983

Ruskin, Phyllis; Lutterbie, John H. "Balancing the equation" *Modern Drama* nº 26, p. 543-54.

Stoppard en San Diego durante los ensayos de *Mackoon's Hamlet*, *Cahoot's Macbeth*

1 Enero 1984

Gussow, Mel "Play on Words: The Real Tom Stoppard" *New York Times Magazine* Sec. VI, p. 18-23, 28.

20 Febrero 1984

Freedman, Samuel G. "Stoppard Debates the Role of the Writer" *New York Times* Sec. C, p. 13.

Octubre 1984

Gore-Langton, Robert "Sea-Sickness at the National" *Plays and Players* p. 17.
En torno a *Rough Crossing*

1986

Colvin, Clare "The real Stoppard" *Drama London* nº 161, p. 9-10.
A propósito de *Dalliance*

4.4.5 BIBLIOGRAFÍAS: CRÍTICA

El orden es cronológico, y entonces alfabético.

4.4.5.1 CRÍTICA: MONOGRAFÍAS

Biggsby, C. W. E. (1976) *Tom Stoppard* Harlow: Longman for British Council, Writers & Their Work, nº 250, 32 pp. 2ª Edición, 1979.

Hayman, Ronald (1977) *Tom Stoppard* London: Heinemann, 165 pp. 4ª Edición, 1982.
Reviewed by Steven H. Gale (1980).

Cahn, Victor L. (1979) *Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard* Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 169 pp.
Reviewed by Miriam Silverstein (1981).

Dean, Joan Fitzpatrick (1981) *Tom Stoppard: Comedy as Moral Matrix* Columbia: Missouri University Press, 128 pp.

Londré, Felicia Hardison (1981) *Tom Stoppard* New York: Ungar, 180 pp.

Bratt, David (1982) *Tom Stoppard: A Reference Guide* Boston: G.K. Hall.

Gabbard, Lucina Paquet (1982) *The Stoppard Plays* Troy, NY: Whitston, 172 pp.

Hunter, Jim (1982) *Tom Stoppard's Plays* London: Faber and Faber, 258 pp.
Reviewed by C.J. Gianakaris (1984).

Welkert, Heldrun-Edda (1982) *Tom Stoppards Dramen: Untersuchungen zu Sprache und Dialog* Tübingen: Narr, 308 pp.

Whitaker, Thomas R. (1983) *Tom Stoppard* London: MacMillan, 177 pp.
Reviewed by Victor L. Cahn (1985).

Corballis, Richard (1984) *Stoppard: The Mystery and the Clockwork* New York: Methuen, 204 pp.
Reviewed by John Harty (1986).

Brassell, Tim (1985) *Tom Stoppard : An Assessment* New York: St. Martin's, London: MacMillan.
Reviewed by John Morris (1986).

Bloom, Harold (Ed.) (1986) *Tom Stoppard: Modern Critical Views* New York: Chelsea, 191 pp.

Neumeier, Beate (1986) *Spiel und Politik: Aspekte der Komik bei Tom Stoppard* München: Fink, 278 pp.

Page, Malcolm (1986) *File on Stoppard* London: Methuen, Writers on File, 96 pp.

Rusinko, Susan (1986) *Tom Stoppard* Boston: Hall, 164 pp.

Billington, Michael (1987) *Stoppard the Playwright* London: Methuen, 192 pp.
Reviewed by John Morris (1988).

Jenkins, Anthony (1987) *The Theatre of Tom Stoppard* Cambridge: Cambridge University Press, 189 pp.
Reviewed by John Morris (1988).

Harty, John (Ed.) (1988) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, 349 pp.

Sammells, Neil (1988) *Tom Stoppard: The Artist as Critic* Basingstoke: MacMillan, 162 pp.

4.4.5.2 CRITICA: ARTICULOS

4.4.5.2.1 ARTICULOS: GENERALES

- Berger, Dieter A.** "Künstlerdethronisierung als dramatisches Prinzip: zur Aesthetik des Gegenwartstheaters in Grossbritannien" en A89 *MD32*.
Comenta obras de Bond, Stoppard y Shaffer.
- Chapman, John** (17 Octubre 1967) *New York Daily News* New York Theatre Critics Review 1967.
- Gottfried, Martin** (17 Octubre 1967) *Woman's Wear Daily*.
- Prideaux, Tom** (9 Febrero 1968) "Uncertainty Makes the Big Time" *Life* p. 72-6.
- Wardle, Irving** (22 Junio 1968) "A Grin Without a Cat" *The Times* p. 19.
- Lambert, J.W.** (1968) *The Quarterly Theatre Review* nº 89.
- Morgan, Geoffrey (Ed.)** (1968) en *Contemporary Theatre* London, p. 97-103.
- Barish, Jonas** (1969) "Exhibitionism and the anti-theatrical prejudice" *ELH* nº 36, p. 1-29.
- Callen, Anthony** (1969) "Stoppard's Godot: Some French Influences on post-war English drama" *New Theatre Magazine* nº 10 i, p. 22-30.
- Kennedy, Andrew** (1969) "Old and New in London Now" *Modern Drama* nº 11, p. 437-46.
- Kerr, Walter** (1969) en *Thirty Plays Hath November* New York: Simon and Schuster.
- Taylor, John Russell** (1969) en *Anger and After: A Guide to the New British Drama* London: Methuen.
- Taylor, John Russell** (1970) "Tom Stoppard — Structure + Intellect" *Plays and Players* nº 17, p. 16-8, 78.
- Griffiths, Gareth** (1971) "New Lines: English Theatre in the Sixties and After" *Kansas Quarterly* nº 3, p. 77-88.
- Killinger, John** (1971) en *World in Collapse: The Vision of Absurd Drama* New York.
- Levenson, Jill L.** (1971) "Views from a revolving door: Tom Stoppard's canon to date" *Queen's Quarterly* nº 78, p. 431-42.
- Neri, Nicoletta** (1971) "'Il drama nel drama' nel Teatro Inglese Contemporaneo" en *Aspetti e Figure del Teatro Inglese Contemporaneo* Torino: Giappichelli, p. 3-24.

- Taylor, John Russell** (1971) p. 94-107 de *The Second Wave. British Drama for the Seventies* London: Methuen. Edición revisada, 1978.
- Hill, Frances** (9 Febrero 1973) "Quarter-Laughing Assurance" *Times Educational Supplement* p. 23.
- Barnes, Clive** (23 Abril 1973) *New York Times* New York Theatre Critics' Review 1974.
- Gottfried, Martin** (24 Abril 1973) *Woman's Wear Daily* New York Theatre Critics Review 1974.
- Kroll, Jack** (4 Mayo 1973) *Newsweek*.
- Clurman, Howard** (18 Mayo 1973) *Nation*.
- Wood, Peter** (8 Junio 1973) *London Times*.
- Marowitz, Charles** (1973) en *Confessions of a Counterfeit Critic: A London Theatre Notebook 1958-1971* London: Eyre Methuen.
- Ryan, Randolph** (Mayo-Julio 1974) "Theatre Checklist nº 2: Tom Stoppard" *Theatrefacts* nº i ii, p. 2-9.
- Hayman, Ronald** (1974) "Profile 9: Tom Stoppard" *New Review* nº 1 ix, p. 15-22.
- Marowitz, Charles** (19 Octubre 1975) "Tom Stoppard — The Theatre's Intellectual P.T. Barnum" *New York Times* Section II, p. 1, 5.
- Barnes, Clive** (31 Octubre 1975) *New York Times* New York Theatre Critics' Review 1975.
- Kissel, Howard** (3 Noviembre 1975) *Woman's Wear Daily* New York Theatre Critics Review 1975.
- Kroll, Jack** (10 Noviembre 1975) *Newsweek* New York Theatre Critics Review 1975.
- Wetzsteon, Ross** (10 Noviembre 1975) "Tom Stoppard Eats Steak Tartare with Chocolate Sauce" *The Village Voice*.
- James, Clive** (Noviembre 1975) "Count Zero splits the infinite: Tom Stoppard's plays" *Encounter* nº 45 v, p. 68-76.
- Cárdenas de Becu, Isabel** (1975) "Lo trágico en el teatro tradicional y de vanguardia" en *Teatro de Vanguardia: Polémica y Vida* Buenos Aires: Búsqueda, p. 29-44.
- Riley, Carolyn** (Ed.) (1975) en *Contemporary Literary Criticism: Excerpts from Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights and Other Creative Writers* Detroit.
- Self, David** (1975) "On the Edge of Reality: Some thoughts on the studying of Tom Stoppard" *Use of English* nº 26, p. 195-200.

- Semple, Robert** (21 Junio 1976) "How Life Imitates a Stoppard Farce" *New York Times* p. 45.
- Gitzen, Julian** (1976) "Tom Stoppard: Chaos in perspective" *Southern Humanities Review* nº 10, p. 143-52.
- Stajkov, Dimitar** (1976) "Dramaturgijata na Tom Stoppard" *Teatar* nº 32, p. 50-54.
- Simon, John** (1976-1977) "Theatre Cronicle" *Hudson Review* nº 29, p. 79-84.
- Cook, B.** (8 Enero 1977) "Tom Stoppard: The Man Behind the Plays" *Saturday Review* p. 52-3.
- Gottfried, Martin** (12 Enero 1977) *New York Post*.
- Kerr, Walter** (23 Enero 1977) *New York Times*.
- May, Clifford D.; Behr, Edward** (15 Agosto 1977) "Master of the Stage" *Newsweek* p. 35-40.
- Tynan, Kenneth** (19 Diciembre 1977) "Withdrawing with style from the chaos: Tom Stoppard" en *New Yorker* p. 41-111. Reimpreso (como "The Man in the Moon") en *Sunday Times Weekly Review* de 15 de Enero 1978, p. 33-4, y luego en Tynan, Kenneth *Show People: Profiles in Entertainment* New York: Simon and Schuster, 1979; London: Weidenfeld, p. 44-123, en *Gambit* nº 37, 1981, p. 19-41 y como "Tom Stoppard" en Tynan, Kenneth *Profiles* London: Nick Hern, p. 294-348.
- Burton, Deirdre** (1977) "Dialogue and Discourse in Tom Stoppard" *Nottingham Linguistic Circular* nº 4, ii, p. 28-49.
- Kerensky, Oleg** (1977) "Tom Stoppard".en *The New British Drama* London: Hamilton.
- King, Kimball** (1977) p. 217-30 de *Twenty Modern British Playwrights: a Bibliography. 1956 to 1976* New York: Garland.
- Robinson, Gabrielle Scott** (1977) "Plays Without Plot: the theatre of Tom Stoppard" *Educational Theatre Journal* nº 29, p. 37-48.
- Shulman, Milton** (23 Abril 1978) "The Politicizing of Tom Stoppard" *New York Times* Section II, p. 3, 27. Incluye entrevista con Stoppard.
- Camroux, David** (1978) "Tom Stoppard: the last of the metaphysical egocentrics" Toulouse: *Caliban* nº 15, p. 79-94.
- Hidalgo, Pilar** (1978) p. 99-121 de *La Ira y la Palabra. Teatro inglés actual* Madrid: Cupsa.
- Roberts, Phillip** (1978) "Tom Stoppard: Serious Artist or Siren?" *Critical Quarterly* nº 20 iii, p. 84-92.
- Schwartz, Alfred** (1978) en *From Büchner to Beckett: Dramatic Theory and the Modes of Tragic Drama* Athens.

- Toebosch, Guillaume** (1978) "Les jeunes gens en colère: le théâtre anglais d'après-guerre et Tom Stoppard" *Cahiers du Rideau* nº 8, p. 7-16.
- Gussow, Mel** (1 Agosto 1979, 4 Octubre 1979) *New York Times* New York Theatre Critics' Review 1979.
- Kroll, Jack** (24 Septiembre 1979, 10 Diciembre 1979) *Newsweek* New York Theatre Critics Review 1979.
- Berkvist, Robert** (30 Septiembre 1979) *New York Times*.
- Barnes, Clive** (4 Octubre 1979) *New York Post* New York Theatre Critics' Review 1979.
- Watt, Douglas** (4 Octubre 1979, 28 Noviembre 1979) *New York Daily News* New York Theatre Review 1979.
- Sharp, Christopher** (5 Octubre 1979) *Woman's Wear Daily* New York Theatre Critics' Review 1979.
- Kerr, Walter** (28 Noviembre 1979) *New York Times* New York Theatre Critics' Review 1979.
- Kissel, Howard** (28 Noviembre 1979) *Woman's Wear Daily* New York Theatre Critics Review 1979.
- Djordjevic, Jelena** (1979) "Tri drame Toma Stopparda: nacelo ironije" *Savremenik* nº 25 xii, p. 529-41. A saber, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, *Jumpers* y *Travesties*.
- Hayman, Ronald** (1979) en p. 138-46 de *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett* New York: Oxford University Press.
- Hayman, Ronald** (1979) en *British Theatre Since 1955: A Reassessment* Oxford: Oxford University Press.
- Hobson, Harold** (1979) *Drama* nº 131.
- Ludlow, Colin** (1979) "Marriage Lines" *London Magazine* nº 18 xi, p. 91-9.
- Styan, J.L.** (1979) "High Tide in the London Theatre: Some Notes on the 1978-9 Season" *Comparative Drama* nº 13, p. 252-7.
- Zeifman, Hersh** (1979) "Tomfoolery: Stoppard's Theatrical Puns" *Yearbook of English Studies* University of Warwick, nº 9, p. 204-20.
Reimpreso en **Brown, John Russell** (1984) p. 85-108 de *Modern British Dramatists: New Perspectives* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Hayman, Ronald** (2 Marzo 1980) "Double Acts: Tom Stoppard and Peter Wood" *Sunday Times Magazine* p. 29-31.
- Donaldson, Ian** (1980) "The Ledger of the Lost-and-Stolen Office" *Southern Review* nº 13, p. 41-52.



- Gale, Steven H.** (1980) "Review of *Tom Stoppard* by Ronald Hayman" *Modern Drama* nº 23, p. 320.
- Levy, R.S.** (1980) "Serious Propositions Compromised by Frivolity" *Critical Quarterly* nº 22, p. 79-85.
- Peereboom, J.J.** (1980) "The Political Wave: The London Drama Scene" *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* nº 10, p. 59-72.
- Berlin, Normand** (1981) en p. 65-86 de *The Secret Cause* Amherst: Massachussets University Press.
- Billington, Michael** (1981) *The Guardian* London Theatre Record 1981.
- Carpenter, Charles** (1981) "Bond, Shaffer, Stoppard, Storey: An International Checklist of Commentary" *Modern Drama* nº 24, desde p. 546.
- Cohn, Ruby** (1981) "Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage" en **Bigsby C.W.E. (Ed.)** *Contemporary English Drama* London, p. 109-20.
- Cushman, Robert** (1981) *The Observer* London Theatre Record 1981.
- Elsom, John (Ed.)** (1981) en p. 186-91 de *Post-war British Theatre Criticism* London.
- García Tortosa, Francisco** (1981) "Consideraciones sobre la artificiosidad estilística de Tom Stoppard" en *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo* Madrid: UNED.
- Höhne, Horst** (1981) "Liberal intellectualism in the theatre: Tom Stoppard's controversial career as dramatist" *Angol Filológiai Tanulmányok* Hungría, nº 14, p. 5-35.
- Hurren, Kenneth** (1981) *What's On In London* London Theatre Record 1981.
- Longman, Stanley V.** (1981) "The Spatial Dimension of Theatre" *Theatre Journal* nº 33, p. 46-59.
- McMillan, Dougald** (1981) "Dropping the other boot, or getting Stoppard out of limbo" *Gambit* nº 37, p. 61-76.
- Morley, Sheridan** (1981) *Punch* London Theatre Review 1981.
- Nightingale, Benedict** (1981) *New Statesman* London Theatre Review 1981.
- Saltzman, Arthur M.** (1981) "Tom Stoppard joins the fray" *Theatre Annual* nº 36, p. 68-80. Su época tardía, encasillada por algunos como 'comedy of conscience'.
- Schwanitz, Dietrich** (1981) "The Method of Madness: Tom Stoppard's theatrum logicum-philosophicum" en **Bock, Hedwig ; Wertheim, Albert (Eds.)** p. 131-54 de *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber.
- Silverstein, Miriem** (1981) "Review of *Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard* by Victor L. Cahn" *Modern Drama* nº 24, p. 240-2.

- Toucatt, Ralph** (1981) "Cross-cultural Stoppard" *The Three-Penny Review*.
(14 Noviembre 1982) "Juggler to the British Stage" *The Observer* p. 7.
- Carpenter, Charles** (1982) "Modern Drama Studies: An Annual Bibliography". Cada año en *Modern Drama* desde el nº 25.
- Corsani, Mary** (1982) p. 91-7, 265-81 de *Il Nuovo Teatro Inglese* Milano: Mursia.
- Davidson, Mary R.** (1982) "Trascending logic: Stoppard, Wittgenstein, and Aristophanes" en **White, Kenneth S. (Ed.)** *Allogical Modern Drama* Amsterdam: Rodolpi, p. 39-60.
- Kennedy, Andrew K.** (1982) "Tom Stoppard's dissident comedies" *Modern Drama* nº 25, p. 469-76.
- Nightingale, Benedict** (1982) en *An Introduction to Fifty Modern British Plays* London.
- Shiner, Roger A.** (1982) "Showing, saying and jumping" *Dialogue* nº 21, p. 625-46.
- Simard, Rodney** (1982) "The logic of unicorns: beyond absurdism in Stoppard" *Arizona Quarterly* nº 38, p. 37-44.
- Wilcher, Robert** (1982) "Tom Stoppard and the art of communication" *Journal of Beckett Studies* nº 8, p. 105-23.
- Wright, Anne** (1982) "Tom Stoppard" en **Weintraub, Stanley (Ed.)** *British Dramatists since World War II* Detroit: Gale, p. 482-500.
- Scruton, Roger** (Febrero 1983) "The Real Stoppard" *Encounter* nº 60, p. 44-7.
- Morley, Sheridan** (1983) en *Shooting Stars. Plays and Players 1975-1983* London: Quartet Books.
- Vos, Jozef de** (1983) "Tom Stoppard: farce en filosofie" *Dietsche Warande en Belfort* nº 128, p. 505-13.
- Russell Taylor, John** (Octubre 1984) "From *Rosencrantz* to *The Real Thing*" *Plays and Players* p. 13-6.
- Glanakaris, C.J.** (1984) "Review of *Tom Stoppard's Plays* by Jim Hunter" *Modern Drama* nº 27.
- Pietropoli, Cecilia** (1984) "'Imagine the theatre as real': C. Hampton, Tom Stoppard e il dibattito sul teatro" *Quaderni di Filologia Germanica* Univ. di Bologna, nº 3, p. 203-16.
- Simard, Rodney** (1984) "Tom Stoppard: intellectual gymnast" en *Postmodern Drama* Lanham, MD: University Press of America, p. 49-74.
- Cahn, Victor L.** (1985) "Review of *Tom Stoppard* by Thomas R. Whitaker" *Modern Drama* nº 28, p. 510-2.

- Cohn, Ruby** (1985) "Les enfants de Godot" *CRB* n° 110.
- Draudt, Manfred** (1985) "The paradoxical concept of reality in modern European drama: a systems approach" *Maske und Kothurn* n° 31, p. 33-55.
- Rusinko, Susan** (1985) "The last romantic: Henry Boot, alias Tom Stoppard" *World Literature Today* n° 59, p. 17-21.
- Harty, John** (Marzo 1986) "Review of *Stoppard: The Mystery and the Clockwork* by Richard Corballis" *Modern Drama* n° 29, p. 144-5.
- Feeney, Joseph J.** (1986) "Fantasy in structure: layered metaphor in Stoppard" en **Hokenson, Jan; Pearce, Howard (Eds.)** *Forms of the Fantastic* New York: Greenwood, p. 232-9.
- Hinden, Michael** (1986) "After Beckett: the plays of Pinter, Stoppard and Shepard" *Contemporary Literature* n° 27.
- Morris, John** (1986) "Review of *Tom Stoppard : An Assessment* by Tim Brassell" *Modern Drama* n° 29, p. 492-5.
- Watson, George** (1986) "Osborne, Pinter, Stoppard: a playful look at London since 1956" *Virginia Quarterly Review* n° 62, p. 271-84.
- Cave, Richard** (1987) p. 70-100 de *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970 to 1985* Gerrards Cross: Smythe.322 pp.
- Rayner, Alice** (1987) *Comic Persuasion. Moral Structure in British Comedy from Shakespeare to Stoppard* Berkeley: California University Press.
- Corballis, Richard** (1988) "Tom Stoppard's Children" en **Harty, John (Ed.)** *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 261-79.
- Dean, Joan F.** (1988) "Unlikely bedfellows: politics and aesthetics in Tom Stoppard's recent work" en **Harty, John (Ed.)** *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 243-59.
- Kelly, Katherine E.** (1988) "Breaking the stalemate: the Stoppard comedies since *Travesties*" en **Harty, John (Ed.)** *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 225-42.
- Londré, Felicia Hardison** (1988) "From Zurich to Brazil with Tom Stoppard" en **Harty, John (Ed.)** *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 343-63.
- Morris, John** (1988) "Review of *Stoppard the Playwright* by **Michael Billington** and *The Theatre of Tom Stoppard* by **Anthony Jenkins**" *Modern Drama* n° 31.
- Kelly, Katherine E.** (1989) "Tom Stoppard Radioactive: A Sounding of the Radio Plays" *Modern Drama* n° 32, p. 440-452.

3.6.5.2 ARTICULOS: PARODIA

- Brustein, Robert** (1967) "Waiting for Hamlet" *New Republic* nº 4, p. 25-6.
Reimpreso en *Plays and Players* nº 15, Enero 1968, p. 51-2 y en **Brustein Robert** *The Third Theatre* London: 1970, p. 149-53.
- Barker, Clive** (1969) "Contemporary Shakespearean Parody in British Theatre" *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West: Jahrbuch* nº 105, p. 104-20.
- Asmus, Walter D.** (1970) "*Rosencrantz and Guildenstern are Dead* " *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West: Jahrbuch* nº 106, p. 118-31.
- Baumgart, Wolfgang** (1971) "Hamlet's excellent good friends: Beobachtungen zu Shakespeare und Stoppard" en **Sühnel, Rudolf; Riesner, Dieter** (Eds.) *Englische Dichter der Moderne* Berlin: Schmidt, p. 588-98.
- Carroll, Peter** (1971) "They have their entrances and their exits: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* " *Teaching of English* nº 20, p. 50-60.
- Babula, William** (Invierno 1972) "The play-life metaphor in Shakespeare and Stoppard" *Modern Drama* nº 15, p. 279-81.
- Pasquier, Marie C.** (1972) "Shakespeare ou le lieu commun: à propos de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard" *Recherches Anglaises et Américaines* nº 5, p. 110-20.
- Berlin, Normand** (1973) "*Rosencrantz and Guildenstern are Dead* : Theatre of Criticism" *Modern Drama* nº 16, p. 269-77.
- Pache, Walter** (1973) "Pirandellos Urenkel: Formen des Spiels im Spiel bei Max Frisch und Tom Stoppard" *Sprachkunst* nº 4, p. 124-41.
- Bassnett-McGuire, Susan** (1975) "Textual understructures in Jean-Louis Barrault's *Rabelais* and Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* " *Comparison* nº 1, p. 102-40.
- Farish, Gillan** (1975) "Into the looking-glass bowl: an instant of grateful terror" *University of Windsor Review* nº 10, p. 14-29.
- Cohn, Ruby** (1976) *Modern Shakespeare Offshoots* Princeton, N.J.: Princeton University Press, p. 211-18.
- Whitaker, Thomas R.** (1977) en *Fields of Play in Modern Drama* Princeton: Princeton University Press, p. 9-34.
- Kahn, Coppélia** (1978) "*Travesties* and the importance of being Stoppard" *New York Literary Forum* nº 1, p. 187-97.
- Thomsen, Christian W.** (1978) "Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* : Spiel vom Sterben, Spiel vom Tod, Spiel vom Tod in Leben" *Maske und Kothurn* nº 24, p. 230-43.

- Zimmerman, Heinz** (1978-1979) "Tom Stoppards Publikumsverwirrung: zu Rezeption und Sinn von *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: *Jahrbuch* nº 94, p. 184-200.
- Kennedy, Andrew K.** (1979) "Natural, mannered, and parodic dialogue" *Yearbook of English Studies* University of Warwick, nº 9, p. 28-54.
- Werner, Craig** (1979) "Stoppard's Critical Travesty, or, who vindicates whom and why" *Arizona Quarterly* nº 35, p. 228-36.
- Geraths, Armin** (1980) "Rosenkranz und Gildenstern: *Hamlet*-Varianten bei William Schwenk Gilbert und Tom Stoppard" en **Priessnitz, Horst** (Ed.) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p.251-274.
- Miner, Michael D.** (1980) "Grotesque Drama in the 70's" *Kansas Quarterly* nº 12 iv, p. 99-109.
- Rabinowitz, Peter J.** (1980) "'What's Hecuba to Us?'. The Audience's Experience of Literary Borrowing" en **Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge** (Eds.) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation* Princeton: Princeton University Press, p. 241-63.
- Robinson, Gabrielle Scott** (1980) "Nothing left but parody: Friedrich Dürrenmatt and Tom Stoppard" *Theatre Journal* nº 32, p. 85-94. También en **Harty, John** (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, 1988, p. 121-38.
- Treglown, Jeremy** (1980) "Shakespeare's Macbeths: Davenant, Verdi, Stoppard and the Question of Theatrical Text" *English* nº 29, p. 95-113.
- Barth, Adolf K. H.** (1981) "Shakespeare ohne Tränen: Sprachspiel und Tragödienparodie in Tom Stoppards *Doggs Hamlet, Cahoot's Macbeth*" *Maske und Kothurn* nº 27, p. 251-67.
- Berlin, Normand** (1981) "Death: *Hamlet* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" en *The Secret Cause: A Discussion of Tragedy* Amherst: Mass. University Press, p. 65-85.
- Brater, Enoch** (1981) "Parody, Travesty, and Politics in the Plays of Tom Stoppard" en **Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber, p. 117-30.
- Brolch, Ulrich** (1981) "Dramatische Spiegelkabinette: zum Motiv des Spiels im Spiel in den Dramen Tom Stoppards" en **Grabes, Herbert** (Ed.) *Anglistentag 1980, Giessen: Tagungsbeiträge und Berichte im Auftrage des Vorstandes* Grossen-Linden: Hoffmann, p. 139-58.
- Castrop, Helmut** (1981) "Tom Stoppard: *Travesties*. Kunst- und Weltrevolution im Vexierspiel mit literarischen Gattungen" en **Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber.
- Gruber, William E.** (1981-1982) "Wheels within wheels, etcetera: artistic design in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Comparative Drama* nº 15, p. 291-310.

- Easterling, Anja** (1982) *Shakespearean Parallels and Affinities with the Theatre of the Absurd in Tom Stoppard's 'Rosencrantz and Guildenstern are Dead'* Umeå: Universitetsbibliotek, 204 pp.
- Holubetz, Margarete** (1982) "A mocking of theatrical conventions: the fake death scenes in *The White Devil* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *English Studies* nº 63, p. 426-9.
- Lenoff, Leslee** (1982) "Life within limits: Stoppard on the HMS Hamlet" *Arizona Quarterly* nº 38, p. 45-61.
- Plett, Heinrich F.** (1982) "Shakespeare-Rezeption. Lesarten des *Hamlet* bei Kops, Marowitz und Stoppard" en **Plett, Heinrich F. (Ed.)** *Englisches Drama von Beckett bis Bond* München: Fink, p. 204-49.
- Brugière, Bernard** (1983) "De la parodie à une esthétique de la duplication: étude de *Travesties* de Tom Stoppard" *Études Anglaises* nº 36, p. 267-80.
- Kennedy, Andrew K.** (1983) "Universal parody in Stoppard" en *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter* Cambridge: Cambridge University Press, p. 227-33.
- Levenson, Jill L.** (1983) "*Hamlet* andante/*Hamlet* allegro: Tom Stoppard's two versions" *Shakespeare Survey* nº 36, p. 21-28.
- Gianakaris, C.J.** (Otoño 1984) "Stoppard's adaptations of Shakespeare: *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*" *Comparative Drama* nº 18, p. 22-40.
- Probyn, Clive** (1985) "Entropic Parody: Tom Stoppard's Plays" en **Petr, Pavel et alia (Eds.)** *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody* Frankfurt: Lang, p. 247-56.
- Diamond, Elin** (1986) "Stoppard's *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* : the uses of Shakespeare" *Modern Drama* nº 29, p. 593-600.
- Eakambaram, N.** (1986) "Tradition and the individual talent in Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Osmonia Journal of English Studies* nº 22, p. 65-80.
- Sammells, Neil** (1986) "Giggling at the arts: Tom Stoppard and James Saunders" *Critical Quarterly* nº 28 iv, p. 71-8.
- Sammells, Neil** (1986) "Earning liberties: *Travesties* and *The Importance of Being Earnest*" *Modern Drama* nº 29, p. 376-87.
- Wolf, Werner** (1986) "Geschichtsfiktion im Kontext dekonstruktivistischer Tendenzen in neuerer historik und literarischer Postmoderne: Tom Stoppard's *Travesties*" *Poetica* nº 18, p. 305-57.
- Huston, J. Dennis** (1988) "'Misreading' *Hamlet* : problems of perspective in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" en **Harty, John (Ed.)** *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 47-66.

- Robinson, Gabrielle Scott** (1988) "The stereotype betrayed: Tom Stoppard's farce" en *Farce* Cambridge: Cambridge University Press, Themes in Drama 10, p. 237-50.
- Sinfield, Alan** (1988) "Making Space: Appropriation and confrontation in recent British plays" en **Holderness, Graham** (Ed.) *The Shakespeare Myth* Manchester: Manchester University Press.
- McElroy, Bernard** (Primavera 89) "Odd couple: *Hamlet* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* at the New Jersey Shakespeare Festival" Folger Shakespeare Library: *Shakespeare Quarterly* n° 40 i, p. 94-6.
- Scott, Michael** (1989) "Parasitic Comedy: Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" en *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan, p. 13-27.

*Rosencrantz and Guildenstern
Are Dead*

- Dutton, Richard p. 135-50 de *Modern Tragicomedy and the British Tradition*.
- Bryden, Ronald (28 Agosto 1966) en *The Observer* p. 15. La crónica que convenció a Kenneth Tynan para que el National Theatre adquiriera los derechos de la obra.
- Bryden, Ronald (16 Abril 1967) "Out of Their World" *The Observer* p. 24.
- Hobson, Harold (16 Abril 1967) en *Sunday Times* p. 49.
- Spurling, Hilary (21 Abril 1967) "Prints of the Japanese Buskin" *The Spectator* p. 465.
- Taylor, John Russell (Junio 1967) "The Road to Dusty Death" *Plays and Players* nº 14, p. 12-15.
- Marcus, Frank (Julio 1967) "Theatre: Ancient and Modern" *London Magazine* p. 76.
- Weightman, John (Julio 1967) "Mini-Hamlets in Limbo" *Encounter* nº 29, p. 38-40. Crítica negativa.
- Bermel, Albert (6 Noviembre 1967) "The Unstaging of Hamlet" *New Leader* p. 29-30. El montaje de Nueva York.
- Richardson, Jack (Diciembre 1967) "Two New Plays" *Commentary* p. 83.
- Simon, John (Invierno 1967-1968) "Theatre Cronicle" *Hudson Review* nº 20 iv, p. 664-5.
- Gianakaris, C.J. (1968-1969) "Absurdism altered: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Drama Survey* nº 7, p. 52-8.
- Lee, R.H. (Octubre 1969) "The circle and its tangent" *Theoria* nº 33, p. 37-43. Respondido por C.O. Gardner.
- Gardner, C.O. (Mayo 1970) "Note on *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Theoria* nº 34, p. 83-4. Polémica con R.H. Lee.
- Quinn, James E. (Octubre 1970) "Rosencrantz and Guildenstern Are Alive and Well in the Classroom" *Missouri English Bulletin* nº 26, p. 16-9.
- Mansat, A. (1970) "*Rosencrantz et Guildenstern sont morts*" *Langues Modernes* nº 64, p. 396-400.
- Mehl, Dieter (1970) "Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" en Mehl, Dieter (Ed.) *Das englische Drama: von Mittelalter bis zur Gegenwart* Düsseldorf: Bagel, Vol. II, p. 336-46.
- Ryan, Pat M. (Otoño 1971) "Tom Stoppard's cryptic *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Theatre Journal* nº 10, p. 3-9.

- Whitaker, Thomas R. (1972) "Notes on Playing the Player" *Centennial Review* nº 16, p. 1-22.
- Keyssar-Franke, Helene (1975) "The strategy of *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Educational Theatre Journal* nº 27, p. 85-97.
- Rodway, Allan E. (1975) p. 264-72 de *English Comedy. Its Role and Nature from Chaucer to the Present Day* Berkeley: California University Press.
- Salter, Charles H. (1975) "*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" en Weiland, Hermann J. (Ed.) *Insight IV. Analyses of Modern British and American Drama* Frankfurt: Hirschgraben, p. 144-50.
- Zeh, Dieter (1975) "Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* ('67)" en Fehse, Klaus D.; Platz, Norbert (Eds.) *Das zeitgenössische englische Drama* Frankfurt: Athenäum, p. 229-46.
- Kruse, Axel (1975-1976) "Tragicomedy and tragic burlesque: *Waiting for Godot* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Sydney Studies in English* nº 1, p. 76-96.
- Vos, Jozef de (Enero 1977) "*Rosencrantz and Guildenstern are Dead* : Tom Stoppard's 'artistic failure'" *Neophilologus* nº 61, p. 152-9.
- Oliver, Cordelia (15 Abril 1978) '*Rosencrantz and Guildenstern*' en *The Guardian*. Estreno en Edinburgo.
- Corballis, Richard (Abril 1978) "Hints on Teaching *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *English in New Zealand* p. 27-33.
- Pritchard, R. (Septiembre 1978) "*Rosencrantz and Guildenstern*" *English in New Zealand* p. 34-6.
- Colby, Douglas (1978) "The game of coin-tossing: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* by Tom Stoppard" en *As the Curtain Rises: on Contemporary British Drama. 1966-1976* Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, p. 29-45.
- Schwartz, Alfred (1978) p. 325-32 de *From Büchner to Beckett. Dramatic Theory and the Modes of Tragic Drama* Athens: Ohio University Press.
- King, Francis (21 Octubre 1979) "Two Lords A-leaping" *Sunday Telegraph* p. 14. Inadecuada elección de actores en el montaje de Bogdanov.
- Bouffard, Jean C. (1979) "Rosenkrantz et Guildenstern pas morts: à propos de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard" *Acta Universitatis Wratislaviensis* nº 462, p. 167-77.
- Egan, Robert (1979) "A thin beam of light: the purpose of playing in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Theatre Journal* nº 31, p. 59-69.
- Rojahn-Deyk, Barbara (1979) "Tod ohne Verklärung: zur Todesthematik in Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Anglistik und Englischunterricht* nº 7, p. 61-73.

- Schlueter, June** (1979) "Stoppard's Moon and Birdboot, Rosencrantz and Guildenstern" en *Metafictional Characters in Modern Drama* New York: Columbia University Press, p. 89-103.
- Wilcher, Robert** (1979) "The Museum of Tragedy: *Endgame* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Journal of Beckett Studies* n° 4, p. 43-54.
- Corballis, Richard** (1980) "Extending the audience: the structure of *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Ariel* n° 11 ii, p. 65-79.
- Nitzsche, J.C.** (1980) "McLuhan's message and Stoppard's medium in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* n° 10, p. 32-40.
- Varey, Simon** (1980) "Nobody Special: on *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* n° 10, p. 20-31.
- Vickery, D.J.** (1980) *Brodie's Notes on Tom Stoppard's 'Rosencrantz and Guildenstern are Dead'* London.
- Draudt, Manfred** (1981) "Two Sides of the Same Coin, or ... The Same Side of Two Coins: An Analysis of Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *English Studies* n° 62, p. 348-57.
- Duncan, Joseph E.** (1981) "Godot Comes: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Ariel* n° 12 iv, p. 57-70.
- Janisch, Josandra** (1981) "The vision of the beyond-absurd in Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Crux* n° 15 iii, p. 41-54.
- Zivanovic, Judith** (1981) "Meeting death already there: the failure to choose in Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Liberal and Fine Arts Review* n° 11, p. 44-56.
- Bondi, Marina** (1982) "Atti linguistici e testo drammatico: saggio applicativo su *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* di Tom Stoppard" *Studi Italiani di Linguistica Teorica ed Applicata* n° ii, i-iii, p. 69-97.
- Perlette, John M.** (1985) "Theatre at the limit: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*" *Modern Drama* n° 28, p. 659-69.

Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth

Billington, Michael (17 Julio 1979) *The Guardian* p. 8.

Nightingale, Benedict (20 Julio 1979) "Git Away" *New Statesman* p. 105.

Ludlow, Colin (Agosto 1979) "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth " *Plays and Players* p. 28.

Ruskin, Phyllis; Lutterbie, John H. (Diciembre 1983) "Balancing the equation" *Modern Drama* nº 26, p. 543-54. Incluye declaraciones de Stoppard en San Diego.

Robinson, Gabrielle Scott (1986) "Leapfrog and ambush in Stoppard" en **Hokenson, Jan; Pearce, Howard** (Eds.) *Forms of the Fantastic* New York: Greenwood, p. 241-50.

'M' is for Moon among Other Things

Chaillet, Ned (4 Agosto 1977) en *The Times*. Sobre la inadecuación de la versión escénica.

Lord Malquist and Mr. Moon

Harty, John (1988) "Stoppard's *Lord Malquist and Mr. Moon* : the beginning" en **Harty, John** (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 1-19.

If You're Glad I'll Be Frank

Levin, Bernard (28 Noviembre 1976) en *Sunday Times*. Reseña del estreno en teatro.

Another Moon Called Earth

Reynolds, Stanley (29 Junio 1967) en *The Guardian* p. 6.

Melly, George (2 Julio 1967) en *The Observer* p. 19.

Albert's Bridge

- Ferris, Paul** (23 Julio 1967) "Views from the Bridge" *The Observer* p. 19.
- Craig, Randall** (Invierno 1976) "Plays in Performance: Experimental" *Drama* p. 60.
Conseguida versión escénica, la del King's Head.
- Welse, Wolf-D.** (1977) "Tom Stoppard: *Albert's Bridge* ('67)" en Priessnitz, Horst (Ed.) *Das englische Hörspiel* Düsseldorf: Bagel, p. 291-305.
- Groene, Horst** (1981) "The radio play in language teaching: *Albert's Bridge* by Tom Stoppard" *Neueren Sprachen* n° 80, p. 502-11.

Enter a Free Man

- Bryden, Ronald** (31 Marzo 1968) "Follow-up Debut" *The Observer* p. 31.
- Holland, Mary** (Junio 1968) "Cards of Identity" *Plays and Players* p. 22.

The Real Inspector Hound

- Bryden, Ronald** (23 Junio 1968) "A Critics' Nightmare" *The Observer* p. 26.
- Cox, Frank** (Febrero 1969) "Directors in Interview" *Plays and Players* p. 51.
Entrevista con Robert Chetwyn, director del estreno.
- Morley, Sheridan** (1 Diciembre 1976) "Happy Returns" *Punch* p. 1043.
- Crossley, Brian M.** (1977) "An Investigation of Stoppard's 'Hound' and 'Foot'" *Modern Drama* n° 20, p. 77-86.
- Durham, Weldon B.** (1980) "Ritual of riddance in Tom Stoppard's *The Real Inspector Hound*" *Southern Theatre*. También en Harty, John (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, 1988, p. 89-104.
- Erben, Rudolf** (1985) "Traum oder Wirklichkeit? Tom Stoppard's *Jumpers* and *The Real Inspector Hound*" *Maske und Kothurn* n° 31, p. 57-64. También en *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* n° 20, 1987, p. 451-9.
- Alemani, Clara** (1986) "Il teatro nel teatro: due esempi dalla drammaturgia inglese contemporanea" *Confronto Letterario* n° 5, p. 187-98.
- Mason, Jeffrey D.** (1988) "Foot-prints to the moon: detectives as suspects in *The Real Inspector Hound* and *After Magritte*" en Harty, John (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 105-19.

Neutral Ground

Taylor, John Russell (Febrero 1969) "TV Drama" *Plays and Players* p. 12.

After Magritte

Craig, Randall (Verano 1970) en *Drama* p. 36-7.

Hewes, Henry (26 Agosto 1972) "Summer Solace" *Saturday Review* p. 66.

Goldstein, Leonard (1975) "A Note on Tom Stoppard's *After Magritte*" *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* nº 23, p. 16-21.

Harris, Wendell V. (1976) "Stoppard's *After Magritte*" *Explicator* nº 34 v, item 40.

Crossley, Brian M. (1977) "An Investigation of Stoppard's 'Hound' and 'Foot'" *Modern Drama* nº 20, p. 77-86.

Mason, Jeffrey D. (1988) "Foot-prints to the moon: detectives as suspects in *The Real Inspector Hound* and *After Magritte*" en **Harty, John** (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 105-19.

R. V. (Marzo-Abril 1991) "Surrealismo cotidiano" *El Público* p. 57.
Sobre la versión catalana recién estrenada.

Where Are They Now?

Weber, Hans (1977) "Tom Stoppard: *Where Are They Now ? ('70)*" en **Priessnitz, Horst** (Ed.) *Das englische Hörspiel* Düsseldorf: Bagel, p. 319-31.

Dogg's Our Pet

Billington, Michael (9 Diciembre 1971) "Stoppard" *The Guardian* p. 10.

Jumpers

- Dutton, Richard** p. 172-95 de *Modern Tragicomedy and the British Tradition*. Sobre *Jumpers y Travesties*.
- Billington, Michael** (3 Febrero 1972) *The Guardian* p. 10.
- Wardle, Irving** (3 Febrero 1972) "Jumpers" *The Times* p. 13.
- Tierney, Margaret** (Marzo 1972) "Marriage Lines" *Plays and Players*. Con declaraciones de Diana Rigg.
- Ayer, A.J.** (9 Abril 1972) "Love Among the Logical Positivists" *Sunday Times* p. 16.
- Weightman, John** (Abril 1972) "A Metaphysical Comedy" *Encounter* nº 38 iv, p. 44-46.
- Hayman, Ronald** (1973) en *Playback 2* London. Incluye entrevista con Michael Hordern.
- Simon, John** (11 Marzo 1974) "Flying Philosophers, Poetic Pederasts" *New York* p. 84.
- Gussow, Mel** (23 Abril 1974) "Jumpers ' Author is Verbal Gymnast" *New York Times* p. 36.
- Bennett, Jonathan** (1975) "Philosophy and Mr. Stoppard" *Philosophy* nº 50, p. 5-18. Respondido por Henning Jensen.
- Leonard, Virginia E.** (1975) "Tom Stoppard's *Jumpers* : the separation from reality" *Bulletin of the West Virginia Association of College English Teachers* nº 2 i, p. 45-56.
- Cushman, Robert** (26 Septiembre 1976) "Moral gymnastics" *The Observer* p. 24.
- Nightingale, Benedict** (1 Octubre 1976) "Not so Farce" *New Statesman* p. 457.
- Billington, Michael** (23 Octubre 1976) "Jumpers" *The Guardian*.
- Wood, Peter** (1976) Programa de la reposición del National Theatre.
- Gabbard, Lucina P.** (1977) "Stoppard's *Jumpers* : A Mystery Play" *Modern Drama* nº 20, p. 87-95.
- Jensen, Henning** (1977) "Jonathan Bennett and Mr. Stoppard" *Philosophy* nº 52, p. 214-7. Polémica con Jonathan Bennett.
- Clum, John M.** (1978) "Religion and Five Contemporary Plays: The Quest for God in a Godless World" *South Atlantic Quarterly* nº 77, p. 418-32.
- Bailey, John A.** (1979) "*Jumpers* by Tom Stoppard: The ironist as theistic apologist" *Michigan Academician* nº 11, p. 237-50.

- Crump, G.B.** (1979) "The Universe as Murder Mystery: Tom Stoppard's *Jumpers*" *Contemporary Literature* nº 20, p. 354-68.
- Davidson, Mary R.** (1979) "Historical homonyms: A new way of naming in Tom Stoppard's *Jumpers*" *Modern Drama* nº 22, p. 305-13.
- Omasreiter, Ria** (1979) "Tom Stoppard's *Jumpers* : das dramatische Spiel mit der Relativität" *Anglistik und Englischunterricht* nº 7, p. 75-87.
- Riehle, Wolfgang** (1979) "Tom Stoppard's *Jumpers* : Gedanken zu einer Interpretation" *Archiv* nº 216, p. 280-90.
- Salmon, Eric** (1979) "Faith in Tom Stoppard" *Queen's Quarterly* nº 86, p. 215-32. *Jumpers y Travesties* como obras complementarias.
- Durham, Weldon B.** (1980) "Symbolic Action in Tom Stoppard's *Jumpers*" *Theatre Journal* nº 32, p. 169-79.
- Londré, Felicia Hardison** (1980) "Using comic devices to answer the ultimate question: Tom Stoppard's *Jumpers* and Woody Allen's *God*" *Comparative Drama* nº 14, p. 346-54.
- Rothstein, Bobbi** (1980) "The Reappearance of Public Man: Stoppard's *Jumpers* and *Professional Foul*" *Kansas Quarterly* nº 12 iv, p. 35-44.
- Morwood, James** (Invierno 1980-Primavera 1981) "*Jumpers* Revisited" *Agenda* nº 18 iv-19 i, p. 135-41.
- Brassell, Tim** (1981) "*Jumpers* : a happy marriage?" *Gambit* nº 37, p. 43-59.
- Delaney, Paul** (1981) "The Flesh and the World in *Jumpers*" *Modern Language Quarterly* nº 42, p. 369-88.
- Hinden, Michael** (1981) "*Jumpers* : Stoppard and the theatre of exhaustion" *Twentieth Century Literature* nº 27, p. 1-15.
- Draper, R.P.** (14 Octubre 1983) "Stoppard at Play" *Times Higher Education Supplement* p. 21.
- Steffen, Dagmar** (1983) *Das Zweiakter im zeitgenössischen englischen Drama. Studien zu John Mortimers 'The Judge', David Mercers 'After Haggerty and Flint' und Tom Stoppards 'Jumpers'* Frankfurt: Lang., 242 pp.
- Elam, Keir** (Diciembre 1984) "After Magritte, after Carroll, after Wittgenstein: what Tom Stoppard's tortoise taught us" *Modern Drama* nº 27, p. 469-85.
- Bas, Georges** (1984) "*Jumpers*, de Tom Stoppard, dystopie politique: l'avenir de la Grand-Bretagne et les avatars du radicalisme" en *Radicaux a l'anglaise* Paris: Centre d'Hist. des Idées dans les Illes Britanniques, Univ. de Paris IV-Sorbonne, p. 66-84.
- Erben, Rudolf** (1985) "Traum oder Wirklichkeit? Tom Stoppard's *Jumpers* and *The Real Inspector Hound*" *Maske und Kothurn* nº 31, p. 57-64. También en *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* nº 20, 1987, p. 451-9.

Gow, Gordon (1985) "Taking on *Jumpers* " *Plays*. Incluye declaraciones de Paul Eddington.

Kreps, Barbara (1986) "How do we know what we know in Tom Stoppard's *Jumpers* ?" *Twentieth Century Literature* nº 32, p. 187-208.

Sammells, Neil (1986) "The aniseed trail and the metaphysical fox: Tom Stoppard's *Jumpers* " *Swansea Review* nº 1, p. 46-56.

Artist Descending a Staircase

Ferris, Paul (19 Noviembre 1972) "Tempting Carrot" *The Observer* p. 37.

Kelly, Katherine E. (1986) "Tom Stoppard's *Artist Descending a Staircase* : outdoing the 'Dada' Duchamp" *Comparative Drama* nº 20, p. 191-200.

Travesties

- Dutton, Richard p. 172-95 de *Modern Tragicomedy and the British Tradition*. Sobre *Jumpers y Travesties*.
- Hebert, Hugh (7 Junio 1974) "Domes of Zurich" *The Guardian* p. 10. Los ensayos de *Travesties*.
- Hayman, Ronald (8 Junio 1974) *The Times* p. 9. Declaraciones de Peter Wood.
- Billington, Michael (11 Junio 1974) "Travesties" *The Guardian*.
- Cushman, Robert (16 Junio 1974) "Stoppard Run Wilde" *The Observer* p. 31.
- Elsom, John (20 Junio 1974) "Pooh-sticks" *The Listener* p. 801.
- Ellman, Richard (12 Julio 1974) "Review of *Travesties*: The Zealots of Zurich" *Times Literary Supplement* p. 744.
- O'Connor, Garry (Julio 1974) "Travesties" *Plays and Players* p. 34.
- Crick, Bernard (2 Agosto 1974) "Travesties" *Times Higher Educational Supplement* p. 13.
- Weightman, John (Septiembre 1974) "Art Versus Life" *Encounter* nº 43, p. 57-9.
- Billington, Michael (11 Agosto 1975) "Medium of the Moment" *The Guardian*. Entrevista con John Wood.
- Wandor, Michelene (Agosto 1975) "Travesties" *Spare Rib* nº 38, p. 42.
- Rich, Alan (17 Noviembre 1975) "Memorabilia" *New York* p. 102.
- Schwartzman, Myron (1975) "Wilde about Joyce?: Dal But my Art belongs to Dada" *James Joyce Quarterly* nº 13, p. 122-3.
- Rodway, Allan E. (1976) "Stripping Off" *London Magazine* nº 16 v-vi, p. 66-73.
- Hayes, Ann (1977) "A Note on *Travesties*, the New Stoppard Play" *Sycamore* nº 1, p. 5-9.
- Plett, Heinrich F. (1977) "Tom Stoppard: *Travesties*" en Lengeler, Rainer (Ed.) *Englische Literatur der Gegenwart 1971-1975* Düsseldorf, p. 81-93.
- Gold, Margaret (Marzo 1978) "Who are the dadas of *Travesties*?" *Modern Drama* nº 21, p. 59-66.
- Neil, Boyd (Diciembre 1978) "Green Room: *Travesties* and Translation" *Plays and Players* nº 26, p. 8-9.
- Dumur, Guy (1978) "Introduction: *Travesties*" *Cahiers du Rideau* nº 8, p. 19-24.

- Gaskell, Philip** (1978) "Stoppard, *Travesties*, 1974" en *From Writer to Reader: Studies in Editorial Method* Oxford: Clarendon, p. 245-62. Estudio de gran interés centrado en las divergencias entre el texto publicado, el previsto para la representación y el representado.
- Geraths, Armin** (1979) "Geschichte und Geschichtskritik in Tom Stoppard's 'Ideen-Komödie' *Travesties* " *Anglistik und Englischunterricht* nº 7, p. 89-101.
- Pearce, Howard D.** (1979) "Stage as Mirror: Tom Stoppard's *Travesties* " *Modern Language Notes* nº 94, p. 1139-58.
- Ruiz Ruiz, José María** (1979) "*Travesties* : Lenin, James Joyce y Tristan Tzara en escena" *Letras de Deusto* nº 17 i, p. 137-56.
- Salmon, Eric** (1979) "Faith in Tom Stoppard" *Queen's Quarterly* nº 86, p. 215-32. *Jumpers* y *Travesties* como obras complementarias.
- Billman, Carol** (Otoño 1980) "The art of history in Tom Stoppard's *Travesties* " *Kansas Quarterly* nº 12 iv, p. 47-52.
- Broich, Ulrich** (1980) p. 374-8 de "Das englische historische Drama der Gegenwart" *Anglia* nº 98, p. 357-82.
- Cooke, John William** (Diciembre 1981) "The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard's *Travesties* " *Modern Drama* nº 24, p. 525-39.
- Dobrin, David N.** (1981) "Stoppard's *Travesties* " *Explicator* nº 40 i, p. 63-4.
- Hidalgo, Pilar; Alcaraz, Enrique** (1981) "Tom Stoppard: *Travesties* " en *La Literatura Inglesa en los textos* Madrid: Alhambra Universidad, p. 292-303.
- Rod, David K.** (Diciembre 1983) "Carr's views on art and politics in Tom Stoppard's *Travesties* " *Modern Drama* nº 26, p. 536-42.
- Durham, Weldon B.** (1988) "The structure and function of Tom Stoppard's *Travesties* " en **Harty, John** (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 195-209.
- Schultz, Shirley; Astley, Russell** (1988) "*Travesties* : plot and the moral tilt" en **Harty, John** (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 211-24.
- Simard, Rodney** (1988) "Seriousness compromised by frivolity: structure and meaning in Tom Stoppard's *Travesties* " en **Harty, John** (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 173-94.

The Romantic Englishwoman

- Combs, Richard** (1975) "Losey, *Galileo* and *The Romantic Englishwoman* " *Sight and Sound* nº 44, p. 139-43.

The Boundary

Pryce-Jones, David (24 Julio 1975) "Lawrentian Models" *The Listener* p. 117.

James, Clive (27 Julio 1975) *The Observer* p. 22.

Three Men In a Boat

Pryce-Jones, David (18 Diciembre 1975) "To Say Nothing of the Dog" *Radio Times* p. 109.

Incluye declaraciones de Stoppard.

Ratcliffe, Michael (2 Enero 1976) "Playing a Very Straight Bat" *The Times* p. 5.

Dirty Linen and New-Found-Land

Peter, John (18 Abril 1976) "Members Only" *Sunday Times* p. 37.

Leonard, John (9 Enero 1977) "Tom Stoppard Tries on a 'Knickers Farce'" *New York Times* Section II, p. 1, 5.

Incluye declaraciones de Stoppard.

Simon, John (1977) "Theatre Chronicle" *Hudson Review* nº 30, p. 260.

Every Good Boy Deserves Favour

Levin, Bernard (3 Julio 1977) "Stoppard's Political Asylum" *Sunday Times* p. 37.

Cushman, Robert (18 Junio 1978) "Drama for Actors and Orchestra" *The Observer* p. 26.

Geraths, Armin (1981) "Farce und Philosophie: melodramatisches Agit-Prop in Tom Stoppard's *Every Good Boy Deserves Favour*" *Anglistik und Englischunterricht* nº 15, p. 103-21.

Thomsen, Christian W. (1981) "Does every good boy deserve a professional foul? Anmerkungen zu Sprache, Philosophie und Politik in Tom Stoppards Stücken *Every Good Boy Deserves Favour* und *Professional Foul*" en **Grabes, Herbert** (Ed.) *Anglistentag 1980, Giessen: Tagungsbeiträge und Berichte im Auftrage des Vorstandes* Grossen-Linden: Hoffmann, p. 159-77.

Cairns, David (27 Junio 1982) *Sunday Times* p. 39.

Professional Foul

- Church, Michael** (29 Septiembre 1977) "Starting with a Bang" *The Times* p. 11.
- Cushman, Robert** (2 Octubre 1977) "Nights of Opera and Telly" *The Observer* p. 28.
- Blumenfeld, Y.** (1978) "The Dramatic Relationship Between Soccer and Freedom" *Horizon* nº 21, p. 90-2.
- Hebert, Hugh** (7 Julio 1979) "A Playwright in Undiscovered Country" *The Guardian* p. 10. Incluye declaraciones de Stoppard.
- Buhr, Richard J.** (Invierno 1979-1980) "Epistemology and ethics in Tom Stoppard's *Professional Foul*" *Comparative Drama* nº 13, p. 320-9.
- Rothstein, Bobbi** (1980) "The Reappearance of Public Man: Stoppard's *Jumpers* and *Professional Foul*" *Kansas Quarterly* nº 12 iv, p. 35-44.
- Buhr, Richard J.** (1981) "The Philosophy Game in Tom Stoppard's *Professional Foul*" *Midwest Quarterly* nº 22, p. 407-15.
- Thomsen, Christian W.** (1981) "Does every good boy deserve a professional foul? Anmerkungen zu Sprache, Philosophie und Politik in Tom Stoppards Stücken *Every Good Boy Deserves Favour* und *Professional Foul*" en **Grabes, Herbert** (Ed.) *Anglistentag 1980, Giessen: Tagungsbeiträge und Berichte im Auftrage des Vorstandes* Grossen-Linden: Hoffmann, p. 159-77.
- Cobley, Evelyn** (Primavera 1984) "Catastrophe Theory in Tom Stoppard's *Professional Foul*" *Contemporary Literature* nº 25, p. 53-65.

Night and Day

- Billington, Michael (9 Noviembre 1978) "Night and Day" *The Guardian*.
- Wardle, Irving (9 Noviembre 1978) "Night and Day" *The Times* p. 11.
- Nightingale, Benedict (17 Noviembre 1978) "Debriefing" *New Statesman* p. 672.
- Grant, Steve (Enero 1979) "Night and Day" *Plays and Players* p. 18-9.
- Billington, Michael (5 Julio 1979) "Night and Day" *The Guardian*. Sobre las revisiones de la segunda edición.
- Jama, Virginia (1980) "The Image of the African Leader in Recent Western Fiction" *Horn of Africa* nº 3, p. 43-5.
- Simons, Judy (1981) "Night and Day" *Gambit* nº 37, p. 77-86.
- Lutz, Bruno von (1984) "Night and Day : der politische Tom Stoppard" *Neueren Sprachen* nº 83, p. 685-96.
- Gaskell, Philip (1985) "Night and Day : the development of a play text" en McGann, Jerome J. (Ed.) *Textual Criticism and Literary Interpretation* Chicago: Chicago University Press, p. 162-79.
- Kelly, Katherine E. (1988) "Tom Stoppard's dramatic debates: the case of *Night and Day*" en Harty, John (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, p. 281-98.

Undiscovered Country

- Billington, Michael (21 Junio 1979) "Vintage Viener Schnitzler" *The Guardian*.
- Elsom, John (5 Julio 1979) "Missing Link" *The Listener* p. 24.
- Hebert, Hugh (7 Julio 1979) "A Playwright in Undiscovered Country" *The Guardian* p. 10. Incluye declaraciones de Stoppard.
- Stern, J.P. (Octubre 1979) "Anyone for Tennis, Anyone for Death? The Schnitzler/Stoppard *Undiscovered Country*" *Encounter* nº 53, p. 26-31.

The Human Factor

- Atticus, Ray Connolly (20 Enero 1980) "Stoppard in Greenland" *Sunday Times* p. 32.

On the Razzle

Cushman, Robert (27 Septiembre 1981) "Stoppard on the Razzle" *The Observer*.

Hepple, Peter (1 Octubre 1981) "A Viennese Winner" *The Stage and Television Today*
p. 13.

Nightingale, Benedict (2 Octubre 1981) "Theatre" *New Statesman* p. 27.

Yates, W. Edgar (1984-1985) "Kann man Nestroy ins Englische übersetzen?"
Nestroyana nº 6, p. 24-9.

Bilderback, Walter (1986) "Ein Jux through the terrain of Nestroy and Stoppard"
Theatre Yale nº 18, i, p. 65-9.

Schippers, J.G. (1986) "Stoppard's Nestroy, Schnitzler's Stoppard or Humpty Dumpty
im Wiener Wald" en **D'Haen, Theo (Ed.)** *Linguistics and the Study of Literature*
Amsterdam: Rodolpi, p. 245-67.

The Real Thing

- Ensor, Patrick** (12 Noviembre 1982) "An Actor at the Sheepdog Trials" *The Guardian* p. 9. Declaraciones de Roger Rees.
- Billington, Michael** (17 Noviembre 1982) "*The Real Thing*" *The Guardian*.
- Wardle, Irving** (17 Noviembre 1982) "Cleverness with its Back to the Wall" *The Times*.
- Nightingale, Benedict** (26 Noviembre 1982) "On the Couch" *New Statesman* p. 30.
- Stewart, Michael** (3 Diciembre 1982) "Great Comforter" *Tribune* p. 9.
- Findlater, Richard** (Julio 1983) "*The Real Thing*" *Plays and Players* p. 27.
- Kramer, Mimi** (1983) "No time for comedy" *New Criterion* n° I vii, p. 56-63.
- Zelfman, Hersh** (1983) "Comedy of ambush: Tom Stoppard's *The Real Thing*" *Modern Drama* n° 26, p. 139-49.
- Bennetts, Leslie** (9 Enero 1984) "Irons Identifies with *Real Thing* Role" *New York Times* Sec. C, p. 13. Declaraciones de Jeremy Irons.
- Corliss, Richard** (16 Enero 1984) "Stoppard in the Name of Love" *Time* p. 67.
- Conlogue, Ray** (4 Febrero 1984) "Welsh on Broadway" *Toronto Globe and Mail* Sec. E, p. 3. Declaraciones de Kenneth Welsh.
- Hill, Holly** (16 Febrero 1984) "Stoppard Still Accelerating" *The Times* p. 9.
- Stead, C.K.** (18-31 Octubre 1984) "Diary" *London Review of Books* p. 25.
- Delaney, Paul** (1985) "Cricket Bats and Commitment: the *Real Thing* in Art and Life" *Critical Quarterly* n° 27 i, p. 45-60.
- Thomson, Leslie** (1987) "The subtext of *The Real Thing* : It's 'all right'" *Modern Drama* n° 30, p. 535-48.
- Crump, G.B.** (1988) "Art and Experience in Stoppard's *The Real Thing*" en Harty, John (Ed.) *Tom Stoppard: A Casebook* New York: Garland, , p. 319-41.

The Dog It Was That Died

- Hiley, Jim** (2 Diciembre 1982) "Double Trouble" *The Listener* p. 28.
- Hayman, Ronald** (24 Diciembre 1982) "Double Entendres of a Double-Agent" *Times Literary Supplement* p. 1419.

The Love for Three Oranges

Sutcliffe, Tom (10 Octubre 1983) *The Guardian*.

Squaring the Circle

Cornfield, Susie (27 Mayo 1984) "TV Previews" *Sunday Times* p. 52.

Naughton, John (7 Junio 1984) "Coming Unstuck" *The Listener* p. 27.

Williams, Hugo (8 Junio 1984) "New Moon" *New Statesman* p. 32.

Rough Crossing

Billington, Michael (31 Octubre 1984) "Rough Crossing " *The Guardian*.

Gore-Langton, Robert (Octubre 1984) "Sea-Sickness at the National" *Plays and Players* p. 17. Incluye declaraciones de Stoppard.

Hapgood

Innes, Christopher (1989) "Hapgood — A Question of Gamemanship? " *Modern Drama* nº 32, p. 315-7.

5. BIBLIOGRAFÍAS

5.1 SHAKESPEARE

5.1.1 SHAKESPEARE: XVI-XVII

- Shakespeare, William** (1590-1591) *Henry VI Part III* London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1964) Edición de Andrew S. Cairncross.
- Greene, Robert** (1592) *Greene's Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance*
- Shakespeare, William** (1592-1593) *Richard III* Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1968) Edición de E. A. J. Honigmann.
- Shakespeare, William** (1593-1594) *Titus Andronicus* London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1968) Edición de J. C. Maxwell.
- Shakespeare, William** (1593-1594) *The Taming of the Shrew* Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1968) Edición de G. R. Hibbard.
- Shakespeare, William** (1593-1609) *The Poems* London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1960) Edición de F. T. Prince.
- Shakespeare, William** (1594-1595) *Romeo and Juliet* London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1980) Edición de Brian Gibbons.
- Shakespeare, William** (1595-1596) *Richard II* Cambridge: The New Cambridge Shakespeare.
(1984) Edición de Andrew Gurr.
- Shakespeare, William** (1596-1597) *King John* Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1974) Edición de R. L. Smallwood.
- Shakespeare, William** (1596-1597) *The Merchant of Venice* Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1967) Edición de W. Moelwin Merchant.

- Shakespeare, William (1598-1600) *As You Like It*** Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1968) Edición de H. J. Oliver.
- Shakespeare, William (1598-1600) *Henry V*** Oxford: The Oxford Shakespeare, OUP.
(1982) Edición de Gary Taylor.
- Shakespeare, William (1598-1600) *Julius Caesar*** London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1965) Edición de T. S. Dorsch.
- Shakespeare, William (1598-1600) *Twelfth Night*** London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1975) Edición de J. M. Lothian y T. W. Craik.
- Shakespeare, William (1600-1601) *Hamlet*** Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1980) Edición de T. J. B. Spencer.
- Shakespeare, William (1604-1605) *Measure for Measure*** London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1965) Edición de J. W. Lever.
- Shakespeare, William (1604-1605) *Othello*** London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1958) Edición de M. R. Ridley.
- Shakespeare, William (1605-1606) *King Lear*** Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1972) Edición de G. K. Hunter.
- Shakespeare, William (1605-1606) *Macbeth*** Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1967) Edición de G. K. Hunter.
- Shakespeare, William (1607-1608) *Coriolanus*** London: The Arden Shakespeare, Methuen.
(1976) Edición de Philip Brockbank.
- Shakespeare, William (1609) *The Sonnets*** Cambridge: The New Shakespeare, Cambridge University Press.
(1967) Edición de John Dover Wilson.
- Shakespeare, William (1611-1612) *The Tempest*** Harmondsworth: The New Penguin Shakespeare.
(1968) Edición de Anne Barton.
- Jonson, Ben "To the Memory of My Beloved, the Author, Mr. William Shakespeare: and what he hath left us"**
Escrito con motivo de la publicación del First Folio, 1623.
Los versos 19-21 aluden a la *Elegy on Shakespeare* de William Basse, donde se pide a los tres poetas mencionados 'to make room/For Shakespeare in your threefold, fourfold tomb'.

5.1.2 SHAKESPEARE EN ESCENA: XVI-XIX

- Odell, G. C. D. (1920) *Shakespeare from Betterton to Irving* New York, 2 vols.
- Mander Raymond; Mitchenson, Joe (1952) *Hamlet through the Ages. A Pictorial Record from 1709*
- Sprague, Arthur Colby (1955) *Shakespearian Players and Performances* Cambridge, Massachussets.
- Collins, P. A. W. (1957) "Restoration Comedy" en Ford, Boris (Ed.) *The New Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson* Harmondsworth: Penguin, p. 118-134.
- Horne, C. J. (1957) "Appendix" en Ford, Boris (Ed.) *The New Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson* Harmondsworth: Penguin, p. 453-507.
Bibliografía y biografías.
- Lelyveld, Toby (1961) *Shylock on the Stage* London.
- Rosenberg, Marvin (1961) *The Masks of Othello* Berkeley, Los Angeles.
- Halliday, F. E. (1964) *A Shakespeare Companion 1564-1964*
- Hawkes, Terence (Ed.) (1969) *Coleridge on Shakespeare* Harmondsworth: Penguin.
- Gurr, Andrew (1970) *The Shakespearean Stage 1574-1642* Cambridge.
- Rosenberg, Marvin (1972) *The Masks of King Lear* Berkeley.
- Speaight, Robert (1973) *Shakespeare on the Stage. An Illustrated History of Shakespearean Performance*
- Vickers, Brian (Ed.) (1974-1981) *Shakespeare: The Critical Heritage, 1623-1801* 6 vols.
- Salgado, Gámini (Ed.) (1975) *Eyewitnesses of Shakespeare. First Hand Accounts of Performances 1590-1890*
- Rosenberg, Marvin (1978) *The Masks of Macbeth* London.
- Lamb, Margaret A. (1980) *'Antony and Cleopatra' on the English Stage* Cranbury, New Jersey.
- Cook, Ann Jennalie (1981) *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London 1576-1642* Princeton.
- Honigmann, E. A. J. (1982) *Shakespeare's Impact on His Contemporaries*
- Haring-Smith, Tori (1985) *From Farce to Metadrama. A Stage History of 'The Taming of the Shrew' 1594-1983* Westport, Connecticut.

Jackson, Russell (1986) "Shakespeare on the stage from 1660 to 1900" en **Wells, Stanley (Ed.)** *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* Cambridge: Cambridge University Press, p. 187-212.

Levin, Harry (1986) "Critical approaches to Shakespeare from 1660 to 1904" en **Wells, Stanley (Ed.)** *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* Cambridge University Press, p. 213-230.

5.1.3 SHAKESPEARE EN LA CRÍTICA: XX

- Abbott, E. A.** (1869) *A Shakespeare Grammar. An Attempt to Illustrate Some of the Differences between Elizabethan and Modern English* Reimpreso en 1966.
- Bradley, A. C.** (1904) *Shakespearean Tragedy*
- Onions, C. T.** (1911) *A Shakespeare's Glossary*
- Chambers, E. K.** (1923) *The Elizabethan Stage* Oxford, 4 vols.
- Granville-Barker, Harley** (1927) *Prefaces to Shakespeare*
- Chambers, E.K.** (1930) *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems* Oxford.
- Wilson Knight, G.** (1930) *The Wheel of Fire* London.
- Knights, L.C.** (1933) "How Many Children Had Lady Macbeth?"
Parodia de las Notas de Bradley.
- Bradbrook, M. C.** (1935) *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* Cambridge.
- Noble, Richmond** (1935) *Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer*
- Spurgeon, C.F.E.** (1935) *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* Cambridge.
- Tillyard, E. M. W.** (1943) *The Elizabethan World Picture*
- Partridge, Eric** (1947) *Shakespeare's Bawdy*
- Danby, John F.** (1949) *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of 'King Lear'*
- Hight, Gilbert** (1949) "Shakespeare's Classics" en *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences in Western Literature* Oxford: Oxford University Press.
(1954) "Los clásicos de Shakespeare" en *La Tradición Clásica* México: Fondo de Cultura Económica, p. 306-347.
- Clemen, Wolfgang H.** (1951) *The Development of Shakespeare Imagery* London: Methuen.
- Kökeritz, Helge** (1953) *Shakespeare's Pronunciation*
- Greg, W. W.** (1955) *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History* Oxford.
- Collins, P. A. W.** (1957) "Shakespeare Criticism" en **Ford, Boris (Ed.)** *The New Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson* Harmondsworth: Penguin, p. 376-390.
- Mahood, M. M.** (1957) *Shakespeare's Word Play* London.

- Bullough, Geoffrey** (1957-1975) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* 8 vols.
- Knights, L.C.** (1959) *Some Shakespearean Themes*
- Merchant, W. Moelwin** (1959) *Shakespeare and the Artist*
- Rowse, A. L.** (1963) *William Shakespeare: A Biography*
- Hartnoll, Phyllis** (1964) *Shakespeare in Music*
- Trewin, J. C.** (1964) *Shakespeare on the English Stage 1900-1964*
- Kott, Jan** (1965) *Shakespeare, Our Contemporary* London: Methuen, 1978, University Paperback nº 198.
(1978) Traducción de Boleslaw Taborski.
- Elton, William R.** (1966) *King Lear and the Gods* San Marino, California.
- Mack, Maynard** (1966) *King Lear in Our Time*
- Styan, J. L.** (1967) *Shakespeare's Stagecraft* Cambridge: Cambridge University Press.
- Spevack, Marvin** (1968-1975) *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare* 8 vols.
- Levin, Harry** (1969) *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*
- Muir, Kenneth; Schoenbaum, S. (Eds.)** (1971) *A New Companion to Shakespeare Studies*
- Pérez Gállego, Cándido** (1971) *Shakespeare y la política* Madrid: Narcea.
- Addenbrooke, David** (1974) *The Royal Shakespeare Company* London.
- Pérez Gállego, Cándido** (1974) *Dramática de Shakespeare* Zaragoza: Pórtico.
- Salingar, Leo** (1974) *Shakespeare and the Traditions of Comedy* Cambridge.
- Schoenbaum, Samuel** (1975) *Shakespeare: A Documentary Life* Oxford.
- Conejero, Manuel Angel** (1975) *Shakespeare. Orden y caos* Valencia: Fernando Torres.
- Pérez Gállego, Cándido** (1977) *Hamletología* Valencia: Fernando Torres.
- Muir, Kenneth** (1977) *The Sources of Shakespeare's Plays* London.
- Styan, J. L.** (1977) *The Shakespearean Revolution: Criticism and Performance in the 20th Century*
- Halstead, William** (1977-1980) *Shakespeare as Spoken* 12 vols.

- Lloyd Evans, Gareth and Barbara** (1978) *Companion to Shakespeare* London: Dent, 1985, Everyman Reference.
Datos, resúmenes y misceláneas.
- Conejero, Manuel Angel** (1980) *Eros Adolescente. La construcción estética en Shakespeare* Barna: Península, Ediciones de Bolsillo nº 557.
- Conejero, Manuel Angel (Ed.)** (1980) *En torno a Shakespeare I* Valencia: Instituto Shakespeare.
- Cercignani, Fausto** (1981) *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation*
- Dent, R. W.** (1981) *Shakespeare's Proverbial Language. An Index*
- Beauman, Sally** (1982) *The Royal Shakespeare Company: A History of Ten Decades* Oxford.
- Conejero, Manuel Angel (Ed.)** (1982) *En torno a Shakespeare II* Valencia: Instituto Shakespeare.
- Muir, Kenneth; Wells, Stanley (Eds.)** (1982) *Aspects of King Lear*
- Slater, Ann Pasternak** (1982) *Shakespeare the Director* Brighton.
- (1983) *Shakespeare in the Twentieth Century* en *Shakespeare Survey* nº 36, Cambridge: Cambridge University Press.
- Blake, N. F.** (1983) *Shakespeare's Language. An Introduction* London: MacMillan.
- Conejero, M. A.** (1983) *La escena, el sueño, la palabra. Apunte shakespeariano* Valencia: Instituto Shakespeare.
- Barton, John** (1984) *Playing Shakespeare* London: Methuen.
Producción de London Weekend Television para Channel 4.
- Martínez Luciano, Juan Vicente** (1984) *Shakespeare en la crítica bibliotextual* Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia.
- Salgado, Gámini** (1984) *King Lear : Text and Performance* London.
- Brockbank, Philip (Ed.)** (1985) *Players of Shakespeare: Essays in Shakespearean Performance by Twelve Players of The Royal Shakespeare Company* Cambridge.
- Honigmann, E. A. J.** (1985) *Shakespeare: the 'Lost Years'* Manchester.
- Wells, Stanley (Ed.)** (1986) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* Cambridge: Cambridge University Press.
- Schoenbaum, Samuel** "The life of Shakespeare", p. 1-16.
- Elton, William R.** "Shakespeare and the thought of his age", p. 17-34.
- Ewbank, Inga-Stina** "Shakespeare and the arts of language", p. 49-66.

Thomson, Peter "Playhouses and players in the time of Shakespeare", p. 67-84.

Dessen, Alan C. "Shakespeare and the theatrical conventions of his time", p. 85-100.

Daniell, David "Shakespeare and the traditions of comedy", p. 101-122.

Hunter, G. K. "Shakespeare and the traditions of tragedy", p. 123-142.

Smallwood, R. L. "Shakespeare's use of history", p. 143-162.

Jackson, MacD. P. "The transmission of Shakespeare's text", p. 163-186.

Danson, Lawrence "Twentieth-century Shakespeare criticism: The comedies", p. 231-240.

Muir, Kenneth "Twentieth-century Shakespeare criticism: The tragedies", p. 241-248.

Berry, Edward "Twentieth-century Shakespeare criticism: The histories", p. 249-256.

Warren, Roger "Shakespeare on the twentieth-century stage", p. 257-272.

Mehl, Dieter "Shakespeare reference books", p. 303-316.

Conejero, M. A. (Ed.) (1987) *En torno a Shakespeare III* Valencia: Instituto Shakespeare.

5.1.3.1 NUEVAS CRITICAS SHAKESPIRIANAS

Weimann, Robert (1978) *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*

Jardine, Lisa (1983) *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*

Dollimore, J. (1984) *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* Brighton.

Elam, Keir (1984) *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*

Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (Eds.) (1985) *Political Shakespeare. New Essays on Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press, 244 pp.

Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan "Foreword: Cultural materialism", p. vii-viii.

Dollimore, Jonathan "Introduction: Shakespeare, cultural materialism and the new historicism", p. 2-17.

Greenblatt, Stephen "Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion", p. 18-47.

Brown, Paul "'This thing of darkness I acknowledge mine': *The Tempest* and the discourse of colonialism", p. 48-71.

Dollimore, Jonathan "Transgression and surveillance in *Measure for Measure*", p. 72-81.

McLuskie, Kathleen "The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*", p. 88-108.

Tennenhouse, Leonard "Strategies of State and political plays: *A Midsummer Night's Dream, Henry IV, Henry V, Henry VIII*", p. 109-129.

Williams, Raymond "Afterword", p. 231-239.

Drakakis, John (Ed.) (1985) *Alternative Shakespeares* London: Methuen; London: Routledge, 1988, 260 pp.

Drakakis, John "Introduction", p. 1-25.

Hawkes, Terence "Swisser-Swatter: making a man of English letters", p. 26-46.

También en *That Shakespearean Rag. Essays on a Critical Process* London: Methuen, 1986, p. 51-72.

- Evans, Malcolm** "Deconstructing Shakespeare's comedies", p. 67-94.
- Rose, Jacqueline** "Sexuality in the reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*", p. 95-118.
- Serpieri, Alessandro** "Reading the signs: towards a semiotics of Shakespearean drama", p. 119-143. Translated by Keir Elam.
- Belsey, Catherine** "Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies", p. 166-190.
- Barker, Francis; Hulme, Peter** "Nymphs and reapers heavily vanish; the discursive con-texts of *The Tempest*", p. 191-205.
- Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan** "History and Ideology: the instance of *Henry V*", p. 206-227.
- Berry, Ralph** (1985) *Shakespeare and the Awareness of the Audience* London.
- Hawkes, Terence** (1986) *That Shakespeherian Rag. Essays on a Critical Process* London: Methuen, University Paperback nº 924.
- Hawkes, Terence** (1986) "Shakespeare and new critical approaches" en **Wells, Stanley** (Ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* Cambridge: Cambridge University Press, p. 287-302.
- Holderness, Graham** (Ed.) (1988) *The Shakespeare Myth* Manchester: Manchester University Press, 215 pp.
- Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan** "Cultural materialism", p. ix-x.
- Holderness, Graham** "All this", p. xi-xvi.
- Thompson, Ann** "'The warrant of womanhood': Shakespeare and feminist criticism", p. 74-88.
- Shepherd, Simon** "Shakespeare's private drawer: Shakespeare and homosexuality", p. 96-111.
- Hornbrook, David** "'Go play, boy, play': Shakespeare and educational drama", p. 145-159.
- Eagleton, Terry** "Afterword", p. 203-208.

5.2 TEATRO CONTEMPORANEO en inglés

- Williams, Raymond** (1952) *Drama From Ibsen to Brecht* Harmondsworth: Penguin.
- Ford, Boris (Ed.)** (1957) *The New Pelican Guide to English Literature* Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Neville, Oliver** "The English Stage Company and the Dramatic Critics" *Vol. 8 The Present* p. 261-280.
- Kerr, Walter** (1969) *30 Plays Hath November* New York: Simon and Schuster.
- Taylor, John Russell** (1969) *Anger and After* London: Methuen, 2nd ed.
- Drescher, Horst W. (Ed.)** (1970) *Englische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen* Stuttgart: Kröner.
- Esslin, Martin** (1970) *Brief Chronicles. Essays on Modern Theatre* London: Temple Smith.
- Mehl, Dieter (Ed.)** (1970) *Das englische Drama: von Mittelalter bis zur Gegenwart* Düsseldorf: Bagel.
- Griffiths, Gareth** (Primavera 1971) "New Lines: English Theatre in the sixties and after" *Kansas Quarterly* nº 3, p. 77-88.
- Wardle, Irving** (Diciembre 1971) "The British Sixties" *Performance* nº 1 i, p. 174-81.
- McCrindle, Joseph (Ed.)** (1971) *Behind the Scenes. Theater and Film Interviews* New York: Holt; London: Pitman.
- Neri, Nicoletta** (1971) *Aspetti e Figure del Teatro Inglese Contemporaneo* Torino: Giappichelli.
"Il drama nel drama' nel Teatro Inglese Contemporaneo".
- Sühnel, Rudolf; Riesner, Dieter (Eds.)** (1971) *Englische Dichter der Moderne* Berlin: Schmidt.
- Taylor, John Russell** (1971) *The Second Wave. British Drama for the Seventies* London: Methuen; New York: Hill and Wang.
- Worth, Katharine J.** (1972) *Revolutions in Modern English Drama* London: Bell.
- Marowitz, Charles** (1973) *Confessions of a Counterfeit Critic: a London Theatre Notebook 1958-1971* London: Methuen.

- Browne, T.** (1975) *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court* London: Pitman.
- Fehse, Klaus D.; Platz, Norbert (Eds.)** (1975) *Das zeitgenössische englische Drama* Frankfurt: Athenäum.
- Funke, Lewis** (1975) *Playwrights Talk About Writing* Chicago: Dramatic Publications Company.
- Stoll, K.-H.** (1975) *The New British Drama* Bern: Herbert Lang.
- Tynan, Kenneth** (1975) *A View of the English Stage. 1944-1963* London.
- Weiland, Hermann J. (Ed.)** (1975) *Insight IV. Analyses of Modern British and American Drama* Frankfurt: Hirschgraben.
- Bentley, Eric** (1976) "The Portarit of the Critic as a Young Brechtian" *Theatre Quarterly* nº 21, p. 8.
- Elsom, John** (1976) *Post-War British Theatre* London: Routledge and Kegan Paul.
- Jellicoe, Ann** (1976) "Royal Court Theatre Writers' Group" *Ambit* nº 68, p. 61-64.
La formación y el trabajo del grupo.
- Mennemeir, Franz N.** (1976) *Das moderne Drama des Auslandes* Düsseldorf: Bagel, 3rd ed.
- Oppel, Horst (Ed.)** (1976) *Das englische Drama der Gegenwart: Interpretationen* Berlin: Schmidt.
- Watschke, Ingeborg** (1976) *Erscheinungsformen der Grausamkeit im zeitgenössischen englischen Drama* Bern: Lang.
- Evans, Gareth Lloyd** (1977) *The Language of Modern Drama* London: Dent, Everyman's University Library, 252 pp.
- Kerensky, Oleg** (1977) *The New British Drama* London: Hamilton.
- Schlueter, June** (September 1980) "Review of *The New British Drama* by Oleg Kerensky" *Modern Drama* nº 23, p. 322.
- King, Kimball** (1977) *Twenty Modern British Playwrights: a Bibliography, 1956 to 1976* New York: Garland.
- Monaco, Patrizia; Poli, Gianni** (1977) *Trent'anni di Teatro Inglese* Milano: Pan.
- Beyer, Edward** (1978) *Ibsen: The Man and His Work* London: Souvenir Press.

Colby, Douglas (1978) *As the Curtain Rises: on Contemporary British Drama. 1966-1976* Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Schlueter, June (June 1982) "Review of *Contemporary English Drama* by C.W.E. Bigsby (Ed.) and *As the Curtain Rises* by Douglas Colby" *Modern Drama* nº 25, p. 314-6.

Chambers, Colin; Prior, Mike (1978) *Playwrights' Progress. Patterns of Postwar British Drama* Oxford: Amble Lane, 208 pp.

Hidalgo, Pilar (1978) *La Ira y la Palabra. Teatro inglés actual* Madrid: Cupsa, 205 pp.

Klotz, Günther (1978) *Alternativen im britischen Drama der Gegenwart* Berlin: Akademie, 188 pp.

Pálffy, István (1978) "The dialectics of experience and intention in contemporary English Drama" en Bigsby, C. W. E. (1982) *A Critical Introduction to 20th-century American Drama* Cambridge: Cambridge University Press, p. 229-242.
También en *St. in Eng. and Amer.* nº 4, Budapest.

Wardle, Irving (1978) *The Theatres of George Devine* London.

Worth, Katharine (1978) *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* New Jersey.

Bertinetti, Paolo (1979) *Teatro Inglese Contemporaneo* Roma: Savelli, 192 pp.

Braun, Edward (Ed.) (1979) *British Drama and Theatre from the Mid-Fifties to the Mid-Seventies* Rostock: Wilhelm Pieck University, 123 pp.

Hayman, Ronald (1979) *British Theatre since 1955. A Reassessment* Oxford: Oxford University Press.

Hayman, Ronald (1979) *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett* New York: Oxford University Press.

Tynan, Kenneth (1979) *Show People: Profiles in Entertainment* New York: Simon and Schuster.

Wimmer, Adolf (1979) *Pessimistisches Theater. Eine Studie zur Entfremdung im englischen Drama 1956-1975* Salzburg: Universität Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik
Resumen en inglés, p.312-32.

Broich, Ulrich (1980) "Das englische historische Drama der Gegenwart" *Anglia* nº 98, p. 357-82.

Chambers, Colin (1980) *Other Spaces: New Theatre and The Royal Shakespeare Company* London.

Ditsky, John (1980) *The Onstage Christ: Studies in the Persistence of a Theme* London: Vision, 188 pp.

- Hussain, Shaista** (1980) "Violence in some twentieth century plays" *University of the Punjab: Journal of Research Humanities*, nº 15 I, P. 37-60.
- Itzin, Catherine** (1980) *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain since 1968* London: Eyre Methuen, 399 pp.
- Kosok, Heinz** (Ed.) (1980) *Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts* Düsseldorf.
- Miner, Michael D.** (1980) "Grotesque Drama in the 70's" *Kansas Quarterly* nº 12 iv, p. 99-109.
- Thomsen, Christian W.** (1980) *Das englische Theater der Gegenwart* Düsseldorf: Bagel, 355 pp.
 Incide sobre la situación general, pero incluye artículos sobre Wesker y Bond y sobre la influencia de Brecht y Artaud.
- Wilmot, Roger** (1980) *From Fringe to Flying Circus. Celebrating a Unique Generation of Comedy, 1960-1980* London: Eyre Methuen, 264 pp.
- Pérez-Gállego, Cándido** (1981) "Pragmática del nuevo teatro inglés" en *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo* Madrid: UNED, p. 93-110.
- Bigsby, C. W. E.** (Ed.) (1981) *Contemporary English Drama* London: Arnold, Stratford-Upon-Avon Studies, 19.
- Schlueter, June** (June 1982) "Review of *Contemporary English Drama* by C. W. E. Bigsby (Ed.) and *As the Curtain Rises* by Douglas Colby" *Modern Drama* nº 25, p. 314-316.
- Bock, Hedwig; Wertheim, Albert** (Eds.) (1981) *Essays on Contemporary British Drama* München: Hueber, 310 pp.
- Matussek, Klaus Dieter** "Erstaufführungsdaten zeitgenössischer englischer Dramatik (1956-1980)"
- Morrison, Kristin** (September 1983) "Review of *Essays on Contemporary British Drama* by Hedwig Bock; Albert Wertheim (Eds.)" *Modern Drama* nº 26, p. 382-385.
- Carpenter, Charles** (1981) "Bond, Shaffer, Stoppard, Storey: An International Checklist of Commentary" *Modern Drama* nº 24, p. 546-...
- Elsom, John** (1981) *Post-War British Theatre Criticism* Henley-on-Thames.
- Rusinko, Susan** (June 1982) "Review of *Post-War English Criticism* by John Elsom" *Modern Drama* nº 25, p. 317-9.

- Findlater, Richard (Ed.)** (1981) *At the Royal Court. 25 Years of the English Stage Company* Ambergate: Amber Lane, 259 pp.
- Goetsch, Paul; Müllenbrock, Heinz J. (Eds.)** (1981) *Englische Literatur und Politik im 20. Jahrhundert* Wiesbaden: Athenaiian.
- Pfister, Manfred** (1981) "Music-Hall und modernes Drama: populäre Komik als Medium und Thema im zeitgenössischen englischen Theater" en **Grabes, Herbert (Ed.)** *Anglistentag 1980, Giessen: Tagungsbeiträge und Berichte im Auftrage des Vorstandes* Grossen-Linden: Hoffmann.
- Trussler, Simon (Ed.)** (1981) *New Theatre Voices of the 70's* London: Methuen, 192 pp.
Entrevistas de *Theatre Quarterly* 1970-1980.
- Quigley, Austin E.** (September 1985) "Review of *New Theatre Voices of the 70's* by **Simon Trussler (Ed.)**" *Modern Drama* nº 28, p. 500-3.
- Blau, Herbert** (December 1982) "Comedy since the Absurd" *Modern Drama* nº 25, p. 545-69.
- Bigsby, C. W. E.** (1982) *A Critical Introduction to 20th-century American Drama* Cambridge: Cambridge University Press, 342 pp.
- Carpenter, Charles** (1982) "Modern Drama Studies: An Annual Bibliography" *Modern Drama* Desde nº 25.
- Cohn, Ruby** (1982) "Modest proposals of Modern Socialists" *Modern Drama* nº 25, p. 457-68.
- Corsani, Mary** (1982) *Il Nuovo Teatro Inglese* Milano: Mursia, 331 pp.
- Harwood, Ronald (Ed.)** (1982) *A Night at the Theatre* London: Methuen, 200 pp.
- Hutchinson, Robert** (1982) *The Politics of the Arts Council* London.
- Klotz, Günther** (1982) *Britische Dramatiker der Gegenwart* Berlin.
- Motte-Sherman, Brunhild de la** (1982) "Politischer Gegenwartstheater in England: Edward Bond" Potsdam: Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule, nº 26, p. 325-30.
- Nightingale, Benedict** (1982) *A Reader's Guide to 50 Modern British Plays* London: Heinemann, 479 pp.
- Plett, Heinrich F. (Ed.)** (1982) *Englisches Drama von Beckett bis Bond* München: Fink.
- Plett, Heinrich F.** "Entwicklungen und Tendenzen im englischen Theater der Gegenwart".

- Vinson, James; Kirkpatrick, D.L. (Eds.) (1982) *Contemporary Dramatists* New York: St. Martin's, 3rd ed., 1104 pp.**
Bio-bibliografías de dramaturgos del mundo en lengua inglesa.
- Young, B.A. (1982) *The Mirror up to Nature. A Review of the Theatre 1964-1982* London: Kimber, 224 pp.**
- Berenguer, Angel (1983) *Teatro Europeo de los años 80* Barcelona: Laia, 197 pp.**
- Morley, Sheridan (1983) *Shooting Stars: Plays and Players 1975-1983* London: Quartet Books.**
- Rosen, Carol (1983) *Plays of Impasse. Contemporary Drama Set in Confining Institutions* Princeton: Princeton University Press, 325 pp.**
- Schechter, Joel (1983) "Beyond Brecht: New authors, new audience" en Fuegli, John; et alia (Eds.) *Beyond Brecht/ Über Brecht hinaus* Detroit: Wayne St. University Press, p. 43-53.**
- Steffen, Dagmar (1983) *Das Zweiakter im zeitgenössischen englischen Drama. Studien zu John Mortimers 'The Judge', David Mercers 'After Haggerty and Flint' und Tom Stoppards 'Jumpers'* Frankfurt: Lang., 242 pp.**
- Steiger, Klaus Peter (Ed.) (1983) *Das englische Drama nach 1945* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 423 pp.**
Reimpresiones de artículos ya publicados más otro inédito sobre Mercer.
- (1984) *Radicaux a l'anglaise* Paris: Centre d'Hist. des Idées dans les Illes Britanniques, Univ. de Paris IV-Sorbonne.**
- Brown, John Russell (Ed.) (1984) *Modern British Dramatists* Englewood, NJ: Prentice Hall.**
- Bull, John (1984) *New British Political Dramatists* London.**
- Callow, Simon (1984) *Being an Actor* London: Methuen.**
- Gooch, Steve (1984) *All Together Now. An Alternative View of Theatre and the Community* London: Methuen, 87 pp.**
- Maxwell, D.E. (1984) *A Critical History of Modern Irish Drama, 1891-1980* Cambridge.**
- Sánchez Macarro, Antonia (1984) *Teatro Social en Inglaterra. Del 'Workers' Theatre' al 'Centre 42'* Salamanca: Salamanca University Press, 223 pp.**
- Lutz, Bruno von (1984) "Das Britische Empire in ausgewählten englischen Dramen der Gegenwart: Kritik und Nostalgie" *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 17, p 21-35.**
Obras de Osborne, Gray y Edgar.
- Cohn, Ruby (1985) "Les enfants de Godot" *CRB* nº 110.**

- Garstenauer, Maria** (1985) *A Selective Study of English History Plays in the Period between 1960 and 1977* Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 275 pp.
Se centra en obras de Bolt, Osborne, Shaffer and Whiting.
- Lloyd Evans, Gareth and Barbara** (Eds.) (1985) *Plays in Review 1956-1980* London: Batsford.
- Samuel, Raphael; MacColl, Ewan; Cosgrove, Stuart** (1985) *Theatres of the Left, 1880-1935* London: Routledge & Kegan Paul.
- Schäfer, Karl K.** (1985) *Hundlung im neueren britischen Drama. Eine Untersuchung an Dramen der fünfziger und sechziger Jahre* Frankfurt: Fischer, 334 pp.
- Alemani, Clara** (1986) "Il teatro nel teatro: due esempi dalla drammaturgia inglese contemporanea" *Confronto Letterario* nº 5, p. 187-98.
- Barnes, Philip** (1986) *A Companion to Post-War British Theatre* Totowa, NJ: Barnes and Noble; London: Croom Helm, 277 pp.
- Cardullo, Bert** (Ed.) (1986) *Before His Eyes: Essays in Honour of Stanley Kauffmann* Lapham, MD: University Press of America, 185 pp.
- Rabey, David I.** (1986) *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century. Implicating the audience* London: MacMillan, 237 pp.
- Roberts, Phillip** (1986) *The Royal Court Theatre. 1965-1972* London: Routledge and Kegan Paul, 192 pp.
- Cohn, Ruby** (March 1987) "Theatre in recent English Theatre" *Modern Drama* nº 30, p. 1-14.
- Cardullo, Bert** (1987) "Studies in Drama" *Language Quarterly* nº 25 iii-iv, p. 44-9.
Notes on Orton's *Loot*, Bond's *Lear*, Storey's *The Collection*, Brenton's *Sore Throats*, Portable Theatre's *Lay By*, Hare's *Licking Hitler*.
- Cave, Richard** (1987) *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970 to 1985* Gerrards Cross: Smythe, 322 pp.
- Davies, Andrew** (1987) *Other Theatres: The Development of Alternative and Experimental Theatre in Britain* London: MacMillan, 249 pp.
- Wandor, Michelene** (1987) *Look Back in Gender. Sexuality and the Family in Post-War British Drama* London: Methuen, 171 pp.
- Beyer, Manfred** (1988) "Moderne englische Dramen als Spiegel der 'conditio humana'" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* nº 38, p. 325-37.
Sobre *Lear*, *Waiting for Godot* and *Equus*.
- Harben, Niloufer** (1988) *Twentieth-century English History Plays from Shaw to Bond* Totowa, NJ: Barnes and Noble, 280 pp.

Kirkpatrick, D.L.; Vinson, James (Eds.) (1988) *Contemporary Dramatists*
London: St. James, 4th ed., 785 pp.
Bio-bibliografías de dramaturgos del mundo en lengua inglesa.

Tynan, Kenneth (1989) *Profiles* London: Nick Hern.

Willett, Jean (1989) "Theatre on the move: Alternative Theatre in the North of Britain" en A89 de *Modern Drama* nº 32, p. 292-305.

Pérez Gállego, Cándido (1990) *Para leer a Henrik Ibsen* Madrid: Palas Atenea.

5.2.1 OTROS MEDIOS

- Bussell, Jan** (1952) *The Art of TV* London: Faber.
- Gielgud, Val** (1957) *British Radio Drama 1922-1956* London.
- McLuhan, Marshall** (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man* London: Routledge and Kegan Paul.
- Dunbar, Janet** (1965) *Script-Writing for Television* London: Museum Press.
- Williams, Raymond** (1974) *TV: Technology and Cultural Form* London: Fontana.
- Priessnitz, Horst (Ed.)** (1977) *Das englische Hörspiel* Düsseldorf: Bagel.
- Armes, R.** (1978) *A Critical History of the English Cinema*
- Manvell, Roger** (1979) *Theatre and Film* Fairleigh Dickinson, New Jersey.
- Brandt, George W.** (1981) *British Television Drama* Cambridge: Cambridge University Press.
- Drakakis, John** (1981) *British Radio Drama* Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodger, Ian** (1982) *Radio Drama* London: MacMillan, 166 pp.
- Esslin, Martin** (Marzo 1985) "Drama and the Media in Britain" *Modern Drama* nº 28, p. 99-110.

5.2.1.1 SHAKESPEARE EN LA PANTALLA

- Barry, Michael** (1954) "Shakespeare on Television" *BBC Quarterly* nº 9, p. 143-149.
- Manvell, Roger** (1971) *Shakespeare and the Film*
- Eckert, Charles W. (Ed.)** (1972) *Focus on Shakespearean Films* Englewood Cliffs.
- Jorgens, Jack J.** (1977) *Shakespeare on Film*
- Wells, Stanley** (1982) "Television Shakespeare" *Shakespeare Quarterly* nº 33, p. 261-277.
- Holderness, Graham** (1985) "Radical potentiality and institutional closure: Shakespeare in film and television" en **Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (Eds.)** *Political Shakespeare. New Essays on Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press, p. 182-201.
- (1986) *Shakespeare on Film and Television* en *Shakespeare Survey* nº 39, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hapgood, Robert** (1986) "Shakespeare on film and television" en **Wells, Stanley (Ed.)** *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* Cambridge: Cambridge University Press, p. 273-286.
- Holderness, Graham** (1988) "Boxing the Bard: Shakespeare and television" en **Holderness, Graham (Ed.)** *The Shakespeare Myth* Manchester: Manchester University Press, p. 173-189.

5.3 TEORIAS, MITOS Y PARODIAS

5.3.1 TEORIAS

Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus Logico-Philosophicus*
Madrid: Alianza Editorial.

Wittgenstein, Ludwig (1958) *Philosophical Investigations* New York.

Bowers, Fredson (1959) *Textual and Literary Criticism* Cambridge.

Piscator, Erwin (1962) *Le Théâtre Politique* Paris: L'Arche.
(1976) *Teatro Político* Madrid: Ayuso.

Frye, Northrop (1965) *A Natural Perspective* New York.

Styan, J. L. (1965) *The Dramatic Experience. A Guide to the Reading of Plays*
Cambridge: Cambridge University Press.
Ilustraciones de David Gentleman.

Derrida, Jacques (1967) *De La Grammatologie* Paris.

Kristeva, Julia (1969) *Shmeiwitich Recherches pour une sémanalyse* Paris: Seuil.

Artaud, Antonin (1970) *The Theatre and Its Double* London: John Calder.
Traducción de Victor Corti, 1981.

Borie, Monique (1982) "Le corps et le texte: l'heritage d'Artaud dans la
practique théâtrale contemporaine" *TLL* nº 20 ii, p. 159-66.

Steiner, George (1971) *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language
Revolution* New York.

Brook, Peter (1972) *The Empty Space* Harmondsworth: Penguin.

Temkine, Raymonde (1972) *Jerzy Grotowski* New York: Avon Books.
El Polish Laboratory Theatre.
Traducción de Alex Szogyi.

Cárdenas de Becu, Isabel (1975) "Lo trágico en el teatro tradicional y de vanguardia"
en *Teatro de Vanguardia: Polémica y Vida* Buenos Aires: Búsqueda, p. 29-44.

Rodway, Allan E. (1975) *English Comedy. Its Role and Nature from Chaucer to the
Present Day* Berkeley: California University Press.

Dutton, Richard (1976) *Modern Tragicomedy and the British Tradition*

- Foucault, Michel** (1977) *Language, Counter-Memory, Practice* Ithaca.
- Frye, Northrop** (1977) *Anatomy of Criticism* Princeton.
- Hawkes, Terence** (1977) *Structuralism and Semiotics*
- Gaskell, Phillip** (1978) *From Writer to Reader: Studies in Editorial Method* Oxford: Clarendon.
- Schwarz, Alfred** (1978) *From Büchner to Beckett. Dramatic Theory and the Modes of Tragic Drama* Athens: Ohio University Press.
- Bloom, Harold; De Man, Paul; Derrida, Jacques; Hartman, Geoffrey H.; Hillis Miller, J.** (1979) *Deconstruction and Criticism* New York.
- Elam, Keir** (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama* London.
- Fish, Stanley** (1980) *Is There A Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities* London: Harvard University Press, 394 pp.
- Freitag, Hans H.; Huhm, Peter (Eds.)** (1980) *Literarische Ansichten der Wirklichkeit: Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur* Frankfurt: Langs, 450 pp.
- Robinson, Ken (Ed.)** (1980) *Exploring Theatre Education* London.
- Gaskill, William** (1980) "Working with Actors", p. 53, 69-70.
- Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge (Eds.)** (1980) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation* Princeton: Princeton University Press.
- Attar, Samar** (1981) *The Intruder in Modern Drama* Frankfurt: Lang, 237 pp.
- Berlin, Normand** (1981) *The Secret Cause: A Discussion of Tragedy* Amherst: Mass. University Press.
- Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Eds.)** (1981) *Litteraturwissenschaft: Grundkurs 2* Reinbek: Rowohlt.
- Grabes, Herbert (Ed.)** (1981) "Kunst aus Kunst in Drama" en *Anglistentag 1980, Giessen: Tagungsbeiträge und Berichte im Auftrage des Vorstandes* Grossen-Linden: Hoffmann, p. 51-188.
- Innes, Christopher** (1981) *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde* Cambridge: Cambridge University Press.
- McGrath, John** (1981) *A Good Night Out. Popular Theatre: Audience, Class and Form* London: Eyre Methuen, 126 pp.
- Orr, John** (1981) "The absence of tragedy in the English Theatre" en *Tragic Drama and Modern Society. Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present* London: MacMillan, p. 241-62, 280 pp.

- Pugliatti, Paola Gulli** (1981) "The distribution of implicit information in the opening scenes of dramatic texts" *Lingua e Stile* n° 16, p. 481-93.
- Wandor, Michelene** (1981) *Understudies. Theatre and Sexual Politics* London: Methuen, 88 pp.
- Norris, Christopher** (1982) *Deconstruction: Theory and Practice*
- Schmeling, Manfred** (1982) *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du Théâtre dans le Théâtre* Paris: Lettres Modernes, 107 pp.
- Shrager, Sidney** (1982) *Scatology in Modern Drama* New York: Irvington, 113 pp.
- White, Kenneth S. (Ed.)** (1982) *Alogical Modern Drama* Amsterdam: Rodolpi.
- Culler, Jonathan** (1983) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*
- Eagleton, Terry** (1983) *Literary Theory: an Introduction* Oxford: Blackwell.
- Gelderman, Carol** (1983) "Hyperrealism in contemporary Drama: Retrogressive or Avant-Garde" *Modern Drama* n° 26, p. 357-67.
- Kennedy, Andrew K.** (1983) *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter* Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitaker, Thomas R.** (September 1987) "Review of *Dramatic Dialogue* by Andrew K. Kennedy" *Modern Drama* n° 30, p. 426-28.
- Kramer, Mimi** (1983) "No time for comedy" *New Criterion* n° I vii, p. 56-63.
- Chaudhuri, Una** (Septiembre 1984) "The Spectator in Drama/Drama in the Spectator" *Modern Drama* n° 27, p. 281-99.
- Anderson, Laurie** (1984) "Pragmatica e traduzione teatrale" *Lingua e Letteratura* n° 2, p. 224-35.
- Holub, Robert C.** (1984) *Reception Theory*
- Schmidt, Herta; Van Kesteren, Aloysius (Eds.)** (1984) *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre* Amsterdam: Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe, n° 10.
- Simard, Rodney** (1984) *Postmodern Drama* Lanham, MD: University Press of America.
- Zapf, Hubert** (Septiembre 1986) "Review of *Postmodern Drama* by Rodney Simard" *Modern Drama* n° 29, p. 495-7.
- Draudt, Manfred** (1985) "The paradoxical concept of reality in modern European drama: a systems approach" *Maske und Kothurn* n° 31, p. 33-55.

- McGann, Jerome J. (Ed.) (1985) *Textual Criticism and Literary Interpretation* Chicago: Chicago University Press.**
- Rigaud, Nadia J. (Ed.) (1985) *Le Monstrueux dans la Littérature et la Pensée Anglaise* Aix-en-Provence: Provence University Press.**
- Selden, Raman (1985) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* Brighton: Harvester Press.**
- Trachtenberg, Stanley (Ed.) (1985) *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* Westport: CT.**
- Watson, G.J.(1985) *Drama: an Introduction* London: MacMillan.**
- D'Haen, Theo (Ed.) (1986) *Linguistics and the Study of Literature* Amsterdam: Rodolpi.**
- Ernest, W.B.; Hess, Lüttich (1986) *Historical Drama* Cambridge: Cambridge University Press, Themes in Drama nº 8, 215 pp.**
- Hokenson, Jan; Pearce, Howard D. (Eds.) (1986) *Forms of the Fantastic* New York: Greenwood.**
- Esslin, Martin (Marzo 1987) "Actors Acting Actors" *Modern Drama* nº 30, p. 71-80.**
- Wilcox, Leonard (Diciembre 1987) "Modernism vs. Postmodernism: Shepard's *The Tooth of Crime* and the discourses of popular culture" *Modern Drama* nº 30, p. 560-74.**
- Bobes, M^a del Carmen (1987) *Semiología de la obra dramática* Madrid: Taurus, Teoría y Crítica Literaria, Pericles 180.**
- Rayner, Alice (1987) *Comic Persuasion. Moral Structure in British Comedy from Shakespeare to Stoppard* Berkeley: California University Press.**
- Zurbrugg, Nicholas (Septiembre 1988) "Postmodernism and the Multi-Media Sensibility: Heiner Müller's *Hamletmachine* and the Art of Robert Wilson" *Modern Drama* nº 31, p. 439-54.**
- (1988) *Farce* Cambridge: Cambridge University Press, Themes in Drama nº 10, 277 pp.**

5.3.2 MITOS Y PARODIAS

- Babcock, R. W.** (1931) *The Genesis of Shakespeare Idolatry* Chapel Hill, North Carolina.
- Barthes, Roland** (1957) *Mythologies* London: Paladin, Grafton Books.
Traducción de Annette Lavers, 1986.
- Gascoigne, Bamber** (1965) "Will they ridicule our Shakespeare?" Canada: McMaster University, Stratford Papers on Shakespeare.
- Haywood, Charles** (1966) "Negro minstrelsy and Shakespearean burlesque" Folklore Associates, Hatboro, Pennsylvania.
- Sjögren, Gunnar** (1967) "Shakespeare i parodi och travesti" Med Källhänvisningar. *Edda* nº 4.
- Gros Louis, Dolores K.** (1968) *Shakespeare by Many Other Names: Modern Dramatic Adaptations* University of Wisconsin.
Unpublished Doctoral Dissertation.
- Barker, Clive** (1969) "Contemporary Shakespearean Parody in British Theatre" *Shakespeare Jahrbuch (Weimar)* nº 105, p. 104-20.
- Parker, Brian** (Diciembre 1972) "Richard III and the modernizing of Shakespeare" *Modern Drama* nº 15.
- Salmon, Eric** (Diciembre 1972) "Shakespeare on the Modern Stage" *Modern Drama* nº 15.
- Cohn, Ruby** (1976) *Modern Shakespeare Offshoots* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 426 pp.
- Curnow, David** (Primavera 1977) "Review of *Modern Shakespeare Offshoots* by Ruby Cohn" *Mosaic X/3* Shakespeare Today, p. 165-70.
- Jacobs, Henry E.; Johnson, Claudia D.** (1976) *An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies and Travesties* New York, London: Garland.
- Wells, Steven** (1979) "Review of *An Annotated Bibliography of Shakespearean Burlesques, Parodies and Travesties* by Henry E. Jacobs; Claudia D. Johnson" *Yearbook of English Studies* University of Warwick, nº 9.
- Wiszniewska-Figiel, Marta** (1976) "Elizabethans on modern stage: Shakespeare and Marlowe versus Marowitz and Bond" *Studia Anglica Posnaniensia* nº 8, p. 157-66.
- Sjögren, Gunnar** (1977) *Den narraktige fotgängaren och andra essäer* Sverige: Askild and Kärnekull.

- McClellan, Kenneth** (1978) *Whatever Happened to Shakespeare?* Vision Press.
- Kennedy, Andrew K.** (1979) "Natural, mannered, and parodic dialogue" *Yearbook of English Studies* University of Warwick, nº 9, p. 28-54.
- Schlueter, June** (1979) *Metafictional Characters in Modern Drama* New York: Columbia University Press.
- Styan, J. L.** (1980) "Review of *Metafictional Characters in Modern Drama* by June Schlueter" *Modern Drama* nº 23, p. 213.
- Priessnitz, Horst (Ed.)** (1980) *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 440 pp.
- Priessnitz, Horst** "Zu Tradition, Kontext und Problematik von Shakespeare-Bearbeitungen. Eine Einleitung" p, 1-30.
- Priessnitz, Horst** "Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts: Ein bibliographischer Versuch" p, 413-432.
- Rabinowitz, Peter J.** (1980) "'What's Hecuba to Us?'. The Audience's Experience of Literary Borrowing" en **Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge (Eds.)** *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation* Princeton: Princeton University Press, p. 241-63.
- Kunze, Michael** (1981) "Zur Rezeption Klassischer Literatur in zeitgenössischen Texten" en **Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Eds.)** *Litteraturwissenschaft: Grundkurs 2* Reinbek: Rowohlt, p. 125-137.
- Almansi, Guldo** (Verano 1982) "The Thumb-Screwers and the Tongue Twisters, on Shakespearean Avatars" *Poetics Today* nº 3 iii, p. 87-100.
- Davison, Peter** (1982) *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England* London.
- Genette, Gérard** (1982) *Palimpsestes* Paris: Seuil.
- Hartigan, Karelisa V. (Ed.)** (1982) *To Hold a Mirror up to Nature: Dramatic Images and Reflections* Washington: UP of America, 164 pp.
- Schiff, Ellen** (1982) *From Stereotype to Metaphor. The Jew in Contemporary Drama* Albany: State University of New York Press.
- (Abril 1984) *Shakespeare and Modern Drama* Shakespeare Association of America Convention. Cambridge, Massachussets.
- Cox, C.B.; Palmer, D.J. (Eds.)** (1984) *Shakespeare's Wide and Universal Stage* Manchester: Manchester University Press.
- Debax, Jean P.; Peyré, Yves (Eds.)** (1984) *Coriolan: Théâtre et Politique* Toulouse: Toulouse-Le Mirail University Press.

- Mullina, Roberta; Zacchi, Romana; Elam, Keir (1984)** "Nuovi 'Shakespeare' inglesi" *Lingua e Stile* nº 19, p. 269-88.
- Hutcheon, Linda (1985)** *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* New York, London: Methuen, 143 pp.
- Kavanagh, James H. (1985)** "Shakespeare in ideology" en **Drakakis, John (Ed.)** *Alternative Shakespeares* London: Methuen; London: Routledge, 1988, p. 144-165.
- Norris, Christopher (1985)** "Post-Structuralist Shakespeare: text and ideology" en **Drakakis, John (Ed.)** *Alternative Shakespeares* London: Methuen; London: Routledge, 1988, p. 47-66.
- Petr, Pavel et alia (Eds.) (1985)** *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody* Frankfurt: Lang.
- Schoenbaum, Samuel (1985)** *Shakespeare and Others* Washington DC: Folger Books; London: Scolar Press, 285 pp.
- Sinfield, Alan (1985)** "Introduction: Reproductions, Interventions" en **Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (Eds.)** *Political Shakespeare. New Essays on Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press, p. 130-133.
- Sinfield, Alan (1985)** "Royal Shakespeare: theatre and the making of ideology" en **Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (Eds.)** *Political Shakespeare. New Essays on Cultural Materialism* Manchester: Manchester University Press, p. 158-181.
- Pavis, Patrice (Marzo 1986)** "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre" *Modern Drama* nº 29, p. 1-23.
- Smith, Nigel (Primavera 1986)** "Confirming Canons" *English* nº 35, vol. CLI.
- Cohn, Ruby (1988)** "Shakespeare left" *Theatre Journal* nº 40, p. 48-60.
Obras de Wesker, Bond, Hare, Edgar y Brenton.
- Holderness, Graham (Ed.) (1988)** *The Shakespeare Myth* Manchester: Manchester University Press, 215 pp.
- Holderness, Graham** "Bardolatry: or, The cultural materialist's guide to Stratford-upon-Avon", p. 2-15.
- Drakakis, John** "Ideology and institution: Shakespeare and the roadsweepers", p. 24-41.
- Margolies, David** "Teaching the handsaw to fly: Shakespeare as a hegemonic instrument", p. 42-53.
- Longhurst, Derek** "'You base football-player!': Shakespeare in contemporary popular culture", p. 59-73.

McCullough, Christopher J. "The Cambridge connection: towards a materialist theatre practice", p. 112-121.

Sinfield, Alan "Making space: appropriation and confrontation in recent British plays",.p. 128-144.

Scott, Michael (1989) *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: MacMillan.

6. Conclusiones; mitos y parodias

Concluamos, entonces. Hasta aquí, hemos recorrido con esmero las dramaturgias — concepciones del teatro, estilemas, lenguajes, temas, recurrencias y preocupaciones de dos autores británicos contemporáneos, Edward Bond y Tom Stoppard, con la voluntad de tejer tapices de fondo sobre los que reconocer dos vocaciones, dos estilos, dos talentos, quizá dos maneras, contrastadas y complementarias, dos posibilidades, de imaginar los escenarios.

Y sobre la escena, dos inserciones en la tradición como dos respuestas a su herencia: dos lecturas de Shakespeare, para diseñar dos estrategias paródicas.

De Bond aprendíamos a buscar en los teatros imágenes de violencia y emotividad, sacudidas morales que azuzaran reflexiones. Lugares de comunión y reafirmación ideológica, su último fin es el de mostrar la injusticia y la sinrazón de lo social, para aprender a combatirlas al final de la ficción. Movilizar conciencias, despertar compromisos, educar audiencias.

De lenguajes sorprendentemente fieles al habla pobre y expresiva de las clases urbanas más humildes y más cercanas al autor, que protagonizaban sus primeras obras, la dramaturgia de Bond creció en riqueza de sentidos y en potencia verbal cuando decidió acogerse a moldes más indefinidos, en lo espacial y en el tiempo. Parábolas brechtianas, leyendas orientales, temas históricos: las tramas de sus obras posteriores requerían un idioma menos contemporáneo, de mayor pretensión metafórica. Así reconocemos como propio de Bond determinado estilo de prosa poética, contundente y precisa, bien capaz de erigirse en vehículo nítido de ideologías de acción social. Esta es la prosa, este el talento de *Lear*.

Con Stoppard compartimos el goce lúdico del teatro como espectáculo. Espectacular en lo verbal, brillante de técnica, ambiguo por vocación intelectual, la dramaturgia de Stoppard dibuja líneas firmes y sinuosas. Por allí descubrimos paisajes recurrentes: exploraciones en la esencial indefinición de lo visto y lo dicho, siempre susceptible de interpretaciones múltiples; investigaciones de las exigencias y posibilidades de los diversos medios dramáticos; planos de ficción superpuestos; sendas situacionales recorridas y vueltas a recorrer en obras sucesivas, nombres que recuerdan a otros personajes, nombres que se presentan como tarjetas de identidad dramática.

Siempre presto a ser jocoso, el lenguaje de Stoppard rebosa ingenio. Dobles y triples sentidos, actos fallidos de traición verbal, tópicos gloriosos, parodias de registros: su inventario lingüístico se aplica al humor como celebración escénica, y en el proceso defiende posiciones filosóficas encontradas, creencias artísticas opuestas, dejando como único centro de gravedad desde el que reconocer al autor la voluntad de no ofrecerlo, y algún epigrama brillante.

Dramaturgo de dramaturgias ajenas, atento a los retos, Stoppard trabaja por encargo, se adapta sus obras a sus medios, traduce las de otros o las parodia, y consigue sonar siempre a sí mismo.

Dramaturgo de dramaturgias, Stoppard acostumbra a jugar con los intersticios de la ficción teatral, a prestidigitar con tramas literarias reconocibles. Las que más, en inglés, las de Shakespeare. Entran en el sombrero *Hamlet* y *Macbeth* ; salen del sombrero *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* y *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*.

El teatro como arma ideológica, el teatro como divertimento. El arte como aprendizaje, el arte como disfrute. Tales son los polos que elegimos para enfrentar las dramaturgias de ambos autores. Y tales son los talentos con los que ambos se enfrentan al hecho cultural de Shakespeare para inscribir en su tradición sus parodias. Shakespeare como mitología ideológica, una forma de entender la vida; Shakespeare como filón dramático, una forma de entender el teatro.

En *Lear*, Edward Bond se proponía desactivar el mito de la inevitable universalidad de las situaciones dramatizadas por Shakespeare. En efecto, si los clásicos lo son, ¿lo son por hablar de lo universalmente humano, por haber cuajado palabras de aplicación válida para todas las épocas? Bond lo duda, y se enfrenta desde su parodia, desde su lectura de la obra de Shakespeare, cuestionando lo que entiende como esencial en la obra. Bond encuentra en el mito del rey Lear, en el movimiento cíclico con que Shakespeare corona sus obras — pueblos y gobernantes que heredan y repiten los órdenes sociales existentes—, una defensa de un tipo de moral burguesa, judeo-cristiana, en la que el conocimiento se alcanza mediante un proceso de purgación de los errores que sólo halla su plenitud en la muerte, donde ya de poco sirve para los que han de seguir viviendo. Y ante tal visión, culturalmente prestigiada por la firma del dramaturgo mítico, Bond propone su parodia: su Lear elige morir como ejemplo de reacción consciente contra sus errores, para que los que quedan, y los que lo vemos, aprendamos que es posible cambiar las circunstancias, romper el ciclo, mejorar la vida que heredamos.

En *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* y en su *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, Stoppard elige tramas que forman parte de una tradición cultural, parte de la memoria literaria de la humanidad, para instalar en sus rincones dramáticos sus juegos de escena. Sólo quizás en su lectura de *Macbeth*, la mítica caída del tirano, halla Stoppard argumentos ideológicos extrapolables a la situación política concreta —la Checoslovaquia de los estertores del comunismo fallido— que propició la empresa de su parodia. Pero allí también y sobre todo en su manejo de *Hamlet*, como hemos ido viendo con detalle, el interés del autor se centra en los aspectos más teatrales del artefacto shakespiriano —momentos dramáticamente álgidos, claves y cruces textuales reconocibles, entradas y salidas, usos lingüísticos, personajes como actores, actores como personajes. Las ficciones paródicas que Stoppard imagina serán ideológicas si lo son por ausencia, pero siempre dramáticas por habitar escenarios dentro de escenarios. Y son los de *Hamlet*, y los de *Macbeth*, los elegidos, porque en el juego de espejos es regla básica reconocer al detalle los marcos, misión imposible en obras menos famosas —menos mitificadas— del canon de Shakespeare.

Entre los dos extremos ilustrados podrían situarse los esfuerzos paródicos de todos aquellos dramaturgos que se han acercado hasta Shakespeare en busca de materias dramatizables. Elegimos pues dos posibilidades de acercamiento, aparentemente antitéticas, pero que en realidad se complementan; la mayoría de las interpretaciones que los siglos han ido construyendo sobre las obras del Bardo imbrican lo ideológico con lo dramático, y habrá de entenderse entonces que la reducción que proponemos no es sino fugaz intento de explicar desde la crítica lo que en el escenario se muestra siempre vivo, y cambiante, y complejo.

Otros fugaces intentos han sido ensayados por otros críticos. Discrepamos de algunos, presentaremos los más relevantes.

Discrepamos del criterio con que Guido Almansi clasifica a los parodistas de Shakespeare en dos categorías, por confuso y poco útil:

"The thumb-screwers ... tend to reestablish a Shakespeare who is more Elizabethan than the Elizabethan age could allow, a truculent and schizophrenic Shakespeare whose language is in chaotic upheaval and whose characters rant and rave [and the] tongue-twisters [who] are much less violent and serene, and insist on the element of 'theatre within the theatre', already present in Shakespeare himself but emphasised and played upon by the new masters of dramatic acrobatics."¹

¹Almansi, Guido (Verano 1982) "The Thumb-Screwers and the Tongue-Twisters: on Shakespearean avatars" *Poetics Today* nº 3 iii, p. 87-100.

Bond es colocado junto a Ionesco en el primer cajón, Stoppard junto a Marowitz en el segundo; nuestra impresión es que Edward Bond y Charles Marowitz comparten posicionamiento ideológico frente al hecho shakespiriano, mientras que Tom Stoppard y Eugene Ionesco se inscriben en los textos shakespirianos desde planteamientos más formalistas, desde un sentido más acendrado de la teatralidad.

De entre los intentos por sistematizar el vasto e informe caudal de parodias shakespirianas que conocemos, el de Ruby Cohn en su libro *Modern Shakespeare Offshoots*² resulta tan rico y útil en cuanto a información como difuso y pobre en criterios. La profesora Cohn proporciona noticias de una cantidad ingente de obras creadas a partir de y en torno a las obras de Shakespeare, pero sus criterios de admisión y sistematización se nos revelan fallidos.

De sus propósitos

"I confined my research to dramatic offshoots; not operas, musicals, movies, or burlesques; still less, plays about Shakespeare's life or actors in Shakespeare's plays [...] though I have foraged in other genres. [...] My main concern, however, is theater offshoots. Not merely modern production ideas —*Hamlet* in modern dress, an all-male *As You Like It*, a Napoleonic *Coriolanus*, an Edwardian *Merchant* — but verbal departures from Shakespeare's texts, intended for performance in the theater."³

al resultado ofrecido media un abismo de contradicciones que han sido localizadas con agudeza por D. H. Curnow en su reseña crítica del libro.⁴

El propio término que Ruby Cohn elige para denominar los objetos de su estudio es tan ambiguo como indisciplinado: tras denostar otras diecisiete posibilidades — adaptaciones, versiones, mutilaciones—, y sin mayor apoyo teórico, Cohn opta por "a looser and more neutral word, 'offshoot'" que le permite incluir en su trabajo toda suerte de vástagos literarios que tengan algo que ver con textos, tramas, situaciones, personajes e interpretaciones de las obras de Shakespeare.

²Cohn, Ruby (1976) *Modern Shakespeare Offshoots* Princeton, NJ: Princeton University Press, 426 pp.

³En su Introducción, p. vii-x.

⁴Curnow, David H. (Primavera 1977) "Review Article of *Modern Shakespeare Offshoots* " *Mosaic X/3* Shakespeare Today, p. 165-170.

Pero incurriendo en contradicción con sus proyectos, gran parte del peso específico del libro recae sobre formas que no son dramáticas: novelas y poemas, tan dispares como *Ulysses* y *Moby Dick*, poetas tan diversos como Browning y Auden, lenguas varias —vástagos franceses, alemanes e italianos—, épocas solapadas —¿dónde empieza la modernidad?—, e importancias dudosas —¿quién es Steve Rumbelow, fundador del Triple Action Theatre, "who draws on his experience in ballet, boxing, kendo, rugby and yoga"?— encuentran todos tratamiento indiscriminado en el estudio de Cohn.

Porque sin un criterio claro de selección de direcciones, la tarea de listar todas aquellas obras donde se cita o figura algún retazo shakespiriano cobra dimensiones monstruosas: sin la mínima reflexión previa, todas las inclusiones son discutibles, y todas las ausencias imperdonables.

En su libro, la profesora Cohn confunde parodias con producciones, alusiones y herencias; los usos de Shakespeare que aplica Beckett no comparten naturaleza con los de Stoppard, aunque compartan talante. Tampoco están al mismo nivel las propuestas de Barton y Hall en *The War of the Roses* y las de Bond en *Lear*.

Enciclopedia infinita, el laberinto de Cohn acaba por ser un listín de tramas.

Más mesurado, de claridad más diáfana, el estudio de Michael Scott aporta al menos mayor coherencia estructural, mayor vocación de devolver al teatro lo que del teatro parte. En su libro *Shakespeare and the Modern Dramatist*⁵, encontraremos análisis individuales de las obras 'shakespirianas' de Stoppard, Bond, Wesker, Marowitz, Beckett, Ionesco y Pinter.

"The plays I have been considering feed off Shakespeare. Some serve as critiques of his drama reacting against the reverence surrounding his 'sacred texts'; some play off Shakespeare helping us to new insights about him and his work; others find within the Shakespearean dramatic formula new modes of expression pertinent to the modern world."⁶

El enfoque es más atinado, siempre dramático, y opta con sensatez por primar los acercamientos ideológicos sobre la discusión de los argumentos. Sin embargo, discrepamos en la decisión de incluir a Beckett y a Pinter al mismo nivel de análisis. Encontrar reminiscencias, influencias o alusiones de Shakespeare en estos autores es práctica radicalmente distinta de la que proponen los parodistas. Stoppard, Bond, Wesker, Marowitz e Ionesco, y no sólo ellos, juegan a construir dramas que funcionen autónomos pero en todos ellos hay vocación de utilizar tramas, palabras y personajes reconociblemente

⁵Scott, Michael (1989) *Shakespeare and the Modern Dramatist* London: Macmillan, 164 pp.

⁶En su Conclusión, p. 121.

shakespirianos. *The Homecoming*, y *Waiting for Godot*, y tantas otras, pueden quizás incluir reflexiones, citas incluso, en ocasiones ostensiblemente shakespirianas, pero nunca podrán ser consideradas como parodias de ninguna obra de Shakespeare. Por ese camino, como ya hemos aducido para Cohn, nos perderíamos en el laberinto de las bibliotecas.

De menor extensión, pero mucho más cercanos al espíritu de este trabajo, los artículos de Alan Sinfield⁷ en torno a las apropiaciones que la cultura contemporánea, que todas las culturas, ejercen sobre el canon shakespiriano nos merecen especial consideración como los intentos más nítidos por iluminar los temas que nos han venido ocupando.

El trabajo de Sinfield se incluye en la novedosa tendencia crítica que desde Manchester sobre todo, se propone explorar las obras de Shakespeare, y sus lecturas contemporáneas, desde perspectivas materialistas de historicismo cultural.

Graham Holderness explica sus intenciones:

"Cultural materialism has established itself primarily as a politicised form of historiography: it should also be recognised [...] as a radical form of cultural sociology. It addresses the past in order to re-read culture in the context of its true history, and to interrogate the constructions of intellectual and artistic work effected in different societies in different periods. It must also, if its political pretensions are to be realised, address the present: since it is there, in the perpetual strategic mobilisation of the past, that the politics of culture are activated, the endless battle for cultural meaning joined. The call of the contemporary is inescapable: the artistic and intellectual acts of the present cannot be regarded as ephemeral exhalations from the shrine of an immortal divinity; for in those acts, cultural materialism insists, the meanings of the present and the past are simultaneously made. For every particular present, Shakespeare is, here, now, always, what is currently being made of him."⁸

El enfoque es bienvenido, por arrojar luz sobre procesos que conforman ideología de maneras más o menos solapadas. Podría señalarse que la visión materialista que estos críticos ofrecen de la historia es también 'otra' ideología, pero la intención no se oculta:

"Cultural materialism does not, like much established literary criticism, attempt to mystify its perspective as the natural, obvious or right interpretation of an

⁷Como punto de partida, "Royal Shakespeare" en Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan (Ed.) (1985) *Political Shakespeare* Manchester: Manchester University Press, p.158-181. En general, su colaboración al volumen editado por Graham Holderness con el título *The Shakespeare Myth : "Making Space: appropriation and confrontation in recent British plays"* Manchester: MUP, 1988, p. 128-144. En concreto para Bond, "King Lear versus Lear at Stratford" *Critical Quarterly* nº 24 iv, 1982, p. 5-14.

⁸Holderness, Graham "Preface:'All this'" en *The Shakespeare Myth* Manchester: MUP, 1988, p. xvi.

allegedly given textual fact. On the contrary, it registers its commitment to the transformation of a social order which exploits people on grounds of race, gender and class"⁹

Desde estas premisas, y con criterios de selección que compartimos, Alan Sinfield organiza sus estrategias de acercamiento a las parodias que los autores contemporáneos aplican a Shakespeare:

"I shall be concerned with wholesale reconstructions of Shakespearean texts, since these offer the most provocative instances. Tom Stoppard, Charles Marowitz, Arnold Wesker and Edward Bond have produced different kinds of reconstitution, and with diverse political purposes. Through comparing the terms in which they appropriate and confront the Shakespeare myth, I shall develop a further analysis of the structures and politics of cultural production."¹⁰

Es momento también, antes de valorar definitivamente la potencia con que las parodias se enfrentan al mito shakespiriano, de justificar nuestra terminología.

Roland Barthes propone una explicación del proceso de construcción del fenómeno mítico que resulta muy cercana a los presupuestos deconstructivos del Cultural Materialism. En su librito *Mythologies*,¹¹ Barthes desarrolla el carácter esencialmente conservador de la producción del mito, como conjunto de prácticas significantes que pretenden imposter por naturaleza lo que en realidad es cultura, por universal lo que siempre es consecuencia de unas condiciones sociales y culturales concretas.

Pero sobre todo, hemos venido estudiando ejemplos de una práctica esencial a la literatura: la intertextualidad y la inclusión de determinados productos artísticos en el universo textual de sus precedentes.

Keir Elam nos facilita el acceso a teorías desarrolladas especialmente por Julia Kristeva:¹²

"Appropriate decodification of a given text derives above all from the spectator's familiarity with *other* texts ... the genesis of the performance itself is necessarily intertextual: it cannot but bear the traces of other performances at every level, whether that of the written text (bearing generic, structural and linguistic relations with other plays), the scenery (which will 'quote' its pictorial or proxemic influences), the actor (whose performance refers back, for the cognoscenti, to other

⁹Dollimore, Jonathan; Sinfield, Alan "Foreword: Cultural Materialism" en *Political Shakespeare* Manchester: MUP, 1985, p. viii.

¹⁰Sinfield, Alan "Making Space: appropriation and confrontation in recent British plays" en Holderness, Graham (Ed.) *The Shakespeare Myth* Manchester, MUP, 1988, p. 130.

¹¹Barthes, Roland (1957) *Mythologies* London: Paladin, Grafton Books, 1986.

¹²Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama* London, p. 93. Kristeva, Julia (1969) *Shmeiwlich Recherches pour une sémanalyse* Paris: Seuil. Véase también Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes* Paris: Seuil, donde se introduce la noción de 'hipertextualidad'.

displays), directorial style, and so on. 'The text' remarks Julia Kristeva, 'is a permutation of texts, an intertextuality. In the space of a single text several *énoncés* from other texts cross and neutralize each other.'

Cuando esta inclusión, que todo texto produce por el mero hecho de serlo, se establece como estrategia motriz y voluntaria, nos acercamos a los territorios festivos de la parodia.

Y hemos venido utilizando el término 'parodia' a lo largo de todo el trabajo con intención determinada. Lejos de las preocupaciones terminológicas que asaltaban a Ruby Cohn, desde aquí se propone un instrumento metodológico de descripción lo más amplio posible, que recoga las múltiples y variadas prácticas que el arte, y muy especialmente el de nuestra época, ejercita sobre prácticas artísticas anteriores.

Por ello conviene señalar que nuestra concepción de lo paródico no se detiene en la connotación burlesca al uso, sino que antes bien pretende dar cuenta de formas más generales de autorreflexividad.

Nuestra parodia poco ha de ver con la definición que ofrece el *Oxford English Dictionary* :

"A composition in prose or verse in which the characteristic turns of thought and phrase in an author or class of authors are imitated in such a way as to make them appear ridiculous, especially by applying them to ludicrously inappropriate subjects; an imitation of a work more or less closely modelled on the original, but so turned as to produce a ridiculous effect."

Y sí más con los procesos de textualización que el arte cinematográfico ha convenido en llamar 'remakes', donde el talante derogativo no tiene por qué ser ingrediente necesario.

Este concepto más ambicioso de lo paródico, que pretende incluir prácticas habituales en todas las formas artísticas de la modernidad —*Ulysses*, T. S. Eliot, Lukas Foss sobre Bach, Brian de Palma, la arquitectura de Paolo Portoghesi, René Magritte— acogería oportuno las obras que Edward Bond y Tom Stoppard han trazado sobre los originales shakespirianos.

Linda Hutcheon, en su obra *A Theory of Parody*¹³, propone y sistematiza el nuevo sentido de la palabra, justificando la acepción con razones de peso etimológico:

"Most theorists of parody go back to the etymological root of the term in the Greek noun *parodia*, meaning 'counter-song', and stop there. A closer look at the root offers more information, however. The textual or discursive nature of parody (as opposed to satire) is clear from the *odos* part of the word, meaning song. The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned —that of 'counter' or

¹³Hutcheon, Linda (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* London: Methuen, 143 pp.

'against'. Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition's customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous. [...]

However, *para* in Greek can also mean 'beside', and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast. It is this second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody in a way most helpful to discussions of modern art forms."¹⁴

Para arriesgar por fin una formulación definitoria:

"Parody is repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity."¹⁵

La repetición de las situaciones, de los personajes o de los textos shakespirianos efectuada por las parodias de Edward Bond y Tom Stoppard ha sido el centro de nuestra atención en este trabajo. La distancia crítica que permite diferenciar el alcance de sus prácticas surge de sus peculiares concepciones del hecho escénico y de sus peculiares lecturas del hecho cultural y mítico que hoy llamamos Shakespeare.

Ya desde posiciones de resistencia ideológica, ya desde celebraciones festivas de lo dramático, todas las parodias que elijan jugar con Shakespeare están condenadas a servir de alimento al mito:

El 18 de Junio de 1982, la ciudad de Stratford-upon-Avon, plaza fuerte del mito shakespiriano, asistía al estreno de un montaje de *King Lear* —producido por la Royal Shakespeare Company y dirigido por Barry Kyle— mientras la sala 'alternativa' de la Compañía albergaba el *Lear* de Edward Bond, equiparando en la diferencia el mito y su parodia.

En Septiembre de 1989, el Royal Shakespeare Theatre apuraba el *Hamlet* de la temporada. Dirigido por Ron Daniels y protagonizado por Mark Rylance, la historia tenía lugar en un tiempo indefinido, algún pasado imperfecto. Claudius daba la bienvenida a Elsinore a dos cortesanos, amigos de la infancia de Hamlet; Rosencrantz y Guildenstern vestían de ejecutivos, como si su presencia en la obra fuera ya patrimonio de la contemporaneidad.

¹⁴En la p. 32 de su obra citada.

¹⁵En la Introducción de su obra citada, p. 6.