

TEATRO, CÓMICS Y SHAKESPEARE: *MACBETH* EN VIÑETAS

Jesús JIMÉNEZ VAREA
Universidad de Sevilla

Resumen: El objetivo del siguiente texto es describir formas de apropiación de la obra *Macbeth* por el medio de la historieta: examina hasta qué punto las historietas pueden representar textos dramáticos, originalmente concebidos para los escenarios; se sirve de información extratextual para localizar adaptaciones intencionadas de esta obra de Shakespeare; por último, se revelan otros tipos de parentesco menos evidentes.

Palabras clave: Macbeth, Shakespeare, historieta, teatro, adaptación, intertextualidad.

Abstract: The following text intends to describe how comics medium has appropriated *Macbeth*: it explores whether comics are capable of enacting performances of dramatic texts, originally designed to be performed on stage; it locates explicit adaptations of this Shakespeare's play by means of extratextual information; finally, other less obvious kinds of relationship are exposed.

Keywords: Macbeth, Shakespeare, comics, theatre, adaptation, intertextuality.

El medio de la historieta se ha ocupado, en numerosas ocasiones y con diversa fortuna, tanto de las creaciones de Shakespeare como de la propia figura del poeta y dramaturgo. Nuestra intención en este artículo es efectuar un recorrido por el panorama de tales ejercicios, siempre con el norte de la tragedia que centra a la presente monografía. En la fase de documentación para este artículo, hemos tratado de ser exhaustivos en la búsqueda de historietas publicadas con la intención explícita de adaptar *Macbeth* aunque es más que probable que no lo hayamos conseguido. Sin embargo, en el caso de alusiones a la obra o usos más o menos solapados de su argumento, temas y otros elementos, desde el principio hemos sido conscientes de la imposibilidad de lograrlo y nos contentaremos con comentar casos interesantes y representativos. Antes de comenzar nuestro periplo por las huellas de *Macbeth* en el cómic, nos planteamos la necesidad de hacer un mínimo esbozo teórico de las relaciones entre teatro y cómic, donde se explicita la postura desde la que abordaremos el artículo.

1. Teatro e historieta: sistemas expresivos

Partimos del clásico modelo del signo de Saussure, compuesto por signifi-cante y significado, una distinción articulada a su vez por Hjelmslev en los nive-les de expresión y contenido, cada uno de ellos con sus respectivas sustancia y forma (Hjelmslev, 1961: 47-60). Con modificaciones y ciertas discrepancias, este marco para el análisis ha rendido su fruto en el estudio de diversos medios¹ y con-cretamente el profesor Urrutia lo ha aplicado al terreno de las adaptaciones del teatro al cine. Así como Hjelmslev ya reconocía la imposibilidad de una forma sin contenido y viceversa pero defendía la utilidad analítica de su propuesta (ídem: 49), Urrutia pide que la distinción entre los dos planos sea admitida como “hipó-tesis de trabajo” a la hora de investigar la adaptación (1984: 78). En el terreno del cómic, el historietista y teórico Scott McCloud ha enfatizado la necesidad de segregar radicalmente el contenido de los aspectos formales para, en virtud de éstos, poder construir una definición precisa del medio (1993: 5-6). Nosotros no sólo nos solidarizamos con este presupuesto teórico sino que, a la hora de tratar los trasvases entre medios, trabajaremos desde el convencimiento de que todo lenguaje suficientemente desarrollado dispone de las herramientas y estrategias para expresar cualquier sustancia de contenido, modificando, si acaso, aspectos formales de éste.

Si se contempla desde el plano de la expresión, el trasvase de un medio a otro exige una reflexión sobre cuáles son los sistemas de significación en que se apoya cada uno de ellos. Para empezar habría que plantearse si la auténtica obra teatral es el texto dramático en sí mismo o si requiere de la actualización que le confiere cada puesta en escena para completarse². También el cine, la televisión y el cómic parten de un texto previo en la forma de guiones y, sin embargo, nunca se ha planteado seriamente que éstos sean más que medios hacia un fin, probablemente porque en estos medios la actualización queda fijada. Sin embargo, en el teatro cada representación supone una interpretación del texto-fuente: “a real translation takes place on the level of the *mise en scène* as a whole” (Pavis, 1989: 41). El estudio de la obra shakespeariana no ha podido sustraerse a este debate y, frente a la visión tradicional de que ésta se reduce a los textos dramáticos que han llegado hasta nuestros días, desde los años setenta hay autores que defienden que “the play on stage expanding before an audience is the source of all valid discovery [...] Shakespeare speaks, if any

1. Ejemplos destacados son los trabajos de Metz (1981) en relación con el cine, Baggaley y Duck (1976) sobre televisión, o Chatman (1978) entre la literatura y el cine.

2. En los polos de esta dialéctica clásica se encuentran las posturas respectivas de Arnheim y Mitry (cfr. Sánchez Noriega, 2000: 59-60).

way, through his medium” (Styan, 1977: 235). En las últimas décadas se ha ido desarrollando una concepción más abierta de la representación: “the view sustained in performance criticism that the play’s text is a score or blueprint for stage performance. This notion that each different stage production is an interpretation rather than a copy of the playwright’s text should be exported to screen adaptations of the ‘classics’” (Martin, 2000: 48-49). Al mismo tiempo, aproximaciones sin prejuicios al fenómeno de los trasvases, como la *transécriture* de Gaudreault y Groensteen (1998), no se detienen en el cine y la literatura, sino que abrazan en igualdad de condiciones otros medios de expresión, como el videoclip o la propia historieta.

El cómic se encuentra en una situación peculiar en el paradigma texto escrito vs. texto representado ya que su naturaleza escripto-icónica le permite representar la obra sin alterar la sustancia expresiva –gráfica, escrita, legible– de los diálogos tal como aparecen en el texto dramático. En otras palabras, el receptor de la historieta es, a la vez, lector de las locuciones de los personajes y espectador de una representación en el sentido de visualización de los existentes y los acontecimientos. Cuando se trata de casos como el de *Macbeth*, en que, salvo mínimas acotaciones de entrada y salida de personajes o de voces al unísono, el texto consiste en diálogos y soliloquios, el cómic posee la interesante cualidad de contentar a aquéllos para quienes el canon de Shakespeare es la obra escrita mientras ofrece una posible interpretación visual de la misma.

Como en el caso de una representación teatral, la adaptación a la historieta del texto dramático requiere lo que Pavis denominó una serie de concretizaciones “to pull the [source text] towards the [target language] and the [target culture], separating it from its source and origin” (1989: 25-27). En este proceso influyen factores contextuales –la intención de los autores y los editores, los condicionantes industriales, culturales e incluso legales, el tipo de lector al que se dirija la adaptación...– pero son las diferencias entre los sistemas expresivos de la representación teatral y de la historieta las que separan cualitativamente sus respectivos procesos de concretización. El momento crítico de ese divorcio es justamente cuando en el caso del teatro se pasa de la lectura coherente de las indicaciones argumentales y espacio-temporales que se hallan en el texto y en la dirección a una articulación particular de las relaciones entre signos teatrales para su enunciación sobre el escenario (ídem: 28-29). Una comparación rápida de sus respectivas imágenes pone de manifiesto que teatro y cómic difieren radicalmente como modos de representación:

Imagen teatral	Imagen historietística
Directa, se actualiza en presencia del espectador y en interacción con él	Conclusa antes de su recepción por el lector
Audiovisual	Visual
Espacio-temporal	Espacial: el desplazamiento de la mirada sobre el plano se traduce en temporalidad en virtud del proceso de lectura
Real (tridimensional y móvil)	Creada, bidimensional, fija y secuencial
Mostrativa	Mostrativa y narrativa
Elementos de la realidad devenidos en signos sobre el escenario	Elementos plásticos morfológicos y estructurales que constituyen significantes de signos icónicos, simbólicos y/o convencionales –generales, como los lingüísticos, o nativos del medio, como bocadillos o líneas cinéticas– sobre el espacio de la representación
Universo intencional restringido: los objetos semiotizados son seleccionados hasta un número limitado para desempeñar una o varias funciones simultánea o sucesivamente durante la representación	Universo intencional abierto: todo lo que aparece en cada viñeta lo hace por voluntad del emisor, quien puede emplear un número virtualmente indefinido de elementos significantes
Punto de vista fijo del espectador (plano general aproximadamente frontal)	Multipuntualidad y planificación libre
Su articulación culmina en la puesta en escena	Un equivalente de la puesta en escena corresponde a la composición interna de las viñetas (puede extenderse a la página) pero la historieta implica también el desglose secuencial del relato y la disposición de las viñetas sobre la página según un diseño

La clasificación de los signos teatrales de Kowzan parte de una terna de rasgos opuestos: sonoros o visuales; internos o externos al actor; con existencia en el tiempo o en el espacio (1975: 172). Resulta obvio que aquellos sistemas de signos cuya naturaleza es sonora no pueden transferirse directamente a un medio exclusivamente visual y de imagen fija pero el cómic dispone de convenciones expresivas para suplirlos en la comunicación. Como ya se ha comentado más arriba, las locuciones no abandonan la forma escrita originaria del texto dramático pero se las distribuye habitualmente en bocadillos o globos. Los rasgos paralingüísticos de la palabra hablada –timbre, intensidad, entonación, tono...– también pueden indicarse a través de los signos lingüísticos generales y, más específicamente, de

la manipulación plástica de la tipografía y de los mismos globos: tipo de fuente, tamaño, color, orientación, forma, grosor, trazo... También debe tenerse en cuenta la posibilidad de aumentar el volumen emocional de las expresiones faciales para compensar la ausencia de inflexiones vocales (cfr. McCloud, 2006: 99). En cuanto a los sonidos inarticulados, los efectos sonoros pueden transcribirse en onomatopeyas gráficas, igualmente susceptibles de manipulación plástica para sugerir impresiones auditivas en un proceso sinestésico similar al apuntado para las locuciones. Más difícil resulta, sin embargo, establecer un sistema de signos en la historieta equivalente a la música, pues primero habría que determinar qué funciones desempeña ésta. Si se trata de la creación de un cierto ambiente, portador de sentido más que de significado articulado, probablemente habría que señalar al color, las tramas, el estilo del dibujante, los fondos y muchos otros elementos que contribuyen a una cierta atmósfera general en la historieta.

Dentro de las categorías visuales, aquellos sistemas de signos cuya existencia requiere tiempo sólo pueden traducirse a un medio que carece de temporalidad objetiva gracias a convenciones formales. A través de un pacto comunicativo con el lector, el cómic genera el paso del tiempo en el hiato que separa a una viñeta de otra, por lo que, estrictamente y con independencia de la impresión que resulte de su lectura, se trata de un discurso discontinuo frente a la fluidez con que percibimos la imagen directa del teatro. Además, a diferencia de la instantaneidad de un fotograma o un *frame* de vídeo, la viñeta puede –y lo más habitual es que así ocurra– encerrar un intervalo durativo, ya sea porque contiene una o varias locuciones, líneas de movimiento o relaciones de causa y efecto. Pero la composición interna de las viñetas como la construcción de las secuencias exige un desglose de la acción y, por tanto, una necesaria selección de momentos. Es imposible reproducir la evolución continua de la expresión corporal o del escenario en viñetas y, en su lugar, el historietista habrá de escoger los momentos más significativos para plasmarlos en sus páginas acompañados por las líneas correspondientes del texto dramático. Siempre cabrá escoger el grado de descomposición y exhaustividad en este proceso de desglose según se dediquen más o menos viñetas a la representación de una cierta escena. Evidentemente, dado un cierto texto dramático y supuesto que la historieta pretende ceñirse a él, su secuenciación se moverá dentro de una tensión entre emplear un número menor de viñetas, cada una de las cuales acumula más de ese texto o repartirlo en secuencias más largas con transiciones internas más breves. Factores determinantes en este punto son tanto la extensión de la historieta, que depende en gran medida del formato editorial de publicación, como el ritmo que los autores deseen conferir a su relato.

Estas consideraciones son especialmente interesantes en relación con los sistemas de la expresión corporal, la mímica, el gesto y el movimiento. Concretamente

sobre el desarrollo secuencial de la expresión facial escribe McCloud dentro de su detallado tratamiento de este tema:

Choosing the right expression can be a function of choosing the right moment. Our faces cycle through a lot of expressions when speaking. When a single face has to represent all the words in a balloon or two, such faces act as a sort of 'emotional average' summing up the balloon as a whole. Then again, if emotional changes are the focus of a given scene, devoting a panel to each change of emotion might achieve the intensity the scene requires" (2006: 99).

Realmente, se trata de llevar a cabo una especie de muestreo de lo que sería la evolución continua de determinados signos en el tiempo real para construir secuencias de imágenes fijas con sus momentos más significativos. Esta necesidad no se limita a la expresión facial o el lenguaje corporal sino que debe extenderse a otros sistemas de signos teatrales con dimensión temporal, como los que tienen que ver con el aspecto del escenario.

Por fin, cuando el cómic aborda la transcodificación de los aspectos y rasgos puramente espaciales de los signos teatrales, lo hace con las ventajas cuantitativas y cualitativas que le aporta su naturaleza como imágenes creadas. Mientras que el teatro selecciona objetos y personas de la realidad y los manipula para ubicarlos sobre el escenario, la historieta genera su representación desde cero, con total libertad en cuanto al número de elementos que disponer –desde la ausencia de envoltorio espacial minimalista hasta la representación naturalista– y el modo de hacerlo. Dentro de las claves estilísticas de cada dibujante, las posibilidades expresivas para caracterizar visualmente a los personajes superan con creces a lo que pueda lograrse mediante maquillaje, peinado y vestuario sobre la base de una persona real, y lo mismo puede aplicarse al aspecto del escenario.

Llegados a este punto en la comparación y el establecimiento de posibles correspondencias entre signos teatrales e historietísticos, puede parecer lógico preguntarse por clasificaciones formales de las adaptaciones de Shakespeare al cómic. En el terreno cinematográfico, Jack Jorgens ha considerado tres modos de trasladar el texto dramático a la pantalla cinematográfica: *theatrical mode*, la grabación directa de una representación teatral; *realistic mode*, donde se privilegian el espectáculo, los paisajes, las localizaciones...; y *filmic mode*, que constituye un texto cuya expresividad se verifica en virtud de recursos propios del cine (1977: 7-16). Especialmente interesante resulta la primera categoría porque la clásica ilusión de transparencia del registro fotográfico ha sugerido la posibilidad de un teatro filmado que muchos teóricos han tenido el buen sentido de rechazar (Guarinos, 1996: 113-114). Sin embargo, la mediación evidente que implica la

creación de la historieta difícilmente puede suscitar consideraciones serias sobre la posibilidad de un grado cero en la traslación al cómic de una representación teatral: ¿cuál sería la manera más “teatral” de llevar un texto dramático a la historieta? –¿una sucesión de viñetas idénticas, en plano general, parecidas a las planchas de proto-historietas de William Hogarth, de composición unipuntual, con un repertorio muy limitado de elementos icónicos y un dibujo con alto grado de analogía?–. Y en el caso de *Macbeth*, ¿qué forma de escenificación deberíamos tomar como referencia?: ¿la ausencia de pretensión realista del teatro isabelino?, ¿la decoración de los escenarios tras la Restauración?, ¿el realismo romántico decimonónico?... Tampoco tiene mayor sentido detenerse a considerar equivalencias para los otros modos de adaptación de Jorgens –¿un modo realista y un modo historietístico?– pues, en definitiva, se trataría de opciones dentro de la amplia gama de posibilidades expresivas del medio de destino. En todo caso, sería procedente realizar análisis formales sobre el modo de la adaptación en casos particulares, pero tal práctica excede el cometido de un texto descriptivo de carácter panorámico como el presente.

2. Adaptaciones de *Macbeth* a la historieta

Conviene en primer lugar tomar una postura clara en lo referente a qué historietas consideraremos adaptaciones de la obra dramática que nos ocupa frente a otras que se relacionan con ese texto de partida de formas más remotas, parciales o solapadas. En este punto adoptamos la perspectiva semiótica contextualista con la que Cattrysse, partiendo del planteamiento de la adaptación como una forma intersemiótica de traducción³ y adoptando la noción de polisistema⁴, aportó cierta frescura a las discusiones centradas exclusivamente en la fidelidad de los textos resultantes. Entre las consecuencias de este punto de vista se encuentra la cuestión sobre la posición del producto resultante en el marco del polisistema de llegada, en particular si es percibido como obra derivada de otra, ya sea por indicios dentro del propio texto u otros externos, como los componentes paratextuales –el título, la cabecera de la colección en que se inscribe, la introducción o los escritos

3. Jakobson estableció esta división en 1959: “(1) Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language; (2) Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language; (3) Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson, 1987: 429).

4. Desarrollada por Even-Zohar como “a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent” (1990: 11).

de contraportada– y epitextuales –publicidad, notas de prensa o declaraciones de autores y editores–.

En el ámbito anglosajón y tratándose de versiones historietísticas de clásicos literarios, es parada imprescindible la colección estadounidense de *comic books* apropiadamente titulada *Classics Illustrated*⁵. Su creador, Albert Lewis Kanter, no pretendía sustituir la lectura de las obras de referencia sino “to place the original books in a form more accessible to a generation that was beginning to recoil from the linearity of printed matter into more immediate less cerebral medium”⁶. El propósito de estas adaptaciones era tender puentes hacia esos textos, lo que se hizo aún más evidente cuando comenzó a aparecer en cada número el consejo final: “Now that you have read the *Classics Illustrated* edition, don’t miss the added enjoyment of reading the original, obtainable at your school or library” (*Classics Illustrated* n° 70: *The Pilot*, abril de 1950). Sin duda por la importancia cultural de Shakespeare y su obra, la colección de Kanter no abordó la adaptación de uno de sus trabajos hasta contar con una considerable solvencia económica, editorial y creativa: la realización de *Classics Illustrated* n° 68: *Julius Caesar* (febrero de 1950) contó con la colaboración de expertos de la Universidad de Nueva York por un coste de once mil dólares (Sawyer, 1987: 7). En los años siguientes, más obras de Shakespeare recibieron el tratamiento de *Classics Illustrated*, pero otra editorial se le adelantó en llevar *Macbeth* a la viñetas. Entre las imitaciones generadas por la idea original de Kanter se encontraba la colección *Stories by Famous Authors*, publicada por Seaboard Publishing⁷ y cuya sexta entrega se dedicó a la tragedia ambientada en Escocia (*Stories by Famous Authors* n° 6: *Macbeth*, agosto de 1950). Los autores de esta adaptación eran Dana E. Dutch y el dibujante Henry Carl Kiefer, uno de los artistas más apreciados de *Classics Illustrated* y, de hecho, el responsable de la versión de *Julius Caesar* que acababa de publicarse en dicha

5. Se inauguró con una adaptación de *Los tres mosqueteros* (*Classic Comics* n° 1: *The Three Musketeers*, octubre de 1941), siendo su cabecera original *Classic Comics*, que se convirtió en *Classics Illustrated* en 1947 (n° 35: *Last Days of Pompeii*, marzo de 1947). La editorial Elliot Publishing Company produjo sus tres primeros números pero, a partir del cuarto, la relevó la empresa Gilberton Corporation, que siguió haciéndolo hasta que dejaron de publicar nuevos títulos (*Classics Illustrated* n° 167: *Faust*, agosto de 1962). En sus veinte años de existencia, fue objeto de numerosas reediciones, se tradujo a diecinueve idiomas y algunas de sus ediciones extranjeras llegaron a sobrevivir a la estadounidense con adaptaciones propias.

6. Lenny Kaye, “Classics Illustrated,” *Classics Collectors Club Newsletter*, abril de 1972, p.6 (cit. en Sawyer, 1987: 2).

7. Otras colecciones surgidas en el mercado estadounidense a semejanza de *Classics Illustrated* fueron: *Famous Stories* (n° 1 y 2, Dell, 1942); *Ideal* (n° 1-4, Timely [Marvel], 1948-1949), con una versión de *Antony and Cleopatra* en su segundo número; y *Superior Stories* (n° 1-4, Nesbit, 1955). Cortada por ese mismo patrón, durante los años cuarenta y cincuenta la colección británica *A Classic in Pictures* publicó, entre otras, sus propias versiones de *Macbeth* (n°3), *Henry V* (n° 9) y *Julius Caesar* (n° 12).

colección. El mismo equipo se encargó de llevar a las páginas de *Stories by Famous Authors* otras dos obras de Shakespeare en los meses siguientes: *Hamlet* (nº 8, octubre de 1950) y *Romeo and Juliet* (nº 10, diciembre de 1950). Tanto trataba de asemejarse esta colección a la original de Kanter que éste terminó por adquirir su infraestructura en 1951 y la dedicó a publicar una serie de adaptaciones de cuentos dirigida a un público más joven bajo el título *Classics Illustrated Junior*.

Fieles al espíritu de su modelo, todas las portadas de *Stories by Famous Authors* lucían el texto: “Adapted from the original text for easy and enjoyable reading”. Sin embargo, a diferencia de *Classics Illustrated* no se mostraba un interés expreso en que sus lectores dieran el salto a los trabajos que adaptaban –no en vano la colección se había llamado *Fast Fiction* durante sus primeros cinco números. En la contraportada de la adaptación de *Macbeth* puede leerse:

Here is an exciting tale of dark deeds and stark adventure. All the thrills, terror and action of Shakespeare’s great tragedy are here for your reading enjoyment. And the store is told in plain, easy-to-understand language.

Suspense, mystery and a store of striking characters will hold you spellbound to the last line and picture! And after you’ve read *Macbeth* as told in this easy, fast-moving fashion, you’ll know why Shakespeare’s plays have always been tops in popularity! [énfasis en el original]

El texto no sólo deja constancia de su aproximación al estilo *Reader’s Digest* sino que, además, hace sospechar que la elección de la obra más sangrienta y con multitud de elementos sobrenaturales de Shakespeare tuvo mucho que ver con el interés que estaba despertando el género de horror entre los lectores de historietas en aquellos momentos. Esta circunstancia no pasó desapercibida al crítico literario de la revista *Saturday Review of Literature* John Mason Brown, que escribió: “To rob a supreme dramatist of the form at which he excelled is mayhem plus murder in the first degree... although the tale is murderous and gory, it never rises beyond cheap horror... What is left is not a tragedy. It is trashcan stuff” (cit. en Wertham, 1954: 22). Así, Brown plantea el gran problema interno de las traslaciones de textos de uno a otro medio, esto es, la diferencia de sistemas expresivos –tema tratado en páginas anteriores– pero también muestra la actitud propia de una época en que tenía plena vigencia la separación radical entre alta y baja culturas. Paradójicamente, Shakespeare, con independencia de su genialidad, había escrito sus obras para contentar a su público, con fines comerciales y bebiendo de numerosas fuentes: “They were not written with the Romantic idea of original authorship in mind, but rather in the same way that contemporary scripts for television and cinema are written. [...] Unlike his adapters, Shakespeare was unencumbered by the weight of the textuality and authorship of his sources” (Martin, 2000: 49).

Además, en la segunda mitad del siglo XVII la obra del dramaturgo inglés había sido blanco de censores por lo que se consideraban “breaches of decorum in plots imagery and characterization” (Ousby, 1998: 838). En su polémico ensayo *Short View of Tragedy* (1693), Thomas Rymer se refería a *Othello* en términos parecidos a los que John Mason Brown utilizaría para la adaptación al cómic de *Macbeth* dos siglos y medio después:

But from this Scene to the end of the Play we meet with nothing but blood and butchery [...] our Poet, against all Justice and Reason, against all Law, Humanity and Nature, in a barbarous arbitrary way, executes and makes havock of his subject [...] There is in this Play, some burlesk, some humour, and ramble of Comical Wit, some shew, and some Mimickry to divert the spectators; but the tragical part is plainly none other than a Bloody Farce, without salt or savoir (Rymer, 1693: 162-164).

También la primera adaptación shakespeariana de *Classics Illustrated* generó algunas críticas e incluso burlas de las que se hacía eco el psiquiatra Frederic Wertham:

David Dempsey, writing in the *New York Times Book Review*, has said of the comic book *Julius Caesar* that it has “a Brutus that looks astonishingly like Superman. ‘Our course will seem too bloody to cut the head off and then hack the limbs...’ says Brutus, in language that sounds like Captain Marvel...” and he notes that “*Julius Caesar* is followed by a story called ‘Tippy, the Terrier’” (Wertham, 1954: 36-37).

Según el entendido Michael Sawyer: “These criticisms never bothered Kanter nor did they bring about any changes. Kanter continued to believe that his products were the best on the market and that if people did not like them, they should not buy them” (1987: 9). El hecho es que *Classics Illustrated* continuó adaptando grandes títulos de la literatura universal durante años, entre ellos varias obras de Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream* (nº 87, septiembre de 1951), *Hamlet* (nº 99, septiembre de 1952), *Macbeth* (nº 128, septiembre de 1955) y *Romeo and Juliet* (nº 134, septiembre de 1956). Kiefer ya se había ocupado de algunas de ellas en *Stories by Famous Authors* pero las versiones de *Classics Illustrated* se debieron a otro de los dibujantes habituales de la colección, Alex Anthony Blum, quien puso fin con *Macbeth* a su larga lista de contribuciones a la misma. Tras la retirada de Blum, el artista George Evans se encargó de dibujar *Romeo and Juliet*, así como de una nueva edición de *Julius Caesar*, en este segundo caso en colaboración con el meticuloso ilustrador Reed Crandall.

La adaptación de *Macbeth* en *Classics Illustrated* nº 128 comparte con su predecesora de *Stories by Famous Authors* la intención de hacer accesible la obra a todos los públicos: los textos originales han sido simplificados por el escritor

Lorenz Bell Graham; se emplean llamadas y notas al pie de las viñetas para aclarar algunas expresiones; como complemento a la historieta principal se incluyen sendos textos escritos, una breve biografía de Shakespeare más otro sobre el rey Jaime I y su relación con la obra. Sin embargo, se muestra tímida en los pasajes más cruentos y macabros: no debe olvidarse que, a las alturas de su publicación, ya operaba en la industria del *comic book* estadounidense un rígido código de regulación de los contenidos aplicado por la Comics Code Authority de la Comics Magazine Association of America. La de Kanter fue una de las dos editoriales –la otra era Dell– que no se sometieron a la supervisión de esta agencia porque consideraban la bondad de sus productos garantizada y parece lógico que no quisiera poner en duda su reputación mostrando apuñalamientos, decapitaciones y suicidios. De hecho, a partir de 1953 muchas de las obras que ya había abordado *Classics Illustrated*, como es el caso ya mencionado de *Julius Caesar*, fueron adaptadas de nuevo, entre otras razones⁸ para suavizar los elementos de horror y violencia que habían suscitado críticas en el pasado. En consecuencia, el tratamiento de *Macbeth* dentro de *Classics Illustrated* se inscribe en la tradición de expurgar a Shakespeare, ajustarlo a lo permitido en cada época y hasta infantilizarlo, que cuenta con precedentes literarios como *Tales from Shakespeare* de los hermanos Lamb y *Beautiful Stories from Shakespeare* de Edith Nesbit.

A principios de los años cincuenta, la rápida multiplicación del número de televisores afectó gravemente a la industria del *comic book*, al igual que a la radiofónica y a la cinematográfica. El nuevo medio desplazó a la lectura de historietas de su lugar preferente como actividad de ocio visual y doméstica, pero *Classics Illustrated* no sufrió la crisis en la misma medida porque tenía una finalidad práctica más allá del entretenimiento al que se dirigía la inmensa mayoría de los *comic books* en el mercado. Además, Kanter se había ocupado de distanciar sus publicaciones del resto del mercado, tratando de aproximarlas más bien al concepto de guías para el estudio de las obras literarias⁹. De ese modo, su colección de adaptaciones tenía el objetivo muy claro de facilitar el acceso de los estudiantes a obras que, en casos como el de Shakespeare, eran lecturas obligadas

8. También influyeron el deseo de introducir otros estilos de dibujo y, sobre todo, la necesidad de ajustar la extensión al nuevo formato editorial: originalmente cada número de la colección tenía sesenta y ocho páginas, después se redujo a sesenta (nº 13: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, agosto de 1943) y finalmente a cincuenta y dos (nº 45: *Tom Brown's School Days*, enero de 1948).

9. Pasos en este proceso fueron: la ausencia de toda publicidad que no fuera de la propia editorial; el cambio del título original, *Classic Comics*, a *Classics Illustrated*; el empeño de Kanter en que los vendedores mantuvieran los ejemplares más tiempo a la venta en lugar de devolver los no vendidos al llegar el número siguiente, como ocurría con los demás *comic books*; la adopción de cubiertas de mayor gramaje y con ilustraciones pintadas en lugar de dibujadas (nº 81: *The Odyssey*, marzo de 1951); la reedición de los títulos más populares, a veces en versiones completamente renovadas.

dentro de sus programas de formación. Como ha señalado Marion D. Perret, “in the 1950s and 1960s, before students knew as much about *CliffsNotes* as about the classics, countless elementary, middle, and high school students relied on these comic versions to get them through book reports” (2004: 80). Antes de que se popularizaran estas célebres guías de cubiertas amarillas¹⁰, *Classics Illustrated* permitía a los estudiantes un primer contacto –a veces, también el último, lo cual puede extenderse en la actualidad a las mismas *CliffsNotes*, así como a versiones cinematográficas y televisivas– con clásicos cuya lectura directa se les antojaba demasiado árida. Precisamente, entre otros factores de índole cultural y económica, el declive en la acogida a *Classics Illustrated* se ha atribuido a: “The introduction and mass marketing of paperback books made the original novels much easier and less expensive to purchase [...] Students were able now to buy other forms of book condensations for review purposes” (Sawyer, 1987: 15). Años más tarde, la popularización de los reproductores domésticos de vídeo hizo posible el acceso privado a producciones audiovisuales basadas en los clásicos literarios, reemplazando el servicio que en décadas previas habían rendido los *comic books* publicados por Kanter¹¹. Aun así, no ha dejado de haber iniciativas heredadas del espíritu que animó a *Classics Illustrated* y la tragedia *Macbeth* ha tenido cabida en algunas de ellas.

Durante los años setenta, el veterano animador, historietista y editor Vincent Fago produjo una serie de más de un centenar de adaptaciones de clásicos literarios en formato de bolsillo para la compañía Pendulum Press. La colección *Pendulum Illustrated Classics* ofrecía versiones en forma de historietas de sesenta y dos páginas en blanco y negro, dibujadas por un extenso grupo de artistas filipinos encabezados por Nestor Redondo. Dentro de ella se adaptaron doce obras de Shakespeare, incluyendo la de *Macbeth*, cuyos textos fueron resumidos por el guionista Rich Margopoulos e ilustrados por Vicatan (Vicente Doria Catan, Jr.)¹².

10. La línea de guías para el estudio de obras literarias denominada *CliffsNotes* se inauguró en 1958. Como una muestra más del lugar de privilegio que ocupa la obra de Shakespeare, sus dieciséis primeros títulos estuvieron dedicados a otras tantas obras de este autor. En la actualidad son una referencia imprescindible entre los estudiantes de literatura en lengua inglesa.

11. En los años sesenta, Kanter ya había intuido lo que el futuro deparaba y trató de adelantarse al mismo mediante un par de proyectos que no tuvieron éxito en los colegios: con General Electric llegó a un acuerdo para fabricar el aparato denominado “Show and Tell”, que reproducía un disco al mismo tiempo que mostraba imágenes extraídas de las versiones de *Classics Illustrated*; por otra parte, la casa discográfica A.A. Records produjo una serie de discos bajo el título general de *Classics Story Teller*, cada uno de ellos destinado a acompañar al *comic book* con la adaptación correspondiente (Sawyer, 1987: 15).

12. Las otras adaptaciones de Shakespeare en *Pendulum Illustrated Classics* fueron: *As You Like It*, por Naunerle Farr y Nestor Leonidez; *Hamlet*, por Farr y E. R. Cruz; *Julius Caesar*, por Farr y Vicatan; *King Lear*, por Farr y Gerry Talaoc; *The Merchant of Venice*, por Farr y Jun Lofamia; A

Toda la colección estaba concebida para facilitar un conocimiento muy somero de las obras originales a un público de competencias lectoras limitadas. Con esa finalidad las han venido recuperando hasta la actualidad varias compañías especializadas en publicaciones educativas, generalmente acompañándolas de otros materiales didácticos con la aspiración de constituirse en guías de estudio¹³.

Por otra parte, en la era posterior a los originales *Classics Illustrated*, cuando otros medios y vehículos de comunicación les habían sustituido en su papel de condensadores de los clásicos de la literatura, las adaptaciones a la historieta se liberaron, en cierto modo, de la obligación de allanar el camino hacia los textos de partida. Así, en 1988, en plena revolución del nuevo cómic adulto estadounidense tras la publicación de títulos como *Maus*, *Watchmen* y *Batman: The Dark Knight Returns*, las compañías The Berkley Publishing Group y First Comics adquirieron los permisos para publicar una nueva colección llamada *Classics Illustrated*. Pese a contar con los derechos sobre el material publicado por Kanter, los veintisiete números que llegaron a aparecer entre 1990 y 1991 eran completamente inéditos, realizados expresamente para esta edición por autores contemporáneos. Un texto en el reverso de las portadas de la colección revelaba su filosofía editorial y cuál era el lugar que esperaban para sus adaptaciones:

[...] CLASSICS ILLUSTRATED reflect those individual styles that made the original works great –not just the stories, but the nuances as well. These adaptations naturally are abridged, but care has been taken to maintain the narrative sweep and as much of the original dialogue and narration as possible.

While they stand on their own merits, CLASSICS ILLUSTRATED are not substitutes for the originals. Rather, they are artistic interpretations, perfect introductions to an exciting world of remarkable ideas and unlimited possibilities –the world of great literature.

Aunque no se desechaba la posibilidad de servir como incentivo para leer las fuentes literarias, los editores de esta nueva línea de adaptaciones no pretendían

Midsummer Night's Dream, por John Norwood Fago y Fred Carrillo; *Othello*, por Dorothy Calhoun Fago y Vicatan; *Romeo and Juliet*, por Margopoulos y Redondo; *The Taming of the Shrew*, por Farr y Carrillo; *The Tempest*, por Margopoulos y Talaoc; y *Twelfth Night*, por Farr y Cruz. Todas ellas se realizaron entre 1973 y 1980.

13. Estas reediciones no suelen hacer referencia a la edición original, por lo que resulta difícil rastrearlas. No se han limitado a las adaptaciones shakespearneas pero lo más habitual ha sido que éstas fueran agrupadas a modo de líneas o colecciones distintas. Cabe destacar: la *Lake Illustrated Classics Shakespeare Collection* (Lake Education, c1994); la *AGS Illustrated Classics Shakespeare Collection* (American Guidance Service, c1994); y la más reciente, *Saddleback's Illustrated Classics* (Saddleback Educational Publishing, 2006-2007), con las historietas originales coloreadas, nuevas ilustraciones de portada y re-rotuladas para incluir textos más extensos.

servir como guías de lectura y reclamaban explícitamente su propio valor como historietas. Los *Classics Illustrated* de Berkley/First ofrecieron interpretaciones arriesgadas e innovadoras de títulos fundamentales, con una elección acertada o, cuando menos, intrigante de los autores para cada título y publicadas en el formato Prestige, más lujoso y caro que el de un *comic book* convencional, en boga a partir de la miniserie *Batman: The Dark Knight Returns*. Lamentablemente para el objeto de nuestro estudio, no llegó a publicarse versión alguna de *Macbeth*, limitándose su tratamiento de la obra de Shakespeare a su quinto número: un *Hamlet* visto desde el prisma del guionista Steven Grant y el dibujante Tom Mandrake.

Una década más tarde, entre 1997 y 1998, *Classics Illustrated* conocería una nueva encarnación publicada por la editorial Acclaim que incluyó adaptaciones de *Macbeth* (*Acclaim Classics Illustrated Study Guide* nº 13, mayo de 1997) y otras obras del escritor inglés¹⁴. Sin embargo, a diferencia de Berkley/First, esta editorial se limitó a aprovechar el material de la colección genuina, aplicarle un colorido más moderno, envolverlo en cubiertas con nuevas ilustraciones de portada e incluir en cada número un ensayo sobre el texto-fuente. Curiosamente, aunque ambas eran editoriales dedicadas a la publicación de *comic books* de entretenimiento, sus respectivos intentos de dar nueva vida a *Classics Illustrated* respondieron a planteamientos muy distintos: mientras que First apostó por el riesgo de interpretar los clásicos a través de historietas que fueran un fin en sí mismas, Acclaim prefirió seguir la línea marcada por Lewis Kanter cincuenta años atrás.

En parte, como solución al dilema entre ser obras con validez propia o meros trampolines hacia sus fuentes, muchas adaptaciones de Shakespeare al cómic se han impuesto la obligación de preservar tanto como sea posible del texto dramático original. Así, en 1982 la editorial Workman Publishing publicó la novela gráfica *Macbeth. The Folio Edition*, en referencia directa a la recopilación fundamental *First Folio*, cuya portada aseguraba que en sus noventa y dos páginas se encontraba: “The complete play in panel-by-panel color illustrations with dialog”. Tras un cambio de editorial, esta adaptación poco inspirada del dibujante Von se convirtió en el primer número no declarado de la serie *Oval's Cartoon Shakespeare* (Londres: Oval Projects), cuyas siguientes entregas fueron mucho más interesantes¹⁵.

14. Éstas fueron: *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *A Midsummer Night's Dream* y *Julius Caesar* (*Acclaim Classics Illustrated Study Guide* nº 2, 5, 9 y 31). Excepcionalmente, la editorial Acclaim también publicó una adaptación inédita de *Henry IV*.

15. *Othello* (1983), por Óscar Zarate; *King Lear* (1984), por Ian Pollock; y *Twelfth Night* (1985), por John H. Howard.

Desde el año 2000, el británico Simon Greaves, experto en el uso de la historieta con fines didácticos, ha trasladado a este medio varias obras de Shakespeare empleando un sistema de dos tintas que le permite incluir dentro de los mismos cartuchos o bocadillos líneas del original, impresas en negro, y su correspondiente traducción al inglés actual, debajo y en el otro color. La serie comenzó en el año 2000 con una versión de *Macbeth*, a tintas negra y –significativamente– roja, para la editorial Supportive Learning Publications y ha continuado con nuevos títulos dentro de la colección *Comic Book Shakespeare*, publicada por la compañía Timber Frame, del propio Greaves¹⁶. Su vocación inequívoca es servir como un instrumento para el conocimiento de las obras del escritor de Stratford: los volúmenes conservan como mínimo la mitad del texto shakespeariano; como ocurre con los libros de texto, para cada uno de los volúmenes existe un libro del profesor; y en su elaboración se han seguido las exigencias establecidas por el Ministerio de Educación del Reino Unido para los cursos con alumnos de edades comprendidas entre siete y catorce años¹⁷.

En los últimos años han proliferado las adaptaciones al cómic que presentan los textos completos de Shakespeare o alguna reescritura prestigiosa de los mismos. Entre ellas se encuentra la australiana *William Shakespeare's Macbeth* (Random House Australia, 2005), por el historietista experto en divulgación David Messer¹⁸:

Teachers the world over are despairing these days of how to get students interested in Shakespeare. In this increasingly visual age, dense lines of text in small print with many unfamiliar and archaic words and expressions are making it nearly impossible for Shakespeare's work to capture the imagination of a new generation of readers. But every student in Australia will have to study at least one of Shakespeare's plays during their secondary schooling, and many will have to write about a Shakespeare text for their final exams - avoiding it is not an option. Nor should it be: as the success of Baz Lurhman's adaptation of *Romeo and Juliet* [*Romeo + Juliet*, 1996] shows, the right kind of approach can bring Shakespeare to life for students as never before¹⁹.

A una estrategia semejante, si bien con unas ejecuciones visual y narrativa muy diferentes, responde la homónima *William Shakespeare's Macbeth* (Byron

16. Supportive Learning Publications publicó *Macbeth* (2000) y *Romeo and Juliet* (2001). Timber Frame las recuperó en 2003 para comenzar *Comic Book Shakespeare*, a la que se sumaron: *Twelfth Night* (2003), *Henry V* (2004), *A Midsummer Night's Dream* (2005) y *The Tempest* (2006), todas ellas por Simon Greaves.

17. Recogidas en el documento de la Nacional Literacy Strategy para los niveles Key Stage 2 y Key Stage 3 de su sistema educativo.

18. Al mismo proyecto editorial corresponde *William Shakespeare's The Tempest* (2005), también por Messer y de características similares.

19. <http://www.randomhouse.com.au/Books/Default.aspx?Page=Book&ID=9781740513999>

Preiss Visual Publications/Puffin, 2005), parte de la serie de adaptaciones *Puffin Graphics*. En este caso, el escritor Arthur Byron Cover y el dibujante Tony Leonard Tamai convierten la obra en una *space opera* de estética pretendidamente *manga* y utilizan el texto de la versión de *The Pelican Shakespeare* (Orgen y Braunmuller, 2002). Asimismo, utilizando fragmentos del texto escrito original, la británica Self-Made Hero, una división del grupo Metro Media, ha seguido un camino muy parecido en su línea *Manga Shakespeare*, pero aún no ha acometido la adaptación de *Macbeth*²⁰. Es interesante destacar que su propósito es satisfacer a varios públicos-objetivos: “Drawing inspiration from trend-setting Japan, and using Shakespeare’s original texts, this series [...] brings to life the great Bard’s words for students, Shakespeare enthusiasts and manga fans” (del texto de contraportada de la adaptación de *Hamlet*). Con idéntica aspiración, la editorial estadounidense John Wiley realizará su primera incursión en el terreno de los *comic books* a partir de 2008. La citada compañía es actualmente la propietaria de las *CliffsNotes* y ahora se dispone a adaptar a la historieta, también al estilo *manga*, aquéllos títulos cuyas guías generan ventas más cuantiosas. Éstas corresponden a obras de Shakespeare, entre las que se encuentra la que nos ocupa²¹, de cuya versión, *Shakespeare's Macbeth, The Manga Edition*, se han encargado los dibujantes estadounidenses Eve Grandt y Candice Chow. El guionista de todas las obras anunciadas hasta la fecha es Adam Sexton, autor de varias guías de la línea *CliffsNotes*, y el responsable de la edición es un antiguo editor de las mismas, Grez Tubach, a quien también se debe el germen de este proyecto: “I always have literature on my mind. [...] Last November I went to an American Library Association workshop on manga in the classroom, and I thought, 'what a great match—Shakespeare and manga.' I want to use these books to introduce a whole new generation of readers to Shakespeare”²². Para terminar con la lista de los últimos proyectos de adaptación de *Macbeth*, hemos de atender a la actividad iniciada recientemente por la flamante editorial británica Classical Comics. Con una estética alejada del *manga* y apostando por la espectacularidad al estilo del cómic occidental de acción, los objetivos de esta compañía son: “to create exciting and

20. El guionista de todas las adaptaciones es Richard Appignanesi, experto en el uso de la historieta con fines divulgativos, y los dibujantes son británicos con una marcada tendencia *manga*. A lo largo de 2007 han aparecido: *Hamlet*, dibujado por Emma Vieceli; *Richard III*, por Patrick Warren; y *Romeo and Juliet*, por Sonia Leong. Para febrero de 2008 está anunciada la publicación de *A Midsummer Night's Dream*, con dibujos de Kate Brown.

21. Las otras adaptaciones de Shakespeare anunciadas para febrero de 2008 son: *Hamlet*, por María Kristina Pantoja; *Romeo and Juliet*, por Yali Lin; y *Julius Caesar*, por Hyeondo Park. De acuerdo con el criterio de las ventas de las *CliffsNotes* correspondientes, la línea se extenderá a obras de otros escritores.

22. Citado en Calvin Reid, “Shakespeare Manga-Style From John Wiley”, *PW Comics Week. Publishers Weekly*, 20 de junio de 2006. Disponible en Internet en (15 de febrero de 2007): <http://www.publishersweekly.com/article/CA6345421.html>

engaging graphical novel versions of classical literature; to introduce new generations to the world of classic fiction; and to make the works of masters available and accessible to all”²³. La colección se ha inaugurado con dos obras de Shakespeare, una de las cuales es *Macbeth*, por el guionista John McDonald y el dibujante John Haward, cuya publicación está prevista para febrero de 2008²⁴. Para satisfacer a un público potencial heterogéneo, Classical Comics ha recurrido a una curiosa y arriesgada estrategia consistente en publicar cada adaptación a la historieta de una obra de Shakespeare en tres versiones de venta independiente, con el mismo material gráfico pero distintos textos escritos. Tal como lo explica la propia editorial:

To reach the audience at all ages and literacy levels, each Shakespeare play comes in three versions:

- Original Text - the full script
- Plain Text - a plain English version of the full script
- Quick Text - with shortened dialogue for young readers and for those people who want to understand the story quickly²⁵.

Por último, fuera de los países de habla inglesa, son dignas de mención, por su valor propio y por su calidad como interpretaciones de la obra original, dos adaptaciones francesas con un considerable intervalo temporal entre ellas. En 1979, la revista *Pilote* serió, entre sus números 57 y 61, una versión de *Macbeth* con guión de Anne Bellec y dibujos de Philip Marcèle que al año siguiente fue recopilada en un álbum de la misma editorial Dargaud. Sobre todo cabe destacar el hecho de que la obra resultante, con desnudos y abundancia de sangre, no estaba obviamente dirigida a los lectores más jóvenes de la época ni estaba concebida como una introducción al texto de partida. La otra adaptación francesa muy notable que merece relacionarse aquí es el álbum de Daniel Casanave publicado en 2004 por la editorial Six Pieds Sous Terre, que utiliza partes de la traducción clásica por Victor Hugo. Ilustrador, escenógrafo e historietista, Casanave se ha especializado en la realización de adaptaciones a la historieta de obras literarias aprovechando plenamente el lenguaje propio de la historieta. Ambas versiones de *Macbeth* en el idioma francés son características de su tiempo desde el punto de vista de sus trayectorias editoriales pero las dos tienen en común el hecho de ser

23. “The Classical Comics Story”, nota de prensa difundida el 1 de febrero de 2007. Accesible en Internet (7 de marzo de 2007) en: <http://www.classicalcomics.com/press/PressRelease20070201.pdf>

24. La otra es *Henry V*, también con guión de John McDonald, pero dibujada en este caso por Neill Cameron y Bambos, que debería estar a la venta en noviembre de 2007. A *Macbeth* le seguirán adaptaciones de otros autores clásicos: *Jane Eyre*, *Great Expectations* y *Frankenstein*.

25. Idem. En el mismo documento se añade: “Incidentally, non-Shakespeare comes in Original Text and Quick Text only, because the language is much easier to start with”.

trabajos que no pretenden servir como atajos a la alta literatura, sino ofrecer sus propias visiones de esta tragedia.

La presencia de *Macbeth* en el cómic: grados y clases

El hecho de que los componentes paratextuales —el título, la cabecera de la colección en que se inscribe, la introducción o los escritos de contraportada— indiquen el carácter de adaptación de una cierta historieta no garantiza una mayor fidelidad a la obra original. No obstante, será en las historietas claramente señaladas como adaptaciones donde más sentido tenga discutir hasta qué punto y de qué manera se conserva el contenido del texto de partida así como las desviaciones respecto al mismo.

A falta de un volumen significativo de investigaciones sobre el fenómeno de las adaptaciones historietísticas de obras literarias, recurrimos a la teoría acumulada sobre sus equivalentes cinematográficas para continuar discutiendo la adaptación en el plano del contenido. Diversos autores, regidos habitualmente por criterios de fidelidad, han generado clasificaciones con diferentes denominaciones pero bastante aproximadas entre sí. Ejemplos de ellas son los tripletes *transposition-commentary-analogy*, de Geoffrey Wagner (1975: 219-231), y *borrowing-intersecting-fidelity*, de Dudley Andrew (1984: 30-32), que responden en definitiva a distintos grados de aplicación de las transposiciones que Genette trata en su *Palimpsestos*: desde la conservación de los elementos diegéticos del texto-fuente hasta la transdiegetización, donde sólo se mantienen las principales líneas de la acción (1989: 376ss). En concreto, las adaptaciones de las obras de Shakespeare a la gran pantalla han inspirado tipologías análogas, como la de Jorgens: *presentation*, que trata de reproducir la obra original con las mínimas alteraciones; *interpretation*, que amolda la obra a un cierto punto de vista; y *adaptation*, cuyo resultado es una obra nueva, por más que esté claramente inspirada por otra (1977: 12). Más recientemente, la especialista Sarah Hatchuel contestaba a la pregunta “What is a Shakespeare film?” estableciendo cuatro categorías que resumía como sigue:

According to the definition one decides to use, the expression ‘Shakespeare film’ can therefore cover adaptations that more or less respect the plot and the original text; films that respect the plot but use a translated, adapted text; films whose framework is inspired by the plot of a play but which may not retain one single word of the text; and films that use Shakespeare extracts but whose framework does not follow the plot of any play (2004: 18)

Se trata, por tanto, de niveles en una escala de fidelidad a la obra de partida, establecida de manera evidente sobre dos ejes: el plano del contenido, los elementos transferibles, frente a aquéllos que dependen del sistema sígnico del medio concreto; y el apego al libreto de Shakespeare. Para ordenar las formas de apropiación de la obra *Macbeth* por parte del medio historietístico, podemos adoptar las clases propuestas por Hatchuel, si bien advirtiendo de su flexibilidad y la continuidad entre ellas, así como del carácter especialmente amplio de que dotamos al cuarto tipo. También es importante dejar claro que no connotamos en ningún sentido el hecho de que una obra se mantenga más o menos fiel al texto de partida y tan sólo nos servimos de estas tipologías para organizar nuestro discurso.

Por tratarse de la más breve de las tragedias shakespearianas, cabría esperar que muchas de sus encarnaciones en forma de historieta cayeran dentro de la primera de las categorías aisladas por Hatchuel. Sin embargo, de todas las adaptaciones que hemos podido revisar y que se han relacionado en el epígrafe anterior, las que respetan el argumento y se atienen al texto original son: *William Shakespeare's Macbeth*, del australiano David Messer; *Macbeth. The Folio Edition*, de Von; y la versión en texto completo que promete la editorial Classical Comics para 2008, a juzgar por la información contextual así como por las páginas de muestra a las que hemos tenido acceso

Casi todas las demás corresponden a la siguiente clase, la de aquéllas que siguen los acontecimientos de la obra-fuente pero emplean un texto traducido o adaptado. Evidentemente, es el caso de las dos versiones francesas antes referidas, así como de otras versiones en lengua no inglesa que aún no habíamos mencionado: la suiza de Andrea Caprez y Christoph Schuler²⁶; la finlandesa de Petri Hiltunen y Hannini (Jalava, 1999); la húngara de German Fatime (Euroclassic Kiadó, 2003); y la mexicana de F.G. Haghenbeck y Edgar Clement (Editorial Clío, 2005). Como trasvases de un medio de expresión a otro, todas las anteriores constituyen traducciones intersemióticas del texto original, pero además éste ha experimentado una traducción en su sentido más tradicional –interlingüístico– al cambiar de idioma. Pero, sin abandonar la lengua de Shakespeare, las adaptaciones de *Stories by Famous Authors*, de los genuinos *Classics Illustrated* –y, por tanto, su reedición por Acclaim en los noventa–, de Pendulum Press y la de Classical Comics en sus versiones *plain text* y *quick text* utilizan versiones abreviadas y/o en inglés actualizado del texto. Se trata en estos casos de traducciones

26. Este tándem también se encargó de *Romeo and Juliet*, *Hamlet* y *The Taming of the Shrew* para la serie de sucintas adaptaciones que apareció en el suplemento semanal del periódico de Zurich *Tages-Anzeiger* entre 1991 y 1993. Contribuyeron a ella otros destacados historietistas y fueron recopiladas por Irene Mahrer-Stich en el libro *Alice in Comiland. Comic-Zeichner präsentieren werke der Welt literatur* (Zurich, Edition Moderne, 1993).

intralingüísticas ejecutadas bajo el doble imperativo de reducir drásticamente la extensión del original para ajustarlo a un número relativamente pequeño de páginas y, en segundo lugar, facilitar la comprensión de las líneas por el lector. Si hemos de describir este tipo de reescritura en términos de Genette, más que de condensación, tendríamos que hablar de concisión, pues no se suprimen partes temáticamente significativas del hipotexto y, en cambio, se conserva la trama de partida (cfr. 1989: 300-309).

También debemos incluir en esta segunda categoría las adaptaciones que, tras aplicar múltiples escisiones diseminadas a modo de poda (ídem: 293-294), mantienen fracciones más o menos grandes del texto-fuente, como ocurre con la adaptación de *Macbeth* dentro de *Comic Book Shakespeare* de la editorial Timber Frame. No obstante, en virtud del sistema de texto dual empleado en esta línea, esta adaptación en particular se encuentra también entre las que aplican la concisión, si nos regimos por su texto en inglés moderno. Otra versión historietística de esta tragedia que se encuentra en una situación peculiar es la de la colección *Puffin Graphics*, pues respeta íntegramente un texto dramático de partida que no es el original de Shakespeare, sino la versión de Pelican, que, aunque prestigiosa, no deja de ser una reescritura en el sentido de traducción intralingüística. Además, en esta adaptación se verifica una transposición diegética que altera radicalmente el marco espacio-temporal del relato, trasladando la acción a un escenario de *space opera* inspirado por la saga de *Ringworld* de Larry Niven y la de *Pern* de Anne McCaffrey²⁷. En consecuencia, la historia se desarrolla en la “Stardate: 1040”, las tres brujas pasan a ser robots encapuchados, los soldados cabalgan sobre dragones alados —a los que se refieren, no obstante, como caballos pues se respeta el texto—, Escocia es todo un planeta y Macbeth escribe a su esposa por medio de un ordenador, por mencionar sólo algunos de los cambios²⁸.

La tercera clase de Hatchuel acoge a versiones cuya estructura se inspira en el argumento de la obra pero no conservan línea alguna del texto. Aplicada a la historieta, podríamos incluir aquí versiones de *Macbeth* en un número tan limitado de páginas que el texto original ha debido condensarse hasta el punto de “retener sólo la significación o el movimiento de conjunto, que queda como el único objeto del texto reducido” (ídem: 309). Tal vez el mejor ejemplo en este sentido pueda ser la adaptación en once páginas que el semanario británico

27. No es casualidad que el guionista de la adaptación, Arthur Byron Cover, sea también autor de literatura de ciencia-ficción, entendida en un sentido amplio.

28. En la colección *Manga Shakespeare* de Self-Made Hero se lleva a cabo un tratamiento similar de otras obras: *Hamlet* se traslada a un futuro devastado por el calentamiento global en clave *cyberpunk*, mientras que *Romeo and Juliet* está ambientada en el Tokio contemporáneo, con las familias de los protagonistas convertidas en bandas rivales de la *yakuza*.

de historietas educativas *Look and Learn* serió en otras tantas entregas y que inevitablemente sacrifica elementos importantes tanto de la trama como de la caracterización (*Look and Learn* n° 632-634, IPC, 1974)²⁹. Otros casos de adaptaciones mínimas aportan, al menos, algún valor activo como interpretaciones, por ejemplo, la historieta “Macbeth” (*Les Hordes de Phobos* n° 2, Futuropolis, 1975) del italiano afinado en Brasil Nico Rosso, que hace una lectura de la obra en clave genérica de horror. Del mismo modo cabe apreciar un par de historietas que, siendo producciones distantes en todos los sentidos, ofrecen sus propias respuestas a la clásica cuestión sobre quién es el personaje auténticamente malvado de la obra: Macbeth o su esposa. El matrimonio argentino formado por la dibujante Cristina Breccia y el guionista Norberto Buscaglia realizaron a principios de los años ochenta una adaptación libre de la obra en doce páginas (“Macbeth”, *Rambla* n° 28-29, García & Beá Editores, 1984) que apunta al titular de la misma como el auténtico villano, en tanto comete las atrocidades movido por su propia ambición, sin necesidad de que su consorte le rete o manipule. De hecho, Breccia y Buscaglia convierten a Macbeth en el espíritu de la beligerancia humana y la destrucción, a cuya cabeza transmutada en un hongo atómico terminan cantando las brujas: “¡Salve, Macbeth, que no fuiste tronco de reyes...! ¡Salve Macbeth, porque tu estirpe no morirá y consagrará nuestra gloria...!” (De la página final, *Rambla* n° 29, p. 49). En cambio, la antología estadounidense *The Big Book of Bad* (Paradox Press [DC], 1998), a la hora de mostrar un plantel de los personajes ficticios más malvados, elige a Lady Macbeth, en lugar de a su esposo y se pronuncia al respecto del siguiente modo:

The Villain is the story’s motivator. Without him (or her) the story simply does not exist. What, after all, is a hero without a challenger? What would Sherlock Holmes be without his Professor Moriarty? Or King Arthur without his Modred? Or Macbeth without his insidious wife? The surest gauge of the measure of our heroes is the quality of their enemies (*The Big Book of Bad*, p. 51).

En esta brevísima historieta (“Lady Macbeth”, *The Big Book of Bad*, pp. 68-70), el guionista Jonathan Vankin y el dibujante español Esteban Maroto ofrecen una versión de la tragedia escocesa focalizada en la esposa del protagonista, que comienza cuando la carta que éste le envía despierta su ambición y acaba con el soliloquio que a él le inspira su suicidio. El desarrollo del condensado relato se

29. Aunque este ejemplo sea británico, viene al caso mencionar aquí las historietas de una sola página “Shakespeare for Americans”, que parodiaban los excesos de condensación y las libertades tomadas a la hora de adecuar las obras a los lectores estadounidenses. Esta serie de adaptaciones intencionadamente disparatadas apareció dentro de la revista *Heavy Metal* entre 1981 y 1982, con contribuciones de Howard Chaykin, Peter Kuper, Frank Miller y Walter Simonson, pero no incluyó versión de *Macbeth*.

ajusta con exactitud a lo que se ha descrito como “a recuperative consolidation of male power” (Adelman, 1996: 122) según el patrón: “initial bold behavior is succeeded by a reversion to ‘feminine’ passivity, with an episode of nagging the husband in between” (Sinfield, 1991: 56).

Por último, emplearemos la cuarta categoría como una especie de cajón de sastre donde recoger una amplia variedad de referencias a *Macbeth* que no se ajustan a su desarrollo argumental. Puede tratarse de usos parciales de dicha trama, ya sea porque se produce una desviación de la misma a partir de cierto punto, porque sólo se utiliza una parte de la misma o porque se combina con otras tramas. Así, tras condensar casi toda la obra en cuatro páginas, la historieta corta “Fire Burn and Cauldron Bubble” (*Adventures into Terror* n° 27, Atlas [Marvel], enero de 1954) utiliza la quinta y última para sustituir el desenlace original de la obra –ya pretendidamente sorprendente– por otro: en lugar de ser un nonato, Banquo se revela como hijo de la bruja que anunció a Macbeth que nadie nacido de mujer podría dañarle.

Un uso parcial pero completamente fiel al fragmento de texto correspondiente es el que hace Tony Millionaire del principio de la primera escena del cuarto acto de la tragedia³⁰ para abrir una antología de historietas sobre brujería por distintos autores (“Macbeth”, *The Dark Horse Book of Witchcraft*, Dark Horse, 2004, pp. 9-12). Es interesante que, en el prólogo al volumen, su editor alabe el valor de esta historieta como introducción pues la inspiración en las brujas de *Macbeth* para construir marcos de la enunciación en el cómic se remonta, al menos, a los anfitriones de las historietas de horror de la editorial estadounidense EC. Tanto éstos como el sinnúmero de imitaciones que generaron están evidentemente cortados por el patrón grotesco, ambiguo, burlón y misterioso de las tres Hermanas Fatídicas.

Por su parte, en la novela gráfica *Jago* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998), el alemán Ralph König combina las tramas de *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet* y *A Midsummer Night's Dream*, relacionándolas con supuestos acontecimientos en la vida real de Shakespeare y su compañía teatral: en el lugar de Macbeth se encuentra el ambicioso actor Gus Phillips, que conspira y asesina para conseguir el papel de Yago y acaba decapitado por sus crímenes. Con su característico sentido del humor, König propone además que la inspiración del escritor de Stratford-upon-Avon procedía de experiencias propias o cercanas³¹,

30. “Thrice the brinded Cat hath mew'd [...] Open Lockes, who euer knockes”.

31. Como principal historietista de temática gay para un público no necesariamente homosexual, también aborda la polémica cuestión de la sexualidad del escritor de Stratford-upon-Avon y escribe al final: “¡Shakespeare iba loco por el Conde de Southampton [...], le componía rimas y sonetos al hombre con toda la pasión ante la belleza de sus pies!” (de la edición en castellano, *Yago*.

un tema que también trataba el film *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) en un tono muy distinto.

También dentro de esta cuarta categoría sobre relaciones variopintas entre *Macbeth* y la historieta, hay que considerar las utilizaciones de Shakespeare como personaje, en las que, como en la novela gráfica que acabamos de comentar, suele mostrarse una especial fascinación por su actividad creadora. Restringiéndonos a los casos directamente relacionados con *Macbeth*, la historieta “Shakespeare’s Ghost Writer” (*Superman* n° 44, DC, enero-febrero de 1947) adopta una postura anti-Stratfordiana en el debate sobre la autoría real de las obras atribuidas a Shakespeare: en uno de sus primeros viajes en el tiempo, Superman regala la tragedia al dramaturgo para que éste desista de homenajearle en una obra que revela su identidad secreta. En clave de humor disparatado, el historietista Bob Burden adopta la misma postura: con la ayuda del estrafalario Flaming Carrot, el niño Herbie Popnecker viaja al pasado para encontrarse con un Shakespeare que se hace llamar Billy Bob, imparte clases de aeróbic y a quien sólo se le ocurren argumentos idénticos a las premisas de Batman o *Gilligan’s Island* (“Alas Poor Carrot” y “The Boobs of Avon”, *Flaming Carrot Comics* n° 31, Dark Horse, octubre de 1994).

Shakespeare también es un personaje recurrente de la reconocida serie de temática fantástica *Sandman*, del guionista británico Neil Gaiman, donde se establece una suerte de correspondencia múltiple entre el guionista, el dramaturgo y el rey de los sueños, Morfeo, que protagoniza la colección (cfr. Castaldo, 2004). En la primera de sus tres apariciones dentro de la colección (“Men of Good Fortune”, *Sandman* n° 13, Vertigo [DC], febrero de 1990), Will Shaxberd es un autor mediocre que anhela escribir como su amigo Christopher Marlowe y a quien Morfeo concede el don de la genialidad a cambio de que cree dos obras para él. Vuelven a encontrarse cuatro años más tarde, en 1593, cuando el Señor de los Sueños se cobra la primera pieza de su trato con el ahora llamado Will Shekespear: una comedia onírica representada en la campiña inglesa mientras los papeles interpretados por los actores se confunden con los personajes fantásticos (“A Midsummer Night’s Dream”, *Sandman* n° 19, septiembre de 1990). En el número final de la colección, Morfeo se reúne por tercera y última vez con un avejentado Will Shakespeare, que salda su deuda con la última de las grandes obras que creó en solitario, pues en esta ficción renuncia desde entonces a su inspiración sobrenatural (“The Tempest”, *Sandman* n° 75, marzo de 1996). Sin embargo, para encontrar referencias concretas a *Macbeth* en esta serie debemos atender a los

Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1998, p. 199). Sobre esta teoría, véanse, entre otros, el estudio de los sonetos por Pequigney (1985).

personajes conocidos en conjunto como The Kindly Ones, en los que se funden trinidades femeninas de distintas mitologías y tradiciones, con el elemento en común del carácter profético: desde las Moiras latinas hasta las tres Weird Sisters, pasando por las Nornir de los mitos nórdicos. Entre los aspectos con que se revela este personaje trinario en algunas de sus apariciones se encuentra el de la joven Cynthia, la madura Mildred y la anciana Mordred, que actuaban como anfitrionas de la colección de misterio *The Witching Hour* (DC, 1969-1978) a semejanza de los presentadores de las historietas de horror de EC.

Un vínculo más lejano entre la obra de Neil Gaiman y *Macbeth* surge a partir de una creación posterior de este guionista. La colección limitada *Marvel 1602* (nº 1-8, Marvel, 2003) presenta un pasado alternativo donde aparecen, con varios siglos de antelación, contrapartidas históricas de los superhéroes más populares del universo de ficción de la editorial Marvel. Aunque Gaiman no utiliza referencias a Shakespeare en este título, el guionista Peter David lo convierte en uno de los protagonistas de la secuela *1602: Fantastick Four* (nº 1-5, Marvel, 2006-2007). En el primer número, el atónito dramaturgo recibe del rey Jaime I desconcertantes instrucciones para modificar la obra que está escribiendo sobre el tirano escocés: “Macbeth doesn’t come across as evil enough [...] You know what the play needs, when you finally get down to writing it? Witches [...] If you require reference, I’ve written an excellent tome on the subject”. Apoyado en su labor de documentación, el propio Peter David ha explicado que su intención al escribir este pasaje era dejar claro que “the modern producer attitude of “Does it have to be such-and-such” or to suggest that writers insert subjects of interest to the producers--whether it serves the story or not--was actually an attitude that went back centuries”³².

Sin ser una adaptación de la obra, una historieta también puede relacionarse con *Macbeth* porque emplea elementos aislados de la misma. Por ejemplo, en la serie inconclusa *Vampires*³³, del maestro del *manga* Osamu Tezuka, el villano se llama Makube Rokuro, traducible como Macbeth Roca Oscura. A lo largo de su abundantísima producción, Tezuka acostumbó a recurrir a una especie de *star system* propio, integrado por personajes con caracterizaciones físicas y psicológicas sólo relativamente fijadas, a los que asignaba “papeles” concretos en distintas obras. Uno de ellos era Rock, que comenzó siendo un héroe en *Detective Boy*

32. Mensaje del 11 de septiembre de 2006 en *PeterDavid.net*. Accesible en Internet (15 de mayo de 2007) en: <http://peterdavid.malibulist.com/archives/004747.html>

33. La serie fue publicada originalmente en la revista *Weekly Shonen Sunday* (Shogakukan, Inc) entre el 12 de junio de 1966 y el 7 de mayo de 1967. Una segunda parte apareció por entregas en *Shonen Book* (Shueisha Inc.) entre octubre de 1968 y abril 1969. Para este artículo hemos utilizado la edición francesa en tres tomos que publicó la editorial Asuka en 2005.

Rock Holmes (1949) pero, como el Macbeth de Shakespeare, se transmuta en un ser maligno a partir de su encarnación en *Vampires*. Esta serie también incluye el motivo argumental de las brujas profetizando al ambicioso Makube la gloria que puede alcanzar³⁴, pero, por lo demás, el desarrollo de los acontecimientos diverge demasiado de la obra de Shakespeare como para que se la pueda considerar una adaptación enmascarada.

Podríamos prolongar durante muchas páginas la enumeración de manifestaciones de elementos de *Macbeth* dentro de historietas de las maneras más variopintas. No obstante, cerraremos este apartado nombrando tan sólo unos pocos casos más, con sus correspondientes ejemplos:

- La utilización de nombres de personajes, a menudo sin mayor trascendencia: con motivo del Halloween, en la serie *The Spirit* de Will Eisner apareció en varias ocasiones una vieja bruja llamada Hazel P. Macbeth (*The Spirit Section*, Register and Tribune Syndicate, 26 de octubre de 1941, 26 de octubre de 1947, 31 de octubre de 1948, 30 de octubre de 1949 y 29 de octubre de 1950).
- La expansión diegética aplicada a personajes y ambientes: en una de sus aventuras, la heroína Supergirl se encuentra atrapada en un planeta cuyas malvadas habitantes han resucitado a sus modelos de conducta, Lucrecia Borgia, Mata Hari y Lady Macbeth (“The Planet of Outcasts!”, *Action Comic* n° 322, DC, marzo de 1965).
- La forma más explícita y literal de intertextualidad, esto es, las citas del texto original: al principio de la serie *V for Vendetta*, el personaje V se presenta recitando las líneas del capitán herido en la escena segunda del primer acto de *Macbeth*³⁵(“The Villain”, *Warrior* n° 1, Quality Communications, mayo de 1982). Al mismo tiempo, esta obra de Alan Moore y David Lloyd contiene una línea argumental secundaria con ecos macbethianos: la dominante Helen Heyer planea junto a su amante, un gangster escocés, un golpe de estado que convertiría a su sumiso esposo en el líder de la Inglaterra fascista de este relato distópico.
- La escenificación de la obra como ingrediente metatextual de ambientación: tanto Batman como Judge Dredd han resuelto casos en teatros donde se representaba este drama (“Bringing Down the House”, *Batman: Gotham Adventures* n° 39, DC, agosto de 2001; “The Revised Macbeth”,

34. La profecía también aparece como motivo macbethiano aislado al principio de la serie de páginas dominicales *Prince Valiant* de Harold Foster (King Feature Syndicate, 1937), así como en el debut de *Conan the Barbarian* (n°1, Marvel, octubre de 1970)

35. “for to that the multiplying Villanies of Nature [...] vpon our Battlements”

2000AD n° 710, Fleetway, 22 de diciembre de 1990). Además, en dicha historieta de Dredd participa un elemento de la parafernalia cultural que rodea a esta obra: la costumbre supersticiosa en el mundillo teatral de referirse a ella como “The Scottish Tragedy”, en lugar de por su título.

Conclusiones

Como afirmábamos al principio del presente artículo y se ha comprobado a lo largo de éste, los modos de presencia de *Macbeth* en la producción historietística mundial han sido muchos y diversos. Sin entrar en discusiones ontológicas sobre su validez como representaciones, el análisis comparado de los sistemas de significación de teatro y cómic pone de manifiesto que el segundo medio es capaz de soportar actualizaciones plenas de los textos dramáticos y, en concreto, de las obras de Shakespeare. Por otra parte, como ha escrito Genette “no hay transformación inocente, ni siquiera la mejor intencionada [...] no se puede tocar la letra de un texto [...] sin tocar su sentido” (1989: 402). Desde las adaptaciones de la tragedia hasta historietas emparentadas con ella de un modo menos evidente, traslaciones a escenarios distintos, revisitaciones del drama en clave paródica, utilización de elementos desprendidos del conjunto –personajes, nombres, situaciones o motivos visuales– e incluso ejercicios metatextuales en torno al autor, su creación y la escenificación de la misma: a su manera, cada una de estas formas de apropiación supone un ejercicio de interpretación de la obra de Shakespeare o, cuando menos, una referencia al universo cultural que han generado tanto el dramaturgo como su creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADELMAN, Janet (1996): “‘Born of Woman’: Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*”, en GARNER, y SPRENGNETH, (eds.): *Shakespearean Tragedy and Gender*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, pp. 105-134.
- ANDREW, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*. Nueva York, Oxford University Press.
- BAGGALEY, Jon y DUCK, Steve (1976): *Dynamics of Television*. Farnborough, Saxon House.
- CASTALDO, Annalisa (2004): “No More Yielding Than a Dream: The Construction of Shakespeare in *The Sandman*”, en *College Literature* vol. 31 n° 4, otoño de 2004, pp. 94-110.
- CATTRYSSE, P. (1992): “Film (adaptation) as Translation. Some Methodological Proposals”, en *Target* vol. 4 n° 1, 1992, pp. 53-70.

- CHATMAN, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): "Polysystem Theory", en *Poetics Today* vol. 11 nº 1 [*Polysystem Studies*], 1990, pp. 9-26.
- GAUDREAULT, André y GROENSTEEN, Thierry (eds.) (1998): *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Colloque de Cerisy, sous la direction d'André Gaudreault et Thierry Groensteen*. Québec y Angoulême, Éditions Nota Bene y Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GUARINOS, Virginia (1996): *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla Libros.
- HATCHUEL, Sarah (2004): *Shakespeare, from Stage to Screen*. Nueva York, Cambridge University Press.
- HERMAN, Josh y BURT, Richard (2003): "Suggested for Mature Readers?: Deconstructing Shakespearean Value in Comic Books", en BURT, Richard (ed.): *Shakespeare After Mass Media*. Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 151-172.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. (2005): *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Madrid, Ediciones JC.
- HJELMSLEV, Louis (1961): *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- JAKOBSON Roman (1959): "On Linguistic Aspects of Translation", en POMORSKA, K. y RUDY, S. (eds.) (1987): *Language in Literature*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 428-435.
- JORGENS, Jack (1977): *Shakespeare on Film*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- KOWZAN, Tadeusz (1975): *Littérature et spectacle*. La Haya, Mouton.
- McCLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics*. Northampton, Massachusetts, Kitchen Sink.
- McCLOUD, Scott (2006): *Making Comics*. Nueva York, Harper Collins.
- MALAN, Dan (1996): *The Complete Guide to Classics Illustrated. Volume One: The U.S. Series of Classics Illustrated and Related Collectibles. Revised Edition*. St. Louis, Missouri, Malan Classical Enterprises.
- MARTIN, Sara (2000): "Classic Shakespeare for All: *Forbidden Planet* and *Prospero's Book*, Two Screen Adaptations of *The Tempest*", en WHELEHAN, Imelda (ed.): *Classics in Film and Fiction*. Londres, Pluto Press, pp. 34-53.
- METZ, Christian (1981): "Methodological Propositions for the Analysis of Film", en EATON, Mick (Ed.): *Screen Reader 2: Cinema and Semiotics*. Londres, Society for Education in Film and Television, pp. 86-98.
- ORGEL, Stephen y BRAUNMULLER, A. R. (eds.) (2002): *The Complete Pelican Shakespeare*. Londres, Penguin.

- OUSBY, Ian (ed.) (1994): *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Hertfordshire, Wordsworth Editions.
- PAVIS, Patrice (1989): "Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre", en SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (eds.): *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 25-44.
- PEQUIGNEY, Joseph (1985): *Such Is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets*. Chicago, Illinois, University of Chicago Press.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003): "La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión", en PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.): *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, pp. 11-30.
- PERRET, Marion D. (2001): "And Suit the Action to the Word: How a Comics Panel Can Speak Shakespeare", en VARNUM, Robin y GIBBONS, Christina T. (eds.): *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, pp. 123-144.
- PERRET, Marion D. (2004): "Not Just Condensation: How comic Books Interpret Shakespeare", en *College Literatura* vol. 31 n° 4, otoño de 2004, pp. 72-93.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor Libros.
- RYMER, Thomas (1693): "Othello: A Bloody Farce", en ZIMANSKY, Curt (ed.) (1956): *The Critical Works of Thomas Rymer*. New Haven, Connecticut, Yale University Press, pp. 132-164.
- SAWYER, Michael (1987): "Albert Lewis Kanter and the Classics: The Man Behind the Gilberton Company", en *Journal of Popular Culture* vol. 20 n° 4, 1987, pp. 1-18.
- SINFIELD, Alan (1991): *Faultlines: The Politics of Disident Reading*. Berkeley, California, University of California Press.
- UBERSFELD, Anne (1978): *Lire le théâtre*. París, Éditions sociales.
- URRUTIA, Jorge (1983): *Imago litterae*. Sevilla, Alfar.
- WAGNER, Geoffrey (1975): *The Novel and the Cinema*. Londres, Tanvity Press.
- WERTHAM, Frederic (1954): *Seduction of the Innocent*. Nueva York, Rinehart.