EL IMPACTO DEL CONTEXTO HISTÓRICO EN LA ESCENIFICACIÓN DE *JULIUS CAESAR* (DEBORAH WARNER, 2005) Y *TROILUS AND CRESSIDA* (DECLAN DONNELLAN, 2008): ESTUDIO COMPARADO

THE IMPACT OF THE HISTORICAL CONTEXT IN THE PERFORMANCE OF *JULIUS CAESAR* (DEBORAH WARNER, 2005) AND *TROILUS AND CRESSIDA* (DECLAN DONNELLAN, 2008): COMPARATIVE STUDY

Marina COMA

comadima@mail.uc.edu

Resumen: El artículo analiza cómo los recursos escénicos imbrican el contexto histórico de las representaciones con las cuestiones fundamentales de los textos shakesperianos, utilizando como ejes teóricos los principios propuestos por el materialismo cultural y la teoría de la recepción. Se estudiará el caso concreto de las representaciones de *Julius Caesar* (dirigida por Deborah Warner en 2005) y de *Troilus and Cressida* (dirigida por Declan Donnellan en 2008), analizando cómo ambos directores hacen referencias directas al contexto político internacional del siglo XXI para apoyar, resaltar,

rechazar o cuestionar diversos aspectos propuestos en los textos shakesperianos.

Abstract: This article analyzes the way staging mechanisms interweave the historical context of the performances and the fundamental questions raised by the Shakespearean texts based on the theoretical principles of cultural materialism and reception theory. The analysis will specifically focus on the performances of *Julius Caesar* (directed by Deborah Warner in 2005) and *Troilus and Cressida* (directed by Declan Donnellan in 2008), and it will study how both directors make explicit references to the international political context of the 21st century in order to support, highlight, reject, or question several aspects appearing in Shakespearean texts.

Palabras clave: Shakespeare. Teatro. Recepción. Puesta en escena.

Key Words: Shakespeare. Theatre. Reception. Performance.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es aportar un nuevo enfoque crítico a la recepción ya existente en España de la representación en Madrid de las obras shakesperianas *Julius Caesar* (2005) y *Troilus and Cressida* (2008), dirigidas por Deborah Warner y Declan Donnellan, respectivamente. Las obras fueron llevadas a escena por dos compañías inglesas, Barbican/BITE y Cheek by Jowl, que utilizan en estas producciones los códigos teatrales para reflexionar en escena sobre los temas más relevantes de la política internacional en la primera década del siglo XXI. Si bien ambos espectáculos son enormemente fieles a los textos originales, sus puestas en escena hacen referencias directas al contexto político del siglo XXI, marcado por el impacto que produjo el atentado a las Torres Gemelas en septiembre de 2001 y la división internacional que surgió como consecuencia de los ataques liderados por Estados Unidos contra Irak y Afganistán.

Las puestas en escena dirigidas por Warner y Donnellan de estos textos no pueden ser más diferentes. Mientras Warner crea un espacio escénico eminentemente realista para criticar la situación política coetánea en su *Julius Caesar*, Donnellan se aferra a la estética cabaretera propia del teatro brechtiano para resaltar el absurdo de los conflictos bélicos en su *Troilus and Cressida*. Aunque los mecanismos escénicos utilizados en ambos montajes aparentemente tienen escasos puntos en común, el presente estudio desvela la existencia de una serie de elementos claros de conexión entre ambas pro-

ducciones orientados a trasmitir al espectador la clara imbricación existente entre cualquier conflicto armado y una irracionalidad extrema, que se torna funesta para todos los implicados, víctimas o verdugos, de cualquier bando o posición ideológica.

Pese a que las producciones de *Julius Caesar* y *Troilus and Cressida* parten de premisas teatrales muy diferentes, las puestas en escena de Donnellan y Warner resaltan temas similares. A través de la representación de dos obras estrechamente relacionadas con la política y la guerra, ambos directores ilustran sus ideas con referencias a la situación política coetánea, que estaba marcada por la gran disensión internacional surgida a raíz de la guerra de Irak (recordemos que *Julius Caesar* fue representada en 2005 y *Troilus and Cressida* en 2008).

Gran parte de la crítica que presentan Warner y Donnellan está construida sobre un precepto fundamental del materialismo cultural: el hecho de que cada espectador es un producto cultural cuya lectura de una obra está determinada por las múltiples variables discursivas que influyen en la creación de la personalidad. De esta manera, la recepción de los textos varía enormemente de acuerdo con el momento histórico y el tipo de lector/ espectador que se enfrente a ellos. Todo espectador que asistiera al teatro los años 2005 y 2008 estaba indudablemente al corriente de la situación política en Occidente con respecto a Irak y, en menor medida, a Afganistán, y eran, en consecuencia, capaces de relacionar los contenidos de ambas obras con el contexto coetáneo. Así, la crítica a los líderes occidentales que se encuentra implícita en ambas obras puede entenderse en el contexto histórico de su representación.

En este artículo se estudiarán determinados aspectos temáticos centrales en los textos originales de *Julius Caesar* y *Troilus and Cressida* aún vigentes en el siglo XXI, centrando nuestra atención en las labores de dirección de Warner y Donnellan de estas dos obras y contrastando los recursos escénicos con los que los directores destacan estos temas. Al tener estas producciones planteamientos estéticos completamente diferentes, la aparición de estos temas en la puesta en escena varía enormemente de una obra a otra, lo que da lugar a variaciones en la lectura de los temas en los que inciden Warner y Donnellan en sus representaciones. La producción de Warner asienta la acción de *Julius Caesar* en el presente contemporáneo, mientras que el espacio atemporal de Donnellan sugiere una universalización del conflicto troyano. No obstante, ambos directores logran con sus respectivos acercamientos estéticos crear un discurso que incide en la relevancia actual de los conflictos bélicos. Igualmente, la violencia que se ejerce en las dos obras aparece es-

cenificada de formas diferentes, debido, en gran parte, a las distintas posturas teatrales que adoptan los directores. El realismo que Warner imprime a sus escenas crea una sensación de horror e inseguridad en el espectador mientras que los efectos de alienación propuestos por Donnellan desmontan el discurso bélico tradicional para mostrar el absurdo del ejercicio de la violencia. Por último, se estudiará cómo tanto Warner como Donnellan presentan a las élites políticas de sus obras como líderes eminentemente débiles que ponen su interés personal por encima del bienestar de su pueblo y las consecuencias que este retrato tiene en ambas representaciones.

2. LA VIGENCIA DE LOS CONFLICTOS

A pesar de que las puestas en escena de Donnellan y Warner tratan temas similares, los directores parten de presupuestos escénicos muy diferentes para presentar al público sus reflexiones sobre la guerra. El espacio atemporal del *Troilus and Cressida* de Donnellan contrasta con la ambientación contemporánea de *Julius Caesar*, pero el mensaje que transmiten ambas obras es similar, ya que ambas resaltan la universalidad de los problemas propuestos por Shakespeare en estas obras.

Las similitudes que Warner propone entre el conflicto de *Julius Caesar* y la situación política a nivel mundial en 2005 es una cuestión compleja que ha sido objeto de amplio debate por parte de la crítica teatral. Shakespeare reflexiona en su obra sobre el grado de legitimidad del asesinato de un líder despótico, pregunta en torno a la cual giraba el debate internacional sobre la legalidad y legitimidad de la invasión de Irak. Aunque la justificación oficial de este ataque era la búsqueda de armas de destrucción masiva, uno de los resultados colaterales fue la caída del poder y posterior juicio de Saddam Husein, a quien en 2005 se estaba juzgando por crímenes contra la humanidad. En este contexto, pues, deben entenderse los paralelismos propuestos por Warner, que, al asentar su *Julius Caesar* en el presente, plantea con su producción de la obra una serie de reflexiones sobre la moral del entramado político internacional coetáneo.

Warner incidió en la vigencia de *Julius Caesar* al repartir entre los espectadores en cada sesión programas de mano de la obra ilustrados con fo-

[1] «Parece tan sólo un líder de partido arrogante y extremadamente amigable que sabe cómo manejar una multitud, ganarse el favor de la gente y utilizar gestos similares al 'leed mis labios' de Bush». Traducción propia. Todas las traducciones aparecidas en este artículo han sido realizadas por la autora, salvo que se indique lo contrario.

tografías de Bush, Blair y escenas del conflicto en Irak (Tapia, 2005: 2). Sin embargo, determinadas posturas críticas han atacado la decisión de la directora de relacionar directamente la obra con estos acontecimientos. Un sector de la crítica ha alertado de la poca efectividad de los paralelismos que Warner propone entre la política mundial de principios del siglo XXI y los personajes de *Julius Caesar*, especialmente en lo que respecta a la figura de Caesar. Michael Billington (2005: par. 5-6), por ejemplo, afirma que Caesar «seems no more than an overweening, glad-handing party leader who knows how to work a crowd, curry favour and deploy a Bush-like gesture of 'read my lips'»[1]. Para este crítico, sin embargo, en ningún momento Caesar transmite la sensación de ser una amenaza para la estabilidad de la sociedad romana como lo fueron los líderes políticos internacionales durante el conflicto de Irak. Igualmente, Jorge Benítez Montañés (2005a: 10) indica que la prensa inglesa ha comparado al Brutus de esta puesta en escena con Tony Blair, aunque no da más datos sobre la forma en la que está estructurada esta identificación. Tanto Billington como Benítez se centran en el detalle, en la comparación directa entre personajes, lo que limita el alcance crítico de la posición política de la producción de Warner. Frente a esta posición crítica, el presente análisis se acerca a posturas como la de Santiago Fondevila, que considera que la relación entre este montaje y el contexto político coetáneo debe hacerse desde un punto de vista general y no particular:

> *La actualidad de esta obra de Shakespeare reside justamente en ofrecer al espectador la posibilidad de establecer paralelismos entre los personajes y nuestra realidad. O sea, la lucha por el poder, la palabra como arma, la corrupción, los intereses de los poderosos siempre en nombre del pueblo o de la libertad, ¿les suena?* (2005: 46).

Además, debe tenerse en cuenta el paralelismo, ignorado por los críticos teatrales en sus artículos sobre *Julius Caesar*, entre los hechos ocurridos en la obra y los acaecidos en la política internacional de la primera década del siglo XXI. Si el texto shakesperiano trata de la inseguridad ciudadana y la guerra en las que cae la estable sociedad romana como consecuencia de un magnicidio, en 2005 el debate político estaba centrado en la caótica situación de Irak, un país relativamente estable que se había convertido en uno de los lugares más peligrosos del planeta como consecuencia de la decisión de la potencias occidentales de derrocar el régimen de Saddam Hussein. Los razonamientos seguidos para provocar estas situaciones son extraordinariamente similares en ambos contextos, ya que el concepto de guerra preventiva fue la base ideológica sobre la que se asentó la Doctrina Bush:

> *The President and Secretary of Defense continue to highlight the increasingly dangerous nature and capabilities of adversaries. The threat posed by adversaries, especially those that possess WMD/E, [weapons of mass destruction or effect] is so great that the United States must adopt a global posture and take action to prevent conflict and surprise attack [en negrita en el original]. Achieving this objective includes actions to shape the security environment in ways that enhance and expand multinational partnerships […] Preventing conflict and surprise attack is not, however, solely defensive. The potentially catastrophic impact of an attack against the United States, its allies and its interests may necessitate actions in self-defense to preempt adversaries before they can attack* (National Security Agency, 2004: 2)[2].

La lógica que sigue esta argumentación es similar a la que sigue Brutus en el momento en el que concluye que la muerte de Caesar es justificable si Brutus logra «think him [Caesar] as a serpent's egg, / which, hatch'd, would, as his kind, grow mischievous, / and kill him in the shell» (2. 1. 32-34)[3]. No obstante, Warner evita localizar su *Julius Caesar* en el marco iraquí y lo ambienta en una localización indeterminada, innegablemente occidental. De esta forma, la directora presenta ante sus espectadores lo que hubiera ocurrido si el ataque preventivo se hubiera realizado en contra de su sociedad, convirtiendo en su puesta en escena a las naciones aliadas en culpables y a la vez víctimas de una guerra atroz e injustificada. Entendido de esta manera, el impacto que alcanza la representación de *Julius Caesar* va más allá de lo meramente político para lograr que el público se identifique con el sufrimiento e inseguridad que los líderes políticos han causado en una cultura ajena al presentar al pueblo romano, víctima de una situación tan injusta como la que el pueblo iraquí vivía en 2005, con una estética que hace que el público se vea reflejado inmediatamente en éste.

La decisión de Warner de trasladar la acción de *Julius Caesar* al siglo XXI subraya la actualidad de las cuestiones que plantea el texto original, es-

[2] «El Presidente y el Secretario de Defensa continúan subrayando la naturaleza y capacidades cada vez más peligrosas de los adversarios. La amenaza que representan los adversarios, especialmente aquellos que poseen WMD/E [armas de destrucción o efecto masivo] es tan grande que Estados Unidos debe adoptar una postura global y pasar a la acción para *prevenir conflictos y ataques sorpresa* [en negrita en el original]. Lograr este objetivo incluye acciones que den forma a un ambiente seguro que aumente y expanda colaboraciones multinacionales [...] Evitar los conflictos y ataques sorpresa no es una estrategia únicamente defensiva. El impacto potencialmente catastrófico de un ataque contra Estados Unidos, sus aliados y sus intereses puede necesitar que se tomen acciones en defensa propia para adelantarse a los adversarios antes de que puedan atacar».

[3] «[H]ay que verlo [a Caesar] cual huevo de serpiente, / que, incubado, / se volvería, por naturaleza, dañino, / por lo que en el cascarón hay que matarlo». Traducción de Enriqueta González Padilla (véanse Referencias Bibliográficas).

pecialmente, la naturaleza del poder político, un tema que, como Ralph Fiennes afirma, «es siempre actualidad» debido a la facilidad con la que «un hombre puede dejar de ser un idealista para transformarse en un déspota» (citado en Tapia, 2005: 2). La corrupción del poder sobrevuela una obra que, como señala Tapia (2005:2), «ha estado resonando durante la guerra de Vietnam [y] la Guerra Fría». La mención a estas guerras no resulta fuera de lugar, ya que ambas se iniciaron en nombre de la libertad y acabaron teniendo un altísimo coste humano y económico. Igualmente, las consecuencias del ataque contra Irak resultaron nocivas para ambos bandos. Si bien la invasión se realizó rápida y eficazmente, el complicado desarrollo de la posguerra tuvo un fortísimo coste económico y humano para las potencias aliadas, que no supieron enfrentarse a una guerra de guerrillas en un territorio en el que gran parte de los habitantes los consideraba enemigos y prestaba ayuda a los diversos grupos de insurgentes. Igualmente, la población civil iraquí sufrió enormemente las consecuencias de esta invasión, ya que la relativa estabilidad que existía en Irak durante el régimen de Saddam Husein se transmutó en una situación de gran inseguridad en la que el cruce de fuego entre los aliados y los insurgentes y los atentados constantes se cobraron numerosas víctimas civiles. Con sus continuos guiños escénicos, Warner nos muestra cómo *Julius Caesar* mantiene la vigencia en una época en la que, al igual que ocurría en la obra, la decisión de acabar con un tirano para supuestamente evitar peligros potenciales acaba convirtiéndose en un baño de sangre carente de ningún sentido en la que ambos bandos resultan igualmente perjudicados.

Por el contrario, Donnellan se decanta por una ambientación atemporal de clara inspiración brechtiana que, aunque presenta referentes fácilmente reconocibles para los espectadores, sin embargo logra provocar un claro efecto de distanciamiento. Un ejemplo de la utilización de este recurso sería la naturaleza híbrida de los uniformes de los soldados: mientras que los troyanos visten una risible armadura blanca, tan ligera y que deja tantas partes del cuerpo al descubierto que Billington (2008: par. 2) la describe como «what looks like a cricketer's protective gear»[4], los soldados griegos visten o bien elegantes uniformes de inspiración nazi o bien cómodos pantalones y camisetas sin mangas claramente inspiradas en la estética de los marines. Pese a que los espectadores reconocen inmediatamente los signos que identifican a estos personajes como guerreros, la poca coherencia que dichos signos muestran evita una identificación del público con los personajes. No obs-

[4] «[A]lgo parecido al equipo de protección de un jugador de críquet».

tante, el uso de uniformes nazis hace referencia directa a uno de los conflictos más relevantes del siglo XX, que se dio eminentemente entre diversos países occidentales y ha configurado la mentalidad occidental. El Holocausto es uno de los hechos más traumáticos que conforman la imaginación colectiva contemporánea, y el hecho de que Donnellan haga una referencia indirecta a este hecho a través de los uniformes de los soldados griegos indica las condiciones de horror que conllevan los conflictos bélicos.

La puesta en escena de Donnellan evita la excesiva identificación entre la acción de la obra y el contexto político en el que el público está inmerso, lo que en gran parte responde al carácter arquetípico que, según Donnellan, tiene el conflicto Oriente-Occidente:

> *It seems to be an archetype that's turned up, which is that Western powers who are in an alliance attack a crumbling Eastern empire and this is, well, it makes you think about Irak and so on […] It's always that shape that the West has the machinery and the great fighting and all sorts of technological things on their side, but they are harmed by democracy, whereas on the other side, and this is the way we used to feel about Russia, they weren't as technologically advanced but they weren't harmed by having to reach agreements with their allies. And that seems to be (and clearly there are aspects of that in the contemporary situation) but it seems to come up over and over again that the empire in the East, that's strong by being an empire but decadent. And our strength is also our weakness: Ulysses says of Troy: «in our weakness [it] stands, not in her strength». That seems to be quite an archetype that gets played out in it. Everything about it is so contemporary*[5] (2008: ed. el.).

El carácter arquetípico del conflicto Oriente-Occidente justifica, pues, la decisión de evitar ambientar *Troilus and Cressida* en un espacio temporal específico. Si bien Donnellan reconoce la relación entre la guerra de Troya y las invasiones a Irak y Afganistán, al no concretar el tiempo ayuda a los espectadores a centrarse en los puntos clave que plantea el texto de Shakespe-

[5] «Parece ser un arquetipo que aparece, y que consiste en que una alianza de poderes occidentales atacan un imperio oriental que se está desintegrando y esto es, bien, te hace pensar en Irak y todo eso […] Siempre aparece de forma que Occidente cuenta con la maquinaria y con el gran ejército y con todo tipo de maravillas tecnológicas, pero la democracia les daña; mientras que, en el otro lado, y ésta es la forma en la que solíamos pensar sobre Rusia, no estaban tan avanzados tecnológicamente pero no tenían el problema de tener que llegar a acuerdos con sus aliados. Y esto parece ser (y hay claramente aspectos de esto en la situación contemporánea) pero parece ser que una y otra vez el imperio oriental es fuerte por ser un imperio pero está en decadencia. Y nuestra fuerza es también nuestra debilidad: Ulysses dice de Troya: 'se erige sobre nuestra debilidad, no sobre su fuerza.' Esto parece ser un arquetipo que aparece siempre. Todo esto es tan contemporáneo».

are. No obstante, Donnellan es consciente de los paralelismos entre el asedio a Troya y el contexto político coetáneo: «[c]on las guerras actuales hay un paralelismo tan obvio que habría sido muy fácil y barato subrayarlo. El público no necesita que ningún director saque a Bush en la guerra de Troya. Sería muy triste caer en un truco tan burdo» (citado en Víllora, 2008: 9). Su renuencia a ambientar la obra en la actualidad se debe, precisamente, a la extraordinaria relevancia que los hechos que transcurren en ésta tienen para los espectadores, lo que le permite diseñar una puesta en escena que resalte las fuerzas más sutiles que actúan en *Troilus and Cressida*. Así, Donnellan propone una puesta en escena que, por el mero hecho de representarse en 2008, hace referencia directa al conflicto iraquí, y que permite profundizar en los estragos que toda guerra causa.

De esta manera, tanto Warner como Donnellan resaltan la relevancia que los conflictos que aparecen en sus obras tienen para el espectador del siglo XXI. Al representar el tiempo en el que transcurre *Troilus and Cressida* como uno indefinido, Donnellan incide en la universalidad de esta obra, ya que los problemas a los que se enfrentan los protagonistas están vigentes en cualquier momento histórico. La ambientación contemporánea y realista de Warner sugiere que los conflictos políticos se basan en problemas y estrategias similares independientemente de la época en la que sucedan, ya que, al lograr que sea creíble una confrontación entre seguidores de Caesar y traidores ambientada en la época contemporánea, revela los paralelismos entre el tipo de gobierno que se daba en la Roma republicana y determinados gobiernos occidentales vigentes en la actualidad.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Tanto Warner como Donnellan destacan la violencia como elemento clave en situaciones de inestabilidad política. *Julius Caesar* y *Troilus and Cressida* presentan momentos en los que sus personajes son víctimas de una fuerte violencia, ya sea física o emocional, y ambos directores resaltan con sus puestas en escena la relevancia de estos hechos.

El realismo que Warner utiliza como base estética de *Julius Caesar* permite una representación dolorosamente creíble del linchamiento de Cinna el poeta, escena que tradicionalmente se ha eliminado de las representaciones de esta obra por considerársela irrelevante para la trama de la obra y excesivamente violenta (Spevack, 1988: 32), en la que se pone de relieve la facilidad con la que un grupo de personas puede caer en el uso más gratuito de la

violencia. Dado que esta escena no es necesaria para el desarrollo argumental y tradicionalmente los directores han elegido no llevarla a los escenarios, la decisión de Warner de mantenerla merece que se le preste cierta atención.

La puesta en escena de la muerte de Cinna el poeta es explícitamente violenta y perturbadora. En la puesta en escena, los agresores sólo son cuatro, que corresponden a los cuatro plebeyos que tienen diálogo en el texto original. Su vestuario presenta una mezcla de estéticas que se identifican con el peligro, la violencia, la ilegalidad y la xenofobia: uno de los hombres lleva chaqueta de cuero y cadenas; otro, la cabeza rapada y camiseta sin mangas, al estilo de los *skinheads*; el tercero lleva una sudadera cuya capucha impide que se le vea la cara; y la chica conjunta su minifalda con botas militares. Esta puesta en escena enfatiza la aleatoriedad de la violencia revelada por el diálogo que mantienen Cinna y los plebeyos:

> *3 PLEBEIAN: Your name, sir, truly.*
>
> *CINNA THE POET: Truly, my name is Cinna.*
>
> *1 PLEBEIAN: Tear him to pieces, he's a conspirator.*
>
> *CINNA THE POET: I am Cinna the poet, I am Cinna the poet.*
>
> *4 PLEBEIAN: Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses.*
>
> *CINNA THE POET: I am not Cinna the conspirator.*
>
> *1 PLEBEIAN: It is no matter, his name is Cinna. Pluck but his name out of his heart and turn him going.*
>
> *3 PLEBEIAN: Tear him, tear him! Come, brands, ho, fire brands! To Brutus', to Cassius', burn all! Some to Decius' house, and some to Casca's, some to Ligarius'! Away, go! (3. 3. 24-34)*[6].

Warner realza el horror de esta situación al mostrar a los plebeyos rociando a Cinna con gasolina. Además, la directora subvierte el rol de géneros

[6] «PLEBEYO 3º: Tu nombre, francamente. / CINA: Francamente, mi nombre es Cina. / PLEBEYO 1º: ¡Háganlo pedazos! ¡Es conspirador! / CINA: ¡Soy Cina el poeta! ¡Soy Cina el poeta! / PLEBEYO 4º: ¡Háganlo pedazos por sus malos versos! ¡Háganlo pedazos por sus malos versos! / CINA: ¡No soy Cina el conspirador! / PLEBEYO 1º: No importa, se llama Cina. ¡Arránquenle tan sólo el nombre del corazón y déjenlo ir! / PLEBEYO 3º: ¡Háganlo pedazos, háganlo pedazos! ¡Traigan teas! ¡Pronto! ¡Teas encendidas! ¡A casa de Bruto, a casa de Casio, quemen todo! ¡Que algunos vayan a casa de Decio; otros a la de Casca; otros a la de Ligario! ¡Vamos! ¡Pronto!». Traducción de Enriqueta González Padilla (véanse Referencias Bibliográficas).

al mostrar a una mujer violando al poeta, mientras uno de los hombres que la acompañan le sujeta y otro le golpea. El uso de la música en este momento es muy sencillo y efectivo, ya que el único plebeyo que no participa toca un tambor que añade una sensación de salvajismo a toda la escena.

La muerte de Cinna el poeta trasciende así la violencia anecdótica y presenta una situación extrema, lo que provoca un profundo impacto sobre los espectadores, ya que el principio de la escena se desarrolla con una cierta normalidad, reflejando una situación que podría darse en cualquier ciudad contemporánea. Además, la representación de Cinna como un hombre educado y razonable no sólo subraya el choque entre racionalidad y salvajismo característico en este tipo de conflictos, sino que provoca una fuerte empatía hacia el poeta, haciendo aún más desagradable su desgracia a los ojos de los espectadores.

Así, Warner sugiere la idea de que cualquier miembro del público podría ser víctima de una acción similar, destacando de este modo la universalidad de los hechos en *Julius Caesar*. Curiosamente, en esta obra Warner opta por minimizar las escenas de guerra, y apenas sugiere una escena de batalla en la que no muestra la muerte de ningún soldado. Al disminuir el impacto de las escenas de guerra, Warner traslada el foco de atención hacia los hechos que transcurren en Roma, una Roma que recuerda a cualquier gran ciudad occidental actual. De esta forma, *Julius Caesar* previene sobre el impacto que los juegos políticos tienen, o podrían llegar a tener, en la vida de los espectadores.

Los líderes de la vida política en *Julius Caesar* peligrosamente se erigen como el máximo exponente de la violencia en Roma. Son los intentos de personajes como Brutus o Mark Antony de hacerse con el poder los que dirigen la obra hacia un innecesario baño de sangre, como la muerte de Cinna el poeta, que es consecuencia directa del enfrentamiento entre los dos políticos en el foro. La escena en la que Mark Antony, Lepidus y Octavius seleccionan y condenan a muerte a diversos romanos (4.1.1.) refleja lo destructivo del poder político, que sólo puede mantenerse eliminando a los oponentes. Warner incide en esta escena en la naturaleza burocrática de estas decisiones, que el triunvirato discute de forma automática e insensible como si de un mero trámite se tratara.

Warner utiliza un elemento característico del siglo XXI para resaltar visualmente la frialdad de esta escena: un ordenador portátil. La lista de los que deben morir se redacta utilizando la más moderna e impersonal tecnología. Esta violencia, fría y calculada, es tanto un contraste como una continuación

de la escena de la muerte de Cinna el poeta. Las muertes decididas por el triunvirato se presentan en esta obra tan faltas de una justificación aceptable como la de Cinna, pero la forma de realizarlas difiere enormemente. No obstante, ambas tienen en común el hecho de estar presentadas de forma verídica y fuertemente ambientada en el *presente* occidental, con lo que Warner sugiere a los espectadores que ellos podrían ser víctimas de cualquiera de estas acciones si la decisión de atacar unilateralmente un país de forma preventiva se hubiese tomado contra la sociedad en la que *Julius Caesar* se representó.

Estas dos escenas ejemplifican los dos tipos de violencia que Alan Sinfield (1986: 63-77) describe en «*Macbeth*: History, Ideology and Intellectuals», cuya única diferencia reside en el grado de legitimización que el discurso político dominante hace de ellas. La muerte de Cinna el poeta pertenece a la categoría de violencia que implica una ruptura con la autoridad, y que las instituciones, y por tanto los ciudadanos, identifican como violencia terrorista o criminal. Por el contrario, la reunión del triunvirato revela una violencia institucional, necesaria para que la cúpula del poder se mantenga estable en el gobierno. Este tipo de violencia se ha justificado tradicionalmente al legitimizarla a través de los discursos ideológicos institucionales. Por consiguiente, es necesaria la propagación de un discurso oficial que enseñe a las masas las diferencias entre ambas, instruyéndolas para que acepten la violencia ejercida desde las instituciones oficiales pero evitando que caigan en el tipo de violencia va dirigida contra la autoridad (Cerezo, 2005: 292). Al mostrar la reunión entre el triunvirato desde una óptica tan deshumanizada, Warner construye un discurso subversivo que cuestiona la legitimidad de la violencia que las instituciones ejercen sobre los ciudadanos.

La violencia es también paradigmática en el *Troilus and Cressida* de Donnellan, aunque la forma en la que ésta aparece es muy diferente de la que propone Warner. La obra de Cheek by Jowl es una producción altamente estética, en la que los actos de violencia más claros se presentan con una gran belleza visual, como la batalla entre griegos y troyanos, en la que los guerreros adoptan posturas más o menos heroicas alrededor de una sonriente Helen; o la muerte de Hector, en la que los juegos de luz y sombras crean una atmósfera altamente plástica, que añade una cierta sensación de irrealidad a los hechos acontecidos.

Sin embargo, los momentos que el público experimenta como los más violentos de esta representación están tratados además o bien con una gran sutileza o bien de forma grotesca. Resulta especialmente llamativo cómo Donnellan rechaza con su puesta en escena las actitudes que la crítica ha

mostrado durante décadas hacia Cressida, a la cual se le ha tachado tradicionalmente de prostituta[7] al presentar a la troyana como una víctima de las circunstancias. Esto resulta obvio desde las primeras escenas, en las que Pandarus ejerce una fuerte violencia psicológica sobre su sobrina, a la que cosifica, convirtiéndola en un objeto sexual, para lograr el favor de Troilus. Esta situación se refleja constantemente en el movimiento escénico, en el que Pandarus llega al extremo de empujar físicamente a Cressida hacia Troilus en varias ocasiones, pese a que ella se resiste constantemente a acercarse al príncipe.

Uno de los momentos más complejos de esta representación es la escena entre Cressida y Diomedes, que Donnellan escenifica con una tremenda riqueza de matices al presentar tanto al griego como a la troyana como víctimas de la guerra que les rodea. Hasta este momento, al soldado se le ha retratado sobre el escenario como a un personaje estúpido y violento, al igual que otros héroes como Ajax y Achilles. No obstante, en su trato con Cressida, Diomedes se revela como un hombre que duda, que desea estar con la protagonista pero se siente tremendamente inseguro a causa de las reacciones de ésta: Cressida le atrae para luego rechazarle, le da un pañuelo como prueba de su amor para luego pedirle que se lo devuelva. El público sabe que este comportamiento responde a que ella sigue enamorada de Troilus y no quiere serle infiel, pero el griego, que desconoce esta información, se siente herido por el trato que la joven le da. Su «[t]hou shalt never mock Diomed again» (5. 2. 99)[8] suena en esta representación como la afirmación de un hombre herido, dispuesto a no sufrir más a causa de una mujer que parece estar jugando con él. No obstante, la violencia psicológica a la que está sometida Cressida –que se ve obligada a mantener relaciones sexuales con un hombre para evitar convertirse en el juguete sexual de todo el campamento griego– se convierte en maltrato físico cuando Diomedes la abofetea y la obliga a besarle en varias ocasiones, ejerciendo así una fuerte violencia de índole sexual.

Donnellan presenta a una Cressida cuyas contradicciones durante este encuentro no se deben a un intento de manipular a Diomedes a su gusto, sino a su incapacidad de brindarse a traicionar a Troilus. Si bien es consciente de la necesidad de convertirse en la amante del soldado para lograr protección en

[7] Si bien existen numerosos artículos que siguen esta postura crítica, sirvan como ejemplo Spencer (1949: 111, 116-121), Rossiter (1961: 132), Tillyard (1949: 75-78).

[8] «Que no más burlarás a Diomedes». Traducción de Luis Cernuda (véanse Referencias Bibliográficas).

el campamento griego, no puede prestarse a consumar el acto que implica traicionar a su amado. Por eso adopta alternativamente dos comportamientos diferentes en relación a Diomedes, tratando de seducirle -de una forma tan inexperta y obvia que sólo puede producir ternura en los espectadores-, y obligándole a alejarse de ella.

La escena que presenta la posibilidad de violencia más descarnada es la llegada de Cressida al campamento griego; en la que, como acertadamente describe Marcos Ordóñez (2008: 38), «Cresida [sic] […] no tarda en descubrir que van a violarla en hilera, por lo que decide entregarse a Diomedes para que la proteja: mejor puta de uno que puta de todos». Este momento se muestra como un ejemplo grotesco de la violencia ejercida contra las mujeres. La joven se ve rodeada por un grupo de hombres que la obligan a besarlos para luego tener que sufrir la humillación de que Ulysses la persiga por todo el escenario fingiendo ser un perro en época de celo. Si bien esta situación provoca risas entre el público debido a lo ridículo del comportamiento del griego, la reacción de horror de Cressida resalta la violencia implícita en esta escena.

El comportamiento de Ulysses resulta tremendamente perturbador, ya que revela lo deshumanizada que está su concepción de la troyana. Con esta actitud del griego hacia la protagonista, Donnellan presenta una referencia velada al escándalo norteamericano de las torturas a prisioneros árabes en la cárcel iraquí de Abu Ghraib. Si bien parte de estas torturas consistía en maltratos físicos, la parte que resultó más impactante en Occidente fueron los abusos psicológicos a los que se sometían a los prisioneros. Varias de las imágenes que se filtraron a las prensa mostraban perros sin bozal, que los soldados utilizaban para asustar a los detenidos. La imagen más conocida de este escándalo presentaba a la soldado estadounidense, Lynndie England, llevando a un prisionero con collar y correa. La deshumanización que implican estos comportamientos es similar a la que sufre Cressida a su llegada al campamento griego. Además, una parte importante del escándalo de Abu Ghraib fue el placer que experimentaban los torturadores y que mostraban en imágenes tomadas por los propios soldados. Esta despreocupación se refleja también en *Troilus and Cressida*, ya que Agammenon, Nestor, Ajax y Patroclus no sólo toman parte en la humillación que sufre Cressida al obligarla a besarles a todos ellos, sino que además reaccionan con risas y aplausos al comportamiento de Ulysses.

La forma en la que Warner y Donnellan presentan la violencia en sus obras es muy diferente, y tienen distintos impactos sobre el público. La

crueldad y realismo de *Julius Caesar* destacan hechos que el espectador reconoce como verídicos, y con los que puede sentirse identificado. Warner sugiere así la posibilidad de que el espectador tome parte en estos actos, ya sea como víctima o autor, lo que hace que éste sea consciente de las consecuencias que conllevan las confrontaciones políticas. Por el contrario, la estilización de la violencia en *Troilus and Cressida* señala a un concepto cuasi platónico, más difícil de definir que el presentado por Warner. Las escenas de muerte y las de batallas son visualmente muy atractivas, sin embargo, las corrientes subterráneas de violencia, que se manifiestan principalmente en torno a Cressida, revelan la existencia de una realidad infinitamente más desagradable que no tiene nada de heroica. Es hacia este tipo de violencia, que Donnellan presenta de forma sutil, donde se trata de dirigir la atención de los espectadores al resaltar la complejidad de su situación, pues resulta una violencia más difícil de reconocer, al no manifestarse de manera obvia, y está presente en numerosos aspectos de la realidad.

4. LA INCAPACIDAD DE LOS LÍDERES

Los dos textos shakesperianos se centran en conflictos políticos de gran magnitud que tuvieron un fuerte impacto sobre las sociedades que se vieron envueltas en ellos. Si bien los hechos narrados en *Julius Caesar* son claramente históricos, el conflicto entre griegos y troyanos parece pertenecer únicamente al mundo mitológico; no obstante, las excavaciones en las ruinas de Troya demuestran que la conocida como Troya VII sufrió un prolongado asedio y fue destruida por un incendio, lo que sugiere que el conflicto mítico está basado en un hecho histórico[9]. Sea como fuere, resulta indudable que los hechos presentados en ambas obras tuvieron un fuerte impacto en las situaciones políticas de la época en la que transcurrieron. Sin embargo, Shakespeare presenta en ambos textos a líderes políticos débiles e incapaces de gobernar, cuyas acciones tienen consecuencias catastróficas tanto para ellos como para sus pueblos. Tanto Donnellan como Warner utilizan diferentes re-

[9] Las excavaciones arqueológicas en el emplazamiento exponen la existencia de diez niveles distintos en la ciudad de Troya, que revelan la evolución de la ciudad a través de la historia. Si bien es en Troya II donde se han encontrado la mayor cantidad de riquezas y por ello se pensó originalmente que era la Troya mítica –de hecho, al tesoro encontrado en este nivel se le bautizó como Tesoro de Príamo– los restos encontrados en Troya VII demuestran la existencia de un asedio prolongado y sugieren que la ciudad resultó perdedora del conflicto bélico. De ser ésta la Troya que sufrió el conflicto que dio pie a los hechos míticos, la guerra se hubiera dado en torno al 1200 a. C. aunque no hay pruebas arqueológicas que demuestren que los asediadores eran griegos (UNESCO).

cursos teatrales para incidir en esta idea, fundamental en ambas puestas en escena.

En *Julius Caesar*, Brutus y Mark Antony se revelan como líderes pobres, a los que preocupan más sus ambiciones políticas que el bienestar de aquellos sobre los que gobiernan. Ambos toman decisiones que, si bien están dirigidas a aumentar su peso en la vida política de Roma, desembocan en la guerra de los actos cuarto y quinto, que hubiese sido fácilmente prevenida si éstos no hubiesen buscado engrandecer su poder. Lo mismo ocurre con Cassius y Caesar, si bien las acciones de estos últimos tienen un menor impacto en el desarrollo de la obra. La incapacidad de los protagonistas de *Julius Caesar* de tomar decisiones correctas y actuar en consecuencia ha llevado a Simon Russell Beale –el actor que interpreta a Cassius en la producción dirigida por Warner– a afirmar que *Julius Caesar* es «como hacer un *Hamlet* con cuatro Hamlets» (citado en Benítez Montañés, 2005b: 61).

No sólo es Brutus incapaz de justificar ante sí mismo o ante el pueblo romano los motivos que le llevaron a asesinar a Caesar, sino que es además incapaz de mantener a Mark Antony bajo control durante el discurso funerario de Caesar y es igualmente incapaz de evitar la fragmentación entre los conspiradores cuando los romanos se revuelven contra ellos. El retrato de Brutus que propone Anton Lesser presenta al romano como un neurótico poco dado a la acción, más amigo de filosofar sobre las acciones que está a punto de cometer que de llevarlas a la práctica. Igualmente, el Mark Antony que propone Ralph Fiennes revela una personalidad infantil, poco apropiada para gobernar. En la puesta en escena de Warner, Antony celebra en su primera entrada al escenario la victoria sobre Pompeyo y durante esta celebración besa en la boca a diversas mujeres que forman parte de la muchedumbre que le aclama. Si bien a lo largo de la obra este personaje va perdiendo estas características y ganando en seguridad, en la primera escena del quinto acto Antony agradece la información que le da el mensajero, que está interpretado por una mujer, con un beso en los labios, lo que refleja que su carácter despreocupado sigue vigente.

Si ninguno de estos personajes es un líder apropiado para la Roma republicana, los protagonistas de *Troilus and Cressida* se revelan tan incapaces de gobernar como los de *Julius Caesar*. Como indica Billington:

> *In Julius Caesar Shakespeare showed how a well-intentioned liberal like Brutus prolongs the bloodshed he seeks to avoid. Here [in Troilus and Cressida] David Caves's Hector, armed with the vanity of the self-righteous, proves to be cut from the same cloth [...] Yet, after making a flawless case for the return of Helen, he subverts his own argument. And, having Ajax and Achilles*

> *at his mercy, he lets them go on the grounds «'tis fair play». In Caves's radical reinterpretation Hector emerges as a chivalric fool who only serves to extend the Trojan War* (2008: par. 2)[10].

No es Héctor el único líder incapaz de los que gobiernan la ciudad de Troya. Sus hermanos Paris y Troilus son aún menos capaces que él, y Donnellan incide en este hecho presentándolos como irresponsables *hijos de papá*. Troilus está interpretado por el jovencísimo Alex Waldmann, un actor pequeño y delgado, cuyo Troilus es pusilánime e inseguro, más centrado en lograr acostarse con Cressida que en tratar de finalizar la guerra. La caracterización de Paris es aún más negativa que la de sus hermanos. En la tradición homérica, Paris se caracteriza por su frivolidad y cobardía, rasgo que resalta Donnellan al mostrarle como una estrella cinematográfica. Pocas veces aparece en escena, siendo la más importante el momento en que él y la espartana Helena protagonizan una sesión de fotos.

Los líderes griegos reciben un tratamiento aún más crítico. Cada uno de ellos es retratado de forma tan caricaturesca que Villán, en su crítica a la representación, los define de la siguiente manera:

> *Agamenon [sic], negro, parece un sargento de marines y su hermano, Menelao, blanco, un cornudo desdibujado. Ulises, el astuto, es un burócrata retorcido y […] Aquiles, aunque algunos exégetas ya lo habían apuntado, es un cobarde que encarga a sus mirmidones la muerte de Hector a traición y se la atribuye como hazaña personal* (2008: 3).

Dado que Donnellan considera que el conflicto entre griegos y troyanos es un arquetipo recurrente a lo largo de la historia, evita hacer un paralelismo demasiado obvio entre los líderes de *Troilus and Cressida* y los del contexto histórico en el que ésta se representó. De esta forma, Donnellan hace una crítica implícita a los dirigentes políticos coetáneos, que se encontraban en una situación similar a la representada en la obra y cuyo discurso bélico subvierte en la representación.

Pese a que los recursos utilizados por Warner y Donnellan a la hora de retratar a los líderes de sus obras son muy diferentes, el impacto sobre el pú-

[10] «En *Julius Caesar* Shakespeare mostró cómo un liberal bien intencionado como Brutus prolonga el baño de sangre que busca evitar. Aquí [en *Troilus and Cressida*], el Hector de David Caves, armado con la vanidad del que se cree moralmente superior, demuestra estar hecho de la misma madera […] Así, tras defender un argumento sin tacha a favor del retorno de Helen, subvierte su propia argumentación. Y, teniendo a Ajax y Achilles a su merced, les deja ir porque «es juego limpio». En la reinterpretación radical de Caves, Hector emerge como un bufón caballeresco que sólo sirve para alargar la guerra troyana».

blico es muy similar. Ambos directores presentan a personajes incapaces, que dicen actuar motivados por el bien de su pueblo, pero cuyas acciones tienen consecuencias muy negativas para aquellos a los que gobiernan. No obstante, pese a que estos líderes aparecen así caracterizados en los textos originales, las representaciones analizadas inciden en sus defectos como gobernantes utilizando distintos recursos escénicos. En *Julius Caesar*, Warner resalta, con su puesta en escena realista, las consecuencias catastróficas que las decisiones de estos personajes tienen sobre el pueblo romano. Lo verídico de esta representación impacta a los espectadores al hacerles relacionarse con lo representado, ya que muestra cómo podría afectarles a ellos una situación similar. Por el contrario, los efectos de distanciamiento dados por Donnellan logran una desconstrucción sobre el discurso bélico, haciendo que el espectador se cuestione la legitimidad de éste.

Como hemos visto, en *Julius Caesar* y *Troilus and Cressida* los directores presentan visiones estéticas muy diferentes, lo que matiza los discursos culturales creados en estas puestas en escena que, si bien tratan varios temas de forma similar, logran impactar a los espectadores de formas diferentes. La puesta en escena de Warner permite que los espectadores se identifiquen con los hechos reflejados en escena, construyendo así un discurso que rechaza la idea de guerra debido a las nefastas consecuencias que ésta tiene sobre la sociedad en la que se da. En cambio, Donnellan propone una lectura más cercana a los presupuestos brechtianos, en la que la obra teatral se acerca al contexto político desde una posición distante, que busca rebatir el discurso institucional que legitimiza la violencia institucional al mostrar lo absurdo de éste.

5. CONCLUSIÓN

Deborah Warner y Declan Donnellan favorecen con sus puestas en escena un diálogo fluido entre los espectadores del siglo XXI y los textos escritos por Shakespeare. En sus manos, *Julius Caesar* y *Troilus and Cressida* adquieren, a través del aparato escénico, una contemporaneidad que permite a los directores comentar y criticar los hechos acaecidos en el contexto político internacional en los primeros años de este siglo. Para ello se sirven de recursos que pertenecen en exclusiva al ámbito espectacular, los cuales utilizan para subrayar ideas, refutarlas o resaltar las contradicciones que aparecen en los textos shakesperianos. No obstante, esta contemporaneidad opera en ambos sentidos, ya que, al utilizar Warner y Donnellan los hechos más relevantes de su presente histórico, reconstruyen el pasado cultural de Occiden-

te desde su perspectiva artística –lo cual resulta especialmente claro en el caso de *Troilus and Cressida*, donde el retrato que Donnellan hace de Cressida como víctima de la guerra de Troya se aleja enormemente de las interpretaciones tradicionalmente dadas por la crítica sobre este personaje–.

La ambientación temporal de las dos obras subraya el interés de los directores por establecer vínculos entre el pasado y el presente históricos. La actualización que hace Warner de *Julius Caesar* al trasladar la acción de la Roma republicana a un marco coetáneo pone de manifiesto la relevancia de las cuestiones que plantea esta obra en el contexto político de 2005. Pese a que esta decisión ha recibido numerosas críticas negativas, Warner hace más que seguir la tradición isabelina –y shakesperiana– de utilizar Roma como un escenario distante en el que explorar con mayor libertad las contradicciones en las que cae el discurso del poder para así poder subvertirlo, utilizando para ello una estética coetánea.

Los mecanismos en base a los cuales se establecen los paralelismos entre la obra de Warner y el contexto político internacional son más complejos de lo que parece a simple vista. Si bien la tendencia de la crítica ha sido identificar a los diversos protagonistas de *Julius Caesar* con miembros de la clase política en activo en 2005, como George Bush o Tony Blair, las similitudes que propone Warner operan a un nivel más profundo. Esta actualización temporal no sólo incide en los mecanismos de manipulación que utiliza el poder –que, al fin y al cabo, están ampliamente tratados en el texto original– sino que propone a los espectadores un interesante ejercicio de empatía al presentar el horror de los hechos que habían ocurrido recientemente y seguían ocurriendo en esos momento en Irak trasladándolos a su propia cultura. Escenas como la muerte de Cinna el poeta o la reunión entre Mark Antony, Lepidus y Octavius están firmemente asentadas en una estética contemporánea occidental, lo que resulta en fortísimo impacto emocional sobre los espectadores de esta obra.

Por el contrario, Donnellan es fiel a su visión del conflicto Oriente-Occidente como un concepto arquetípico, y ambienta su puesta en escena en un eje temporal evidentemente contemporáneo, pero que resulta imposible de identificar con un periodo concreto de los siglos XX y XXI. Así, incide en la universalidad de los temas que trata *Troilus and Cressida*, obra en la que Shakespeare pone en tela de juicio la capacidad de las grandes figuras míticas grecolatinas y subraya los absurdos de los conflictos bélicos.

Al igual que Warner, Donnellan incide en los actos de violencia que resultan de una situación política inestable, aunque su aproximación estética tiende a recalcar lo absurdo de éstos, en vez de presentarlos como actos de ho-

rror. Si bien es cierto que durante la muerte de Hector, que constituye el clímax emocional de la representación, reina un ambiente claustrofóbico en el escenario mientras los espectadores ven a los mirmidones rodear lentamente al príncipe troyano desarmado, no es menos cierto que en ningún otro momento de *Troilus and Cressida* se alcanza esta intensidad emocional, pese a las numerosas instancias en las que se ejerce, de manera más o menos explícita, una fuerte violencia. Por ejemplo, Donnellan presenta la llegada de Cressida al campamento griego de forma absolutamente grotesca, con Ulysses suplicando sexo como si fuera un perro, en una escena en la que la troyana descubre que, en palabras de Ordóñez (2008: 38), «van a violarla en hilera».

El absurdo que reina en *Troilus and Cressida* resulta de la deconstrucción, desde un punto de vista bufo, del discurso heroico que rodea a la guerra de Troya. Al resaltar en la puesta en escena las contradicciones en las que cae el discurso de poder hasta lograr reducirlas *ad absurdum*, Donnellan deslegitima el mítico conflicto bélico, y, por extensión, cualquier otro conflicto similar. Dado que *Troilus and Cressida* se presentó en 2008, año en que la guerra de Irak había alcanzado características similares al problema troyano debido a la erosión dada por la cantidad de tiempo y recursos consumidos por la invasión y la escasa justificación de ésta –las inexistentes armas de destrucción masiva, similares a «la ramera y el cornudo» (2. 3. 64)[11] de la guerra de Troya–, los espectadores no tuvieron problema en establecer paralelismos entre la obra de Cheek by Jowl y el contexto histórico coetáneo.

Tanto Warner como Donnellan reinterpretan el pasado histórico –o mítico– utilizando claves escénicas del siglo XXI, lo que facilita la recepción de los textos shakesperianos a los espectadores, ayudándoles a interpretar las cuestiones planteadas por estas obras atendiendo a su experiencia histórica y cultural. De esta forma, los directores no sólo colaboran con el público para reescribir el pasado cultural de Occidente, sino que utilizan las obras de Shakespeare como vehículo para comentar y criticar el contexto político de la primera década de este siglo. Pese a que sus aproximaciones estéticas al hecho teatral son muy diferentes, ambos directores logran que los espectadores de las dos obras lleguen a una misma conclusión: las guerras no son más que absurdos creados por individuos con sed de poder que convierten en víctimas tanto a vencedores como a vencidos.

[11] «[A] whore and a cuckold», en el original. Traducción de Luis Cernuda (véanse Referencias Bibliográficas). Esta cita pertenece a un monólogo de Thersites en el que éste reflexiona sobre las razones por las que se ha desatado la guerra de Troya para llegar a la conclusión de que la única justificación del conflicto son una ramera y un cornudo –es decir, Helena y Menelaus–.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENÍTEZ MONTAÑÉS, J. (2005a). «Ralph Fiennes a los pies de Marco Antonio». *M2*, (*El Mundo*) [Madrid] 16 junio, 10.

— (2005b) «Ralph Fiennes se rinde a los pies de Marco Antonio». *El Mundo*, 16 junio, 61.

BILLINGTON, M. (2005). «Julius Caesar». *The Guardian*, 21 abril. *http://www.guardian.co.uk/stage/2005/apr/21/theatre?INTCMP=SRCH.*

— (2008). «Troilus and Cressida». *The Guardian*, 29 mayo. *http://www.guardian.co.uk/stage/2008/may/29/theatre?INTCMP=SRCH.*

CEREZO MORENO, M. (2005). *Critical Approaches to Shakespeare: Shakespeare for all Time*. Madrid: UNED-UP.

DONNELLAN, D. (2008). «Entrevista con Dominic Cavendish». 7 marzo. *Cheek by Jowl*. *http://www.cheekbyjowl.com/troilus_and_cressida.php.*

FONDEVILA, S. (2005). «Lección de política contemporánea». *La Vanguardia*, 23 junio, 46.

NATIONAL SECURITY AGENCY, (2004). *The National Military Strategy of the United States of America: A Strategy for Today, A Vision for Tomorrow*. *http://www.defense.gov/news/Mar2005/d20050318nms.pdf.*

ORDÓÑEZ, M. (2008). «'*Troilo y Cresida*': esmeril para los héroes». *Babelia* (*El País*), 26 julio, 38.

ROSSITER, A. P. (1961). *Angel with Horns and Other Shakespeare Lectures*. Ed. Graham Story. London: Longman.

SHAKESPEARE, W. (1988). *Julius Caesar*. Ed. Marvin Spevack. Cambridge: Cambridge UP.

— (2003). *Troilus and Cressida*. Ed. Anthony B. Dawson. Cambridge: Cambridge UP.

— (2005). *Julius Caesar*. Grabación en directo. Con Ralph Fiennes, Simon Russell Beale, Anton Lesser, John Shrapnel y otros. Barbican/ BITE 05 en coproducción con Théâtre Nacional de Chaillot, París; Teatro Español, Madrid; y Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg en asociación con Young Vic Theatre Company. Dir. Deborah Warner. DVD. Centro de Documentación Teatral, 22 junio.

— (2006a). *Julio César*. Trad. Enriqueta González Padilla. En *William*

Shakespeare: teatro completo. Ed. Ángel-Luis Pujante, 785-821. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg.

— (2006b). *Troilo y Crésida*. Trad. Luis Cernuda. En *William Shakespeare: teatro completo*. Ed. Ángel-Luis Pujante, 965-1012. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg.

— (2008). *Troilus and Cressida*. Grabación en directo. Con Alex Waldmann, Lucy Briggs-Owen, David Collings, Richard Cant y otros. Cheek by Jowl en coproducción con Barbican/ BITE 08; Les Gémeaux/Sceaux/Scène Nationale; y Koninklijke Schouwburg, The Hague. Dir. Declan Donnellan. DVD. Centro de Documentación Teatral, 10 julio.

SINFIELD, A. (1986). «*Macbeth:* history, ideology, and intellectuals». *Critical Quarterly* 28.1-2, 63-77.

SPENCER, T. (1949). *Shakespeare and the Nature of Man*. New York: Collier Books.

SPEVACK, M. (1988). Introduction. *Julius Caesar*, de William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP.

TAPIA, M. (2005). «Hollywood a escena». *Metrópoli* (*El Mundo*) [Madrid] 17 junio, 1-2.

TILLYARD, E. M. W. (1949). *Shakespeare's Problem Plays*. Toronto: U. of Toronto P.

UNESCO. *Convention du patrimoine mundial: site achéologique de Troie*. *http://whc.unesco.org/fr/list/849*|.

VILLÁN, J. (2008). «Cornudos y rameras». *UVE* (*El Mundo*), 04 agosto, 3.

VÍLLORA, P. (2008). «Donnellan 'sufre' a Shakespeare». *M2* (*El Mundo*) [Madrid], 14 julio, 9.

Recibido el 18 de marzo de 2012.

Aceptado el 28 de septiembre de 2012.