

RESUMEN

TESIS DOCTORAL

2016-2017

**HYBRIDITY IN JOHN WYVER'S BBC
SHAKESPEARE FILMS: A STUDY OF
GREGORY DORAN'S *MACBETH*
(2001), *HAMLET* (2009) AND *JULIUS
CAESAR* (2012) AND RUPERT
GOOLD'S *MACBETH* (2010)**

Autor: Víctor Huertas Martín

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS:
TEORÍA Y APLICACIONES**

DIRECTORA: MARTA CEREZO MORENO

En esta tesis tratamos las dinámicas de colisión y deslizamiento que afectan a los lenguajes de la televisión, el cine y el teatro en cuatro dramas televisivos producidos por John Wyver e Illuminations Media. A la vez, están dirigidos por Rupert Goold y por Gregory Doran. La discusión se articula en torno a cómo estas producciones conjugan estos diferentes lenguajes y modos narrativos conduciendo a una polifonía discursiva dentro de grabaciones televisivas concretas.

Estas películas fueron anteriormente puestas en escena como producciones de los directores Gregory Doran, director artístico de la Royal Shakespeare Company, y de Rupert Goold, director artístico actual del Almeida Theatre (Londres). Doran ha dirigido *Macbeth* (2001), *Hamlet* (2009) y *Julius Caesar* (2012) para el escenario y para la televisión. Goold dirige la puesta en escena (2007) y la producción fílmica de *Macbeth* (2010). Las puestas en escena se trasladaron a la televisión con el apoyo de British Broadcasting Corporation (BBC), Public Broadcasting Corporation (PBS) y también de Canal Cuatro. Las relaciones de colisión e interacción entre los lenguajes de cine y televisión en estas películas constituyen el principal objeto de estudio. Pensamos aplicar la idea, tomada de la teoría de recepción aplicada al teatro isabelino, de que la principal forma de interpelación del texto teatral para el público se basaba en mecanismos teatrales. Nuestra hipótesis de partida es que, de forma consciente o no, los directores de las películas a analizar se entregan a un proceso similar. Este proceso consiste en esperar que el espectador acepte una serie de convenciones intertextuales que engloban lo fílmico y lo teatral en un espacio televisivo. Definimos hibridación siguiendo la definición de Bakhtin, según la cual este fenómeno se refiere a la mezcla dentro de una afirmación concreta de dos o más consciencias lingüísticas, muy a menudo separadas en tiempo y espacio (2014: 429). Aunque las películas presentan grados variados de divergencia y convergencia, aun así, dichos discursos mantienen suficiente autonomía e independencia. A pesar de que diversos autores, como Noël Carroll (ver bibliografía), han desafiado la idea de que los discursos teatral y cinematográfico se presentan como autónomos y bien diferenciados. Para estos autores, queda demostrado que el teatro y el cine se diferencian por cuestiones como la discontinuidad del cine y el hecho de que el séptimo arte constituya un elemento grabado donde se inscribe una obra de arte, no siendo este soporte la obra de arte misma. En la praxis, desde inicios del siglo XX, el teatro y el cine han

coexistido como artes que se alimentan mutuamente. Sin embargo, cuando nos centramos en las convenciones asociadas al cine comercial, al drama televisivo británico y al teatro isabelino-jacobeo – para cuyo contexto se escribieron unos textos como los que usan Doran y Goold -, podemos hablar de ciertas convenciones o fórmulas que, no por ser rígidas, deben considerarse inexistentes. Esta tesis parte de la premisa de que, al menos hasta cierto punto, estas premisas, detalladas en la sección 3.1, son ciertas, aunque sometidas al cambio histórico y a circunstancias de producción, que suelen ser siempre muy concretas, particulares, idiosincráticas y, dependiendo de factores – ideológicos, presupuestarios, humanos, técnicos, artísticos – que determinan en gran medida los resultados obtenidos. En esta sección indicada se detallan los distintos tipos existentes de grabación teatral para televisión recogida por varios autores – grabación en estudio, grabación en espacio real, grabación en escenario -, tipos de grabaciones para obras de Shakespeare – modo fílmico, modo realista, modo teatral – y, asimismo, se habla de tipos de grabaciones de obras de Shakespeare para la serie de BBC (1978-85) – producción realista, producción pictórica, producción estilizada –, importante precedente de estas grabaciones.

Esta tesis gira en torno al trabajo de John Wyver, productor de las cuatro películas y fundador de Illuminations Media. La aportación que hace esta tesis es que se dedica al trabajo concreto llevado a cabo por una productora de trabajos audiovisuales más que al estudio de un autor propiamente dicho, aunque el énfasis principal se pone en las obras producidas que, en gran medida, dependen de sus circunstancias de producción y de un proceso de mediación desde el escenario hasta la pequeña pantalla.

En el primer capítulo explicamos la contribución de Wyver al desarrollo de lo que venimos denominando *hybrid television Shakespeare films*. En este sentido, revisaremos los trabajos previos de Wyver y de Illuminations Media. Particularmente, nos centraremos en cómo la hibridación se ha venido desarrollando mediante una serie de experiencias televisivas llevadas a cabo por el productor.

En el segundo capítulo estableceremos el marco teórico relacionado con la teoría cinematográfica, teoría de recepción, intertextualidad, teoría de géneros cinematográficos y estudios culturales. Todo este corpus teórico será útil a la hora de elaborar el fundamento que nos permita abordar los fenómenos dialógicos y polifónicos que afectan a estas cuatro películas.

Una vez elaborado este apartado teórico, pasamos al desarrollo de seis capítulos que constituyen el análisis principal de las películas que tratamos en esta tesis. En primer lugar, analizaremos la problemática relación del cine con la televisión en *Macbeth* (2001) de Gregory Doran. Para realizar este análisis, utilizaremos la teoría del simulacro de Jean Baudrillard, que servirá para analizar los efectos de la problematización del lenguaje teatral en la película.

En el cuarto capítulo, tratamos *Hamlet* (2009) de Gregory Doran. En esta película, la hibridación se manifiesta a través de la combinación de drama en estudio y el empleo de elementos meta-fílmicos. Para examinar este efecto, observaremos cómo Hamlet en esta película se sirve de los lenguajes del cine y del teatro como medio de expresión lingüística para subvertir el estado de vigilancia en Dinamarca.

Los siguientes tres capítulos se centran en *Macbeth* (2010) de Rupert Goold. Debido a la gran densidad cinematográfica e iconográfica de esta película, trataremos los elementos de *horror film*, *gangster films*, *war films*, *J-horror films* y *surveillance films* que afectan a la complejidad discursiva de esta película.

El último capítulo tratará sobre *Julius Caesar* (2012) de Gregory Doran. Analizaremos hasta dónde la hibridación se extiende más allá de los límites de la realidad y la ficción mediante la relación de la película con una serie de epitextos asociados con la película. Pondremos atención a una serie de narrativas derivadas de esta particular producción de *Julius Caesar*.

Una vez presentadas las conclusiones pertinentes sobre los efectos de la hibridación en estas manifestaciones televisivas, pasamos a presentar la bibliografía citada en la tesis. Una serie de anexos seguirán que intentarán resaltar aspectos que, sin ser parte del cuerpo central del texto, puedan ser de interés para el lector. En primer lugar, el Anexo A presenta un breve historial de las adaptaciones de Shakespeare para la televisión británica. Este anexo intenta presentar una visión panorámica que puede interesar al lector no familiarizado con el área de conocimiento, aunque sí pueda ser experto en Shakespeare. A continuación, el Anexo B consiste en una tabla comparativa que explica las características del cine, la televisión y el teatro renacentista. El motivo de la inclusión de esta tabla se relaciona con la organización de los parámetros necesarios para realizar el análisis. Los Anexos C y D incluyen dos entrevistas con John Wyver, que tuvieron lugar en febrero de 2015 y junio de 2016 respectivamente. A continuación, como

complemento del capítulo 7, añadimos un análisis de las referencias al espionaje y la vigilancia en *Macbeth*.

A continuación, formulamos los objetivos que se proponen para esta tesis doctoral.

El **primer objetivo** consiste en elaborar un aparato metodológico y crítico para poder realizar un análisis de los mecanismos de hibridación de estas llamadas *hybrid television Shakespeare films* mediante el préstamo de conceptos de distintos campos de teoría de recepción, recepción de audiencia, intertextualidad, teoría de géneros cinematográficos, cultura popular y cultura de convergencia. Dicho corpus teórico será utilizado para apuntar observaciones sobre las distintas manifestaciones específicas de la hibridación en distintas películas. El propósito de utilizar estos conceptos de una tan amplia gama de disciplinas responde a la necesidad de situar tres variables. En primer lugar, deseamos situar los mecanismos de recepción de las películas. Posteriormente, prestamos atención a los conceptos que revitalizan los textos cinematográficos y los textos de Shakespeare viendo como se entrelazan como redes en un mismo espacio televisivo. En tercer lugar, dado que el posicionamiento de Wyver, como se ve en el trabajo, con respecto a la llamada cultura de excelencia queda claramente formulado, hemos considerado necesario examinar la relación de estas películas con los fenómenos relacionados con las llamadas cultura popular, alta cultura y cultura común.

El **segundo objetivo** consiste en llevar a cabo un análisis de los muchos procesos mediante los cuales los lenguajes de cine y teatro coexisten dentro de los respectivos espacios televisivos. Considerando las intenciones de los autores que, desde el principio, buscaban mantener la “esencia” de la producción en el escenario – el lector puede ver el Impact Case Study citado en la sección 1.2.2. de la tesis -, no hemos estado tanto interesados en descubrir si dicho objetivo se cumple o no ya que los múltiples discursos desarrollados durante esta filmación y las interacciones que se facilitan a través de las relaciones de diferencia, la colisión y la interacción entre lenguajes de cine y teatro.

El **tercer objetivo** de la tesis consiste en explorar cómo el teatro queda subrayado mediante la hibridación. Uno de los principales prolegómenos de la tesis se relaciona con las aparentes divergencias entre cine y teatro. Incluso considerando que se dan suficientes diferencias para distinguir los dos medios, hemos intentado analizar cómo el marco fílmico de televisión explora las cualidades teatrales de los textos mismos de formas distintas a las de las *live performances*.

Tomando estas premisas conectadas con la interactividad y la cultura participativa en consideración, formulamos un cuarto objetivo a perseguir, que será el examen del espacio dentro del cual la hibridación en las *hybrid television Shakespeare films* pueden funcionar como lógicas expansivas más que como fórmulas cerradas. Aunque he insistido en el hecho de que las películas se graban todas bajo premisas distintas, quedan todavía distintos patrones en las mismas. Mi intención es, por lo tanto, discutir si estas categorías de teatro, televisión y cine se pueden extender más allá del marco de la televisión hacia otras plataformas. Si la hibridación en estas películas es, en parte, un trabajo intertextual, es mi intención explorar hasta dónde puede esta interrelación ser estudiada como manifestación del impacto de *transmedia storytelling* y de la cultura de convergencia.

Procedemos a detallar las líneas principales de la tesis.

La **primera conclusión** formulada en este trabajo corresponde a la creación de un corpus crítico y metodológico para analizar y estudiar las *hybrid television Shakespeare films*. En todo momento, mi hipótesis de partida fue que el interés de estas películas tiene que ver con las dinámicas de interacción y colisión de los lenguajes cinematográfico y teatral que se dan en las mismas. Estas producciones fueron en principio pensadas como grabaciones de producciones escénicas. Siendo conscientes de la necesidad de mantener los textos intactos y mezclar varios tipos de medios discursivos en pantalla, estas producciones asumen una tarea ambiciosa a la hora de filmar Shakespeare. Consideramos que el lugar más adecuado para comenzar era la teoría de la polifonía del lenguaje de Bakhtin.

Siguiendo los estudios de Bakhtin, los lenguajes son sistemas que, sobre todo, aceptan la necesidad de tener en cuenta el contexto comunicativo. De este modo, Bakhtin

opone conceptos dialógicos a conceptos monolíticos en el lenguaje. Siguiendo esta premisa, se sigue que los acercamientos dialógicos para versiones casi íntegras de obras de Shakespeare en televisión pueden de una forma muy contundente tener en cuenta una diversidad de medios. Nuestra tesis parte de la base de que el interés del teatro Shakespeariano se basaba en el placer intelectual derivado del lenguaje. Siguiendo premisas de Bakhtin, me he centrado en las *hybrid television Shakespeare films* y su incorporación de mecanismos de polifonía e intermedialidad.

Nos hemos basado en el trabajo de Bakhtin que acentúa la importancia de los géneros de habla como formas regladas – de selección de vocabulario, sintaxis, estructuras, etc. – que deben conjugarse y utilizarse dentro del mismo texto. He aplicado este concepto a la televisión basándome en el estudio de los distintos discursos cinematográficos y teatrales empleados. Esta solvencia de recursos discursivos en el mismo receptáculo televisivo garantiza que los medios empleados tanto por Wyver como por los directores sirvan para llevar a cabo movimientos centrífugos – no movimientos centrípetos – en la recepción de los significados discursivos del medio. Si, como planteamos desde un primer momento, el interés de las películas se relaciona con la heteroglosía y la amalgama de diferentes lenguajes, el trabajo de Bakhtin sirve como base teórica para estudiar los principios mínimos sobre los cuales descansa la hibridación. En otras palabras, estas operaciones se basan en principios dialógicos y en la flexibilidad para abrazar una variedad de géneros discursivos. En este caso, como se especifica en el segundo capítulo, he utilizado el término género discursivo como término global para referirme tanto a los géneros cinematográficos como a otras formas de discurso dadas en las películas, aunque el término mismo se lo debemos a los análisis de los géneros discursivos verbales de Bakhtin.

Desde el momento en que la hibridación intenta capitalizar sobre la pluralidad textual de la intermedialidad, la interposición de géneros y la transmedialidad, una de las cuestiones que se han tratado de analizar es hasta qué punto el aparato cinematográfico determina al espectador. Esto constituye una de las áreas importantes en nuestro paradigma teórico, que incluye la teoría de recepción así como intertextualidad. Dado que el consumo cultural se fundamenta en nociones relacionadas con el placer, necesitamos analizar si el placer es activo o alienante, i.e. ¿el placer impide que el espectador se implique en el ejercicio interpretativo? Dado que la hibridación intenta sacar el máximo

partido de la pluralidad textual y la intermedialidad textual, la mezcla de géneros y la transmedialidad, esta pregunta es relevante para nosotros y constituye una cuestión esencial en nuestro fundamento teórico. ¿El placer crea alienación en el espectador? Las visiones opuestas al respecto se aferran a paradigmas estructuralistas – más o menos deterministas – así como postestructuralistas – más o menos no deterministas – en lo referente a los sistemas de significación que la cinematografía opera sobre el individuo. Los estudios estructuralistas del aparato cinematográfico, tal como los trabajos de Narboni y Cormolli muestra, parecen indicar – en consonancia con los estudios de Athusser – que el marco cinematográfico convierte al espectador en sujeto pasivo bajo el poder de la narrativa audiovisual.

En esta tesis, hemos optado por la visión gramsciana que, aunque reconoce unos niveles dados de determinación, no admite que estas posturas hegemónicas dicten las lecturas que puedan seguirse de la actividad de visionado. En este sentido, nos hemos basado en las posturas de John Fiske con relación a los estudios de cultura popular y las diferentes posturas tomadas por varios expertos que defienden la negociación de significados con los programas de televisión. De este modo, no debemos esperar una respuesta determinada por parte del espectador ni tampoco dar por hecho que el espectador mismo reaccionará siempre del mismo modo ante un programa de televisión si lo ve por segunda o por tercera vez.

Por añadidura, los trabajos de Julia Kristeva y Roland Barthes sobre intertextualidad han ayudado a realizar una aproximación crítica a las operaciones de hibridación a un nivel intertextual. A la hora de la hora, Kristeva y Barthes reconocen que los significados textuales no son monolíticos sino libres de determinación. Aparte de esto, mientras que Kristeva recurre a los principios psicoanalíticos para distinguir los lenguajes simbólicos y semióticos, Barthes ofrece los conceptos *lisible* y *scriptible* para referirse a la naturaleza de los textos en su relación con la recepción que han sido de gran utilidad para entender los mecanismos de hibridación en los trabajos realizados por los directores y producidos por John Wyver. En cuanto a dichos conceptos de Barthes, me gustaría clarificar que se conjugan en las películas siempre bajo la premisa de que ningún texto puede ser completamente *lisible* ni *scriptible*. Estas películas no ocultan la dificultad de sostener la atención ante un texto Shakespeariano y, en ocasiones, al espectador se le exige una atención cuidadosa en la escucha de largos parlamentos. En otros momentos,

el espectador recibe facilidades en forma de inter-textos de géneros cinematográficos y varias formas de interpelación en forma de espectacularidad, mecanismos intertextuales, pastiche, alusiones, citas cinematográficas y otros mecanismos que ayudan al espectador a asociar la narración visual con otros textos preexistentes.

En cuanto al hecho de que la actividad de visionado pueda ser impredecible, hemos postulado que las posiciones híbridas de las películas en una dinámica dialógica de interrelación de textos fílmicos y modos de grabación que, en teoría, descansan sobre principios Brechtianos de distanciamiento y placer activo más que en la homogeneización de productos culturales auto-conclusivos. Dado que las películas interpelan a los espectadores mediante alusiones a distintos horizontes de expectativas, estos se ven contrastados constantemente con esquemas de pensamiento distintos. Dado que la competencia cinematográfica del espectador se conjura constantemente, una cosmovisión queda dislocada, desplazada por otra o bien coexiste con ésta de modo más o menos integrado. La sensación de placer o *jouissance* asociada a la pluralidad radical textual, que se ha comparado con un orgasmo. En este sentido, afirmamos que el trabajo de Wyver ciertamente intenta lograr un orgasmo fílmico y teatral ya que la inflexión de diferentes lenguas y modos se entrelazan caprichosamente y, en ocasiones, llega a producir interesantes situaciones de interacción. Tal como hemos venido diciendo, estas películas no son distintas de la mayor parte de las películas y obras para la televisión de las últimas décadas. La originalidad de estas producciones se basa en la elección de códigos – teatrales y fílmicos – dentro del mismo marco televisivo.

Muchas veces se realizan demandas específicas al espectador y a su imaginación. Aunque la película de Rupert Goold es, en teoría, mucho más cinematográfica que las otras, hay momentos en los que el lector necesita aceptar muchas convenciones teatrales que se darían por sentadas en el escenario isabelino pero no en el cine. Por ejemplo, los espacios teatrales funcionan como metonimias espaciales más que a nivel metafórico – tal como ocurre en la escena del salón de baile en *Welbeck Abbey* (*Macbeth*, 2010) o en el Roundhouse arena (*Macbeth*, 2001) –. Se confía en que la palabra hablada hará su trabajo y no se ofrece información visual sobre el tiempo, el lugar y la situación. Muy a menudo, el espectador recibe recordatorios de que estas películas consisten en obras teatrales y que se debe negociar con las contradicciones entre ambos lenguajes – cinematográfico y teatral -. Después de utilizar el *cinema vérité* de forma extensiva, Doran

llena el escenario del London Roundhouse con árboles falsos y el espectador debe aceptar que el bosque de Birnam se ha trasladado a Dunsinane simplemente porque el texto lo dice así y porque la cámara muestra dicho efecto. El tipo de negociación o aceptación que se puede establecer entre lo que dice el texto y lo que la realidad refleja al respecto es, en este sentido, impredecible, pero estas inconsistencias producen un grado de desafío para un espectador acostumbrado a formatos tradicionales de teatro televisivo. En resumen, el lector debe aceptar que Doran y Goold no llegan a tomar decisiones concluyentes sobre si realizan una película en sentido estricto o si esto se trata de piezas de teatro grabado. De hecho, exhiben y explotan este eclecticismo, que es, de hecho, como se viene discutiendo en la tesis, el principal mecanismo de placer en las películas. Los lenguajes de las películas se muestran como distintos, como opuestos a otros tipos de dialécticas que terminan absorbiendo un tipo de discurso en favor de otro. El teatro resiste esto y mantiene una relación rizomática con los lenguajes audiovisuales requeridos para la adaptación televisiva. Estos choques de discursos se acentúan más que se niegan o se suavizan. Las diferentes líneas de convergencia entre cine y teatro se han observado considerando que las dinámicas de interacción o colisión han ayudado a mantener una lucha por la significación entre discursos en una serie de ejercicios artísticos que, mientras que teóricamente intentan adherirse a la esencia de las producciones originales, problematizan dicha esencia para abrir una caja de Pandora para una más compleja y cinematográficamente laminada forma de trasladar textos renacentistas a la pequeña pantalla para la realización de teatro grabado – que, como se sugiere en la tesis, no sigue los mismos patrones estilísticos que el cine comercial o incluso que la televisión comercial -. Consideramos que estas películas híbridas para la televisión son mucho más enriquecedoras en el plano lingüístico ya que aceptan que el marco cinematográfico no rechaza ningún formato discursivo y, además, incluye la abundante carga textual de dichas obras teatrales.

Una de las más optimistas posturas tomadas por los expertos en estudios culturales y expertos en cultura popular es que – contrariamente a visiones más radicales de la Escuela de Frankfurt -, las audiencias no necesitan ser consideradas como meros receptores pasivos. Aunque series como *Shakespeare Re-Told Series*, el *Macbeth* de Justin Kurzel, alusiones de HBO a Shakespeare, muchas otras películas del New Wave Shakespeare son consideradas como logros artísticos valiosos. En ese sentido, nuestra

postura es que grabar producciones casi íntegras debería considerarse como un ejercicio atractivo. Es ciertamente posible apreciar producciones de estas características sin necesariamente ser parte del patriciado cultural. Que los índices de audiencia para estas producciones no sean altos no implica que los resultados sean altos negativos si se considera que Shakespeare en la pantalla tiene una existencia más allá de estas producciones.

Wyver, Doran y Goold optan por tomar el riesgo de intentar atraer a las audiencias tomando en consideración las diferencias de discursos cinematográficos y teatrales presentes. Esta contingencia debe tenerse en cuenta en la pequeña pantalla. Del mismo modo, el equipo al completo – en colaboración con la Royal Shakespeare Company, con Canal 4 y con BBC – mantiene la problemática hipótesis, según la cual, si el texto se sabe utilizar y expresar en la producción, no hay razón para considerar que Shakespeare no debería ser material apto para el formato televisivo – a pesar de que múltiples voces críticas se alzaron en contra del precedente de la *BBC Shakespeare Series* (1978-1985) y que miembros de BBC y Canal 4 se han mostrado reticentes a emitir dichas grabaciones. Estos autores no consideran que la excelencia artística deba confundirse con elitismo. Por otra parte, se posicionan en lo que parece ser la meta-narrativa de que el teatro no funciona bien cuando se graba en cualquier formato, ya sea cinematográfico o televisivo.

En cuanto a Wyver, ha tomado parte en múltiples discusiones contra la noción de que Shakespeare no funcione en la pantalla televisiva. Más allá de esto, ha sido pionero en encontrar formas innovadoras de grabar Shakespeare en televisión utilizando distintos efectos, tales como dejar que la cámara entre en los bastidores de los teatros y estableciendo relaciones entre estas áreas escénicas y de detrás de la escena. También introduce el formato de grabación que él denomina *single camera* para realizar grabaciones de textos íntegros. Siguiendo las sugerencias de Doran, se ha desarrollado la recursividad de *site-specific performance* para transponer largos textos teatrales sobre la pantalla de cine para no erradicar por completo el modo discursivo teatral. El propósito que se persigue con la realización de estas películas es precisamente no erradicar ningún discurso sino problematizarlo y explorar cómo las relaciones entre distintos modos producen distintos efectos que llevan a diferentes oportunidades en la pantalla.

A un nivel distinto, la disciplina de los estudios culturales ayuda a analizar el efecto en las dinámicas fílmicas y teatrales mediante la atención prestada a cuestiones

sociales de gran calado relacionadas con la hibridación y con las posiciones dialógicas que intentan llevar a cabo utopías culturales relacionadas con la creación de una cultura común. Interpelando a la audiencia mediante el uso de mecanismos genéricos y una serie de movimientos de cámara que “cinematizan” la representación grabada, está claro que el equipo se las arregla para desempeñar su labor e implicarse en una compleja relación con los espectadores usando una variedad de registros y códigos. En cierto modo, parecen intentar agradar a un amplio espectro de la población, aunque también esto conlleva el riesgo de obtener bajos índices de audiencia, como la evidencia ha demostrado. No se ha demostrado, sin embargo, que la combinación de códigos sea la causa de que el índice de audiencia haya sido bajo. Al contrario, las reseñas, comentarios en redes sociales y opiniones de público han sido precisamente favorables – o al menos han apreciado – estas inflexiones proporcionadas por las películas.

Los trabajos escritos por muchos teóricos adscritos a la disciplina de los estudios culturales han ayudado a analizar los aspectos específicos de las películas desde distintos ángulos que permiten evaluar el impacto cultural de la hibridación en relación con la intermedialidad, la transmedialidad y la combinación de géneros cinematográficos. De los trabajos de Jean Baudrillard, tomamos prestado el concepto de “simulacro” para poder analizar los elementos teatrales del *Macbeth* de Doran, donde se disimulan y también se acentúan las destrezas teatrales de la producción. Foucault y Deleuze han sido relevantes para analizar la película de Goold como una dedicada al género de *surveillance*. El trabajo de las *Mitologías* de Barthes ha reforzado los análisis de géneros cinematográficos llevados a cabo para determinar los posibles horizontes de expectativas en el *Macbeth* de Goold.

Aunque en el capítulo dos tratamos la problemática relación entre Shakespeare y la cultura popular, nuestro propósito no ha sido, tal como se ha venido diciendo, que las películas son populares o no. Sin embargo, en el caso de *Julius Caesar*, la hibridación ha ayudado a desarrollar diálogo trans-medial con varias comunidades de espectadores en forma de programas documentales, epitextos derivados de la producción que, al fin y al cabo, han procurado promocionar la participación de los miembros de la audiencia. Los resultados de esos Teacher’s Packs, la película *I Cinna the Poet* y otros tantos paratextos derivados de la película no han sido evaluados por completo. Las dinámicas de interacción y participación son restringidas en comparación con las muchas formas de

convergencia y transmedialidad que se han estudiado por expertos como Fiske y Jenkins. Mientras que la RSC y los esfuerzos de Doran para extender la hibridación al aula son potencialmente progresistas en su promoción de la lectura detenida y la lectura desde un prisma del materialismo cultural, sospechamos que esta promoción no logra empoderar a los estudiantes para alcanzar habilidades teatrales de alto nivel o para desarrollar la agenda planteada por los postulados educativos de la RSC. Esto no significa que no se den pasos significativos para popularizar esta forma de trabajar con Shakespeare ni que los recursos de la transmedialidad hayan constituido un fallo al aplicarse a *Julius Caesar*.

Debemos recordar que, contrariamente a las ideas planteadas por Fiske en relación a la llamada cultura basura o cultura de masas, la RSC, Wyver, Doran y Goold intentan llevar a cabo la difícil tarea de ocupar una posición central entre Shakespeare como epítome de la literatura inglesa – que, correcta o incorrectamente, ha sido elevado al rango de alta cultura – y la cultura popular, que es el espacio en el que, siguiendo lo que dice el equipo, podemos encontrarnos con Shakespeare más adecuadamente. El camino de vuelta a realizar la popularización de Shakespeare implica un delicado proceso de negociación. Mientras que Kenneth Branagh encuentra en el género cinematográfico, las referencias a la cultura popular y un grado de literalidad en el texto de Shakespeare, Illuminations Media más bien sigue una postura ecléctica y basada en el texto donde la recitación se mantiene compleja y sin recurrir a cortes en los mismos. La negociación entre inter-textos cinematográficos, intermedialidad y transmedialidad no es incondicional ya que el texto y su preservación priman en estas películas híbridas, sobre las cuales no se ha hecho concesión alguna.

Esto genera preguntas legítimas, probablemente tan legítimas como nuestra respuesta al mantra denunciado en la introducción según el cual el teatro no es trasladable a la pantalla planteado por distintos críticos. En *Mitologías*, Barthes denuncia los posicionamientos políticos centralistas como inertes y como pilares de un aparato rancio, burgués y venido a menos que correa el panorama cultural de occidente (2000). ¿Son Wyver, Goold y Doran personas posicionadas en una centralidad que intentan aligerar las dificultades de Shakespeare con algunos préstamos e inter-textos de distintas convenciones de géneros cinematográficos? ¿Están conscientemente promocionando esfuerzos puristas de sacar algo de brillo a los textos Shakespearistas con una mano de edición cinematográfica? ¿Se dedican la BBC, la RSC e Illuminations Media a predicar

y quejarse culpando a los gobiernos por su descuido de las artes desde un púlpito Shakespearista? Sostenemos que la posición de Wyver no se ha ocultado jamás. El productor ha afirmado en muchas ocasiones que cree que la BBC debería promocionar la excelencia en la cultura. Shakespeare se incluye en este paradigma de excelencia. En cuanto a Goold y Doran, su acercamiento claramente apuesta por la popularización de los textos, pero no a costa de dejar de lado la importancia del texto, aunque en las adaptaciones contemporáneas predominan visiones “post-textuales” de obras de Shakespeare. No consideramos que esto necesariamente implique posiciones elitistas. Podría más bien significar lo contrario, dependiendo del contexto y del caso.

En muchos sentidos, hay elementos en estas producciones – en especial en *Julius Caesar* – que consideramos cuestionables. Como se comenta en el capítulo sobre *Julius Caesar*, los estudiantes y otros espectadores que emplean los Teacher’s Pack son invitados a participar en el anteriormente mencionado orgasmo textual y, sin embargo, se hace poca referencia a cómo las compañías o las películas han tratado *Julius Caesar*. Como también se comenta en dicho capítulo, pensamos que una forma menos magistro-céntrica de abordar la promoción de la pieza y más oportunidades de formar parte de los juegos teatrales propuestos por los personajes principales de las obras ofrecen alternativas mucho más placenteras para estudiantes de arte dramático.

Sin embargo, preferimos no considerar estas películas como recetas sino como formas de acercarnos a los textos de Shakespeare en términos dialógicos con las posibilidades de los medios de televisión y cine. Creemos haber demostrado que Wyver, con su trabajo, intenta comprometerse con los lenguajes del cine y el teatro en el espacio televisivo mediante un aumento de interés puesto sobre los géneros y modos seleccionados. De hecho, aunque Wyver ha empleado de forma clara e inequívoca términos como “alta cultura” y ha abogado por la necesidad de difundirla entre audiencias de todo tipo – especialmente las más jóvenes -, el productor de forma explícita también habla de las necesidades de ser realista y de no esperar que los gobiernos financien todo tipo de actividades artísticas por amor al arte mismo. Más allá de esto, Illuminations Media es una compañía privada que trabaja para producir y llevar a cabo proyectos artísticos de este tipo y no espera que el contribuyente se ocupe de los salarios de sus trabajadores a pesar de realizar una labor cultural de índole pública. Queda fuera del alcance de la tesis dilucidar si este tipo de formato puede servir para aumentar los índices

de audiencia de Shakespeare en la televisión. Esperamos al menos haber sido exhaustivos en nuestro análisis de los componentes de las películas.

La **segunda conclusión** de la tesis confirma que el interés en de los distintos medios conjugados en la película se relacionan con diferentes formas de entender el discurso dentro de un marco televisivo. El segundo objetivo planteado para este trabajo fue el análisis crítico de los procesos a través de los cuales el cine y el teatro se implican en dinámicas de colisión e interacción. Recordemos que el equipo creativo quiso mantener la esencia de las producciones teatrales mientras desarrollaban un lenguaje audiovisual para las mismas.

En este sentido, el trabajo del director de fotografía ha sido crucial como en todo proceso de desarrollo fílmico. Gran parte de este ímpetu detrás de la producción es que el placer para los espectadores será, entre otros, encontrado en cómo los textos se recitan a través de la pequeña pantalla. Creemos que podemos afirmar que existe el lugar común entre profesionales del cine y la televisión que trabajan con obras de Shakespeare que el texto es sublime cuando se susurra ante la cámara, no tanto cuando se declama en el escenario. Sin embargo, Doran y Wyver no se limitan a poner a los actores a lanzar discursos naturalistas sino que se emplean diferentes registros, muchas veces llegando a un tipo de habla muy poética. Aparte de esto, los espectadores más de una vez tienen la oportunidad de escuchar los textos directamente desde la puesta en escena teatral o casi al mismo nivel de energía que los actores pondrían en un espacio escénico

Incluso Goold, como se cuenta en el capítulo seis, quien supuestamente es el más fílmico de los directores, trata los soliloquios como arias de las que no se puede privar al espectador. En general, como se ha venido diciendo – particularmente en el caso de *Julius Caesar* y el *Macbeth* de Rupert Goold –, la recitación de los discursos ha sido consistentemente atendida, así se maximiza el verso Shakespeariano en la pequeña pantalla. En vez de restringir las cualidades vocales de las obras, las películas de Wyver exploran cómo diferentes posibilidades vocales van desde la proyección teatral de alto nivel hasta los tonos más íntimos y psicológicamente orientados de la pequeña pantalla. La flexibilidad de los espacios derivados del efecto producido por la *site-specificity* ha permitido esto.

En resumen, la hibridación produce un rango distinto de calidad textual y física que, en vez de elegir entre opciones, hace uso amplio de las diferentes posibilidades vocales de los actores. Esto permite que los actores entrenados en teatro clásico que han tomado parte en espectáculos de la RSC y del Festival de Teatro de Chichester puedan mantenerse tal cual: actores entrenados en teatro clásico en la pequeña pantalla. Los intérpretes tienen la oportunidad de hacer gala de sus habilidades actorales y, a la vez, logran tener la ocasión de explorar las posibilidades ofrecidas por la pequeña pantalla y, del mismo modo, por los espacios escogidos para la grabación.

Sin embargo, estas arias deben reconciliarse con el lenguaje del cine. De este modo, las cuatro películas han sido grabadas con una sola cámara prestando atención a las tomas individuales en vez de seguir una forma más tradicional basada en el despliegue múltiple de cámaras que ha sido recurrente en el teatro de estudio. De esto se sigue que el trabajo del director de fotografía, de acuerdo con Wyver, ha sido esencial para utilizar las imágenes que expresan la visión del director. Estas relaciones entre director de escena y director de fotografía han funcionado como una asociación muy compenetrada. Esta asociación del director escénico con su bagaje teatral y el director de fotografía constituye la fórmula de hibridación puesta en marcha. Una de las formas de detectar el reconocimiento del discurso del otro – siguiendo las teorías de Bakhtin – es en cómo los directores de fotografía han prestado sus habilidades para cubrir las necesidades de los directores. Sin embargo, los directores también han tenido que adaptarse a la contingencia de la cámara y buscar el subrayado de cualidades teatrales mediante el subrayado de elementos teatrales de la película ante la cámara.

En resumidas cuentas, el giro cinematográfico de las producciones pone un precedente que las grabaciones de puestas en escena trasladadas a la televisión pueden considerar en términos de forma y no simplemente para recuperar el “original”. Aunque las producciones están indudablemente basadas en el texto, el mismo se ha filtrado a través de códigos semióticos y culturales de la televisión y del cine. Esto no equivale a decir que los códigos visuales trabajan para explorar diferentes niveles de intensidad y energía. Los textos necesitan explorar rutas distintas a las que proponen los juegos creativos en escena.

Así pues, para grabar las obras, Doran y Goold confían en el marco cinematográfico elegido. Varios géneros cinematográficos han sido utilizados para

convertir las producciones escénicas en visuales. Así, Doran emplea cinema vérité, géneros de terror y convenciones de *surveillance films*. Esto les da la oportunidad de explorar un rango de posibilidades fílmicas: rápidos cambios, movimientos de cámara inesperados, tiros circulares sin intención definida, voces grabadas, planos secuencia, escenas *mise en abyme*, secciones grabadas con una cámara de mano, tomas a través del CCTV, escenas en modo teatral, tomas con teléfono móvil, etc.

En cuanto a Goold, su película se basa en patrones de las llamadas nostalgia films y hace amplio uso de convenciones de cine katabático, slasher, J-horror, gangster, bélico y *surveillance*. En especial, Goold hace uso del plano secuencia, una rápida velocidad de edición, planos paralelos, alternancia de primeros planos con planos generales, etc. Utiliza fragmentos documentales y material de archive de Guerra para servirse de los recursos interpretativos ofrecidos por estos espacios ambiguos de significación escogidos para grabar.

En cuanto a *Macbeth*, *Hamlet* y *Julius Caesar* de Doran, ellos exploran la meta-teatralidad, los recursos meta-fílmicos y la participación de la audiencia en las películas mismas. En vez de negar los orígenes teatrales de las piezas, Doran utiliza los orígenes teatrales de las mismas para implicar al espectador en la muestra. En vez de intentar demostrar que la experiencia televisiva iguala la teatral, Doran acepta el veredicto de que no lo hace y explora el teatro y el drama como conceptos – si no realidades – aumentando las posibilidades auto-reflexivas de los mismos. Por momentos, en las películas de Goold y Doran, los actores directamente se dirigen a los espectadores. El *Macbeth* de Antony Sher habla al director de fotografía como si se dirigiese a un corresponsal de guerra y Stewart se dirige al espectador y permanece en silencio esperando una respuesta. En diferentes secuencias, Christopher Noonan y Sher rompen la cuarta pared para referirse a las políticas contemporáneas o para abandonar el espacio de la grabación, recordándonos así que esto es, después de todo, ficción. Tomar en cuenta el horror japonés en el *Macbeth* de Goold, hasta cierto punto, también ayuda a derribar la cuarta pared para recordar al espectador que nos encontramos en un marco de ficción. Utilizar recursos del cine de terror en el *Macbeth* de Goold, hasta cierto punto, también ayuda a borrar la cuarta pared. Sin embargo, el signo más importante de interacción con la audiencia es cómo en *Julius Caesar*, siguiendo las premisas del texto y de las esperanzas de Wyver en la implicación de la audiencia en el auditorio y la audiencia en el escenario como si fuesen solo una, se

intenta implicar a la audiencia en términos transmediales. Así, miembros del público llegan a aparecer en el espacio escénico, en el aula y también, en teoría, participan desde casa en conversaciones organizadas por el productor desde el blog de Illuminations. De este modo, las películas intentan pensar de forma distinta las formas de asegurar la comunicación entre la audiencia y los miembros del público. Bajo ningún concepto son estas las formas de “recuperar” la experiencia del teatro sino que son formas de tratar la interrelación entre audiencias y actores de forma distinta a la del escenario teatral. Como llevamos tiempo insistiendo, grabar teatro en televisión no implica en absoluto – ni lo intenta – recuperar la experiencia de “estar ahí”. Sin embargo, la desintegración de la experiencia teatral ni produce hasta llegar al grado cero ni implica que el lenguaje del teatro deba desaparecer. Es en este espacio de grado cero y de la enorme inflexión cinematográfica de las producciones donde encuentro elementos dignos de exploración.

En relación con el lenguaje del cine en estas películas, como dice Wyver, uno podría decir que Goold es mucho más cinematográfico que Doran (2015). Sin embargo, esta afirmación debe ser revisada y esto seguramente depende de lo que entendamos como “cinematográfico”. Goold exhibe una mayor eficacia en el género cinematográfico que en la cita cinematográfica. En términos intertextuales, el trabajo de Goold es mucho más poderoso que el de Doran. Sin embargo, las fortalezas del trabajo de Doran tienen mucho más con las formas originales y sesudas con las que las películas exploran la relación entre cine y teatro sin poner demasiado énfasis en los géneros cinematográficos, aunque hace uso de los mismos.

Para empezar, el *Macbeth* de Doran combina técnicas de *vérité* con la estabilidad y el orden de los espacios públicos creados para la monarquía y su representación. En *Hamlet*, como vimos, la hibridación se ha destilado a través de la problemática relación de Hamlet con su identidad social y su deseo de lidiar con esos conflictos en términos teatrales y fílmicos, no llegando a ser eficaz en ninguno de ambos. Como sugerí, esta trágica esquizofrenia artística refleja la naturaleza fragmentaria de Hamlet, ya que el héroe finalmente rechaza lo semiótico por lo simbólico. En lo referente a *Julius Caesar*, Doran teatraliza el modo fílmico y cinematiza el modo teatral de grabación. Según el modo primeramente mencionado, se basa en la necesidad de escuchar el discurso del otro. Gran parte de esta grabación consiste en tener un personaje o una serie de personajes escuchando largos discursos y dejando que las palabras hagan su impacto en ellos. Por el

contrario, cuando Doran utiliza el modo teatral, determina quién está en el poder al darle una visión y forma mucho más poliédrica al marco fílmico mediante el uso de más variadas formas de ángulos y tiros de cámara.

Para concluir, ambos directores logran movilizar estrategias para ampliar los recursos expresivos de estas grabaciones. La diferencia entre ambos es que Goold estructura la intertextualidad fílmica de las películas mediante un abundante uso de géneros cinematográficos y una gran velocidad de edición mientras que Doran tiende a trabajar con relación a la meta-teatralidad sugerida por los textos mismos. Esta relación es, por extensión, empleada en las películas.

La **tercera conclusión** de este trabajo de investigación se centra precisamente en los aspectos que realizan la teatralidad de las películas. Wyver nunca quiso realizar películas en el sentido estricto de la palabra. En todo momento, debemos recordar que estas no eran adaptaciones puramente fílmicas donde lo visual debe predominar sobre las dinámicas del teatro. La relación entre el lenguaje del teatro y el lenguaje del cine es una que en este contexto entiende la diferencia como valor. Aunque en ciertas escenas haya partes más fílmicas que otras, estas producciones han buscado una forma híbrida que combina las reglas del teatro y del cine en el mismo tablero. Sin embargo, como tercer objetivo indicado, parte de mi intención ha sido buscar y entender cómo la teatralidad de las producciones se subraya en las grabaciones. Afortunadamente, gracias a las condiciones de flexibilidad permitidas por la hibridación y lo inesperado de esta forma de grabación, el productor ha encontrado la forma de crear sus propias reglas para filmar Shakespeare. Aunque esta forma de grabación se muestra muy cara en comparación con los Live Cinema emitidos por RSC y la BBC no parece muy inclinada a financiar este tipo de producción en este momento, al menos nos movemos en una dirección distinta de las proporcionadas por acercamientos de BBC y RSC para la grabación que permiten a los espectadores simplemente, como se ha dicho, pensar de modo distinto sobre las relaciones entre los Shakespeares teatrales y sus manifestaciones en la película para televisión.

Aunque hayamos venido insistiendo en que ha existido un movimiento desde lo teatral hasta lo fílmico y una interacción y unos choques entre estos dos modos, no deseamos dar a entender que el modo teatral no sea válido, tal como la crítica ha dado a

entender. Finalmente, todo tiene que ver con ofrecer distintas experiencias Shakespearianas en la pantalla. Sin embargo, tal como percibimos, la experiencia ofrecida por las hybrid television Shakespeare films es mucho más problemática y compleja en el sentido de que extiende el comentario meta-teatral de las películas que no sería posible en un escenario convencional – a no ser que se tratara, como se ha demostrado, de representaciones teatrales denominadas *site specific performance* -. Aunque, gracias a las tecnologías de alta definición y las nuevas formas de grabación han aumentado la calidad de las producciones de *live cinema*, el trabajo de Wyver sobre los aspectos teatrales de las producciones aumentaron la calidad de las representaciones cinematográficas de las mismas. No nos encontramos ante un rechazo total del modo teatral de grabación sino que más bien éste se diluye o se deconstruye en diferentes ángulos y perspectivas múltiples, se deconstruye en un espacio distinto que de se encuentra en un área que representa formas de metonimia espacial. Este espacio, como dijo Wyver, intenta reconstruir la equivalencia de la producción escénica pero, más allá de esto, aumenta el poder imaginativo del teatro sobre la pequeña pantalla y exige al espectador completar la construcción del espacio y el tiempo sobre los fragmentos y trozos ofrecidos por estos escenarios no específicos.

Existen dos formas importantes según las cuales estas producciones fílmicas aumentan sus orígenes teatrales. La primera funciona en línea con la presuposición de André Bazin de que, para realmente grabar obras de teatro, el director necesita reconocer el lenguaje del cine. En varias ocasiones – específicamente en el capítulo tercero – me refiero a este fenómeno como “desteatralización”. En su sentido más simple, nos referimos se refiere a la deconstrucción del modo teatral. Este efecto se moviliza al comienzo de las funciones. Exceptuando Julius Caesar – que, aunque comienza con un primer plano, muestra el escenario teatral -, ninguna de estas películas se inicia con ninguna referencia a su origen teatral. El *Macbeth* de Doran comienza con un tiro de POV con el cámara persiguiendo a las Brujas a través de los túneles del Roundhouse; *Hamlet* comienza con tomas de CCTV grabando a Barnardo y Francisco en un convento; y el *Macbeth* de Goold arranca con la secuencia de tomas paralelas incorporando tomas de archivos en blanco y negro. Aunque el *Macbeth* de Doran recuerde sus orígenes teatrales mediante el uso del espacio escénico del Roundhouse, la rendición fílmica de la pieza se ve muy modificada en ciertas secciones en términos fílmicos. Para *Hamlet*, Doran

convierte la capilla de St. Joseph en un espacio de drama de estudio donde los cortinajes y las bambalinas están visibles para el espectador. Por momentos, vemos a David Tennant caminar por las bambalinas esperando que Gertrude y Claudius se marchen para poder entrar en el espacio escénico creado por la cinematografía. En cuanto a Goold, contamina la teatralidad del salón de baile con elementos de horror japonés y una edición muy distorsionada, mostrando réplicas de Fleance, rompiendo la simplicidad del espacio metonímico, etc. Al menos, por oposición, el efecto de desteatralización pretende disimular los orígenes teatrales de las piezas. Sin embargo, esta disimulación logra reforzar dicha teatralidad.

Finalmente, las películas hacen uso de lo que Wyver ha considerado como una de las muchas posibilidades ofrecidas para mentes creativas listas para trabajar con bajos presupuestos: explorar las relaciones del espacio de bambalinas y de escenario. Sin excepción, todas las producciones distinguen un espacio público y unas áreas liminales que funcionan como bambalinas arquitectónicas y simbólicas. Esta idea fue anteriormente explorada por Wyver en *Gloriana* y ha sido continuamente puesta en práctica en las cuatro películas. Mientras que los lugares públicos tienden a actuar como equivalentes de la flexibilidad económica del escenario isabelino, las áreas del “backstage” son, en líneas generales, espacios usados para escenas privadas o escenas más o menos psicológicas. No pretendo decir que exista una absoluta correlación entre el espacio de bastidores y el lenguaje cinematográfico ni el lenguaje escénico ni la teatralidad que deban entenderse como relaciones estancas. Más bien entendemos lo contrario: que no existe una relación directa entre estos binomios, que más bien deben actuar, como se dice anteriormente, de maneras rizomáticas y un tanto embrolladas. De hecho, todo tipo de combinaciones se prueban. El lenguaje del teatro se emplea de forma enérgica tanto en las bambalinas como en áreas del escenario y, sobre estos mismos principios, se aplica así a las películas.

Los ejemplos más obvios de esto se encuentran en *Julius Caesar*, donde los creadores mismos relatan cómo el arreglo de los diferentes espacios tenía que ver con el entendimiento de un espacio público – en el escenario – y los espacios privados desarrollados en cine. Sin embargo, semejantes arreglos no eran simples. Como se ha venido diciendo en unas cuantas ocasiones, incluso dentro del espacio teatral, varios movimientos de cámara permiten entrar en los pensamientos privados de los personajes. Por añadidura, las localizaciones a veces adquieren expansión y calidad teatral, como

viene siendo el caso del centro comercial y el espacio del mercado de comida donde Antony, Brutus, Octavius y Cassius se encuentran antes de la batalla. Esta escena nos retrotrae a las formas teatrales según las cuales los soldados se ven delante de sus ejércitos y comienzan a amenazarse, injuriarse y provocarse de forma que esta escena adquiere gran plasticidad, fisicalidad y energía vocal.

El ejemplo más claro para que las áreas públicas contrasten con los espacios liminales se encuentra en el *Hamlet* de Doran. La nave de la capilla fue pintada con un patrón color mármol de modo que el suelo y los muros recuerdan los espejos empleados en la producción escénica. Aparte de esto, esta área pública, como se ha venido diciendo, nos deja ver las entradas y salidas usadas por los personajes en distintas ocasiones. En muchos aspectos, esta producción recuerda formas más tradicionales de teatro británico llevado a la televisión en estudios. Pero en este caso Doran usa muchos otros espacios como el claustro de la iglesia de St. Joseph. Otros espacios de la capilla forman la casa de Polonius, la habitación de Gertrude, un sótano y diferentes dependencias adyacentes al espacio público deben estar en la corte danesa. Esta red rizomática generada por la hibridación da pie a varios espacios en momentos de alta intensidad donde la acción se centra en áreas específicas con sus propias poéticas fílmicas, teatrales o fílmico-teatrales. Doran convierte este espacio metonímico en el lugar donde Hamlet y el Espectro se encuentran. Esto produce un choque entre el supuestamente ordenado, racional y teatral espacio dominado por Claudius – quien, igual que el Espectro, es interpretado por Patrick Stewart, – y las visiones de pesadilla que Hamlet experimenta con dicho Espectro. Este espacio teatral se encuentra además bajo vigilancia de cámaras de seguridad. Así, esta frecuente recursividad del *mise-en-abyme* insertada en la película se incluye en la edición para recordar a los espectadores que también ellos mismos se encuentran bajo vigilancia. Del mismo modo, momentáneamente, las cámaras de seguridad convierten este espacio en un escenario de un Gran Hermano político donde los personajes son observados en sus esferas privadas en sus diferentes interacciones.

En líneas generales, la arena del London Roundhouse se emplea como espacio perteneciente a espacios donde los Macbeth viven en completa auto-reclusión y confinamiento. De ese modo, se esconden del espacio público que necesita el monarca para desplegar su poder y sus símbolos de dominación. La primera vez que percibimos esta área, abandonamos las áreas liminales de los escondrijos entre bastidores donde las

brujas marginales y el séquito de Duncan se refugian de los peligros de la batalla. Ahí nos encontramos a un Macbeth triunfante por primera vez. Aun así, muy de prisa, descubrimos que Macbeth no es solvente a la hora de manera su puesta en escena teatral en este espacio y que la cámara muestra su mente consternada que no puede dejar de procesar imágenes de muerte y de presentar una mueca atemorizadora. De vez en cuando, Macbeth regresa a las zonas públicas y, tal como viene, regresa furiosamente a las áreas liminales, a los espacios ocultos, a las áreas donde se desarrollan conspiraciones y tramas ocultas. De muy diversas formas, la relación de dialéctica entre la arena y los espacios liminales subrayan las cualidades bestiales y la insociabilidad de Lady Macbeth y de Macbeth.

La película de Goold sigue el ejemplo del principio mencionado anteriormente. Sin embargo, es interesante observar que el trabajo de cámara expande y complica las relaciones entre el espacio más teatral – el salón de baile, donde el banquete tiene lugar – y los otros espacios. Para empezar, el salón de baile no es simplemente una sección para las escenas públicas. De hecho, muchas escenas públicas ocurren en localizaciones exteriores, en espacios privados, en el corredor del hospital, o incluso en la cocina. Muy a menudo, estas enormes áreas teatrales se utilizan para experiencias muy privadas y confidenciales,

Aparte de lo mencionado, varias localizaciones de esta película refuerzan los aspectos katabáticos de la misma. Se nos da a entender que todo cuanto ocurre sucede bajo tierra y que hay una entrada a través de la cual los personajes pasan a enfrentarse a una alteridad demonizada. El ascensor sigue direcciones inciertas y, a cada momento, parece tomar pasos hacia abajo hacia lo que parece una versión postmoderna del infierno de Dante. Este espacio fílmico de pesadilla se divide en pisos interconectados que pintan la decadencia y la podredumbre de las instituciones que fueron predominantes en esta Escocia. El salón de baile deja que la luz entre para que las fuerzas del mal encarnadas en las brujas coexistan con fuerzas celestiales. El claustro deja que entre la luz del sol a través de sus espacios y columnas. Los largos corredores dentro de este claustro parecen ser un umbral entre el cielo y el infierno que los Macbeth deben cruzar.

Dos géneros de discurso cinematográfico empleados por Goold – cine de *gangsters* y cine bélico – y sus respectivos fundamentos críticos sirven para explorar los distintos espacios secretos y áreas ocultas de los bastidores. Siguiendo esta premisa, estos

dos tipos de discurso sirven para explorar los temas jacobeos del texto que, en la película, se transponen como referencias a rituales relacionados con la preparación e ingesta de alimentos, asesinato institucional, ilegalidad, espionaje, prisión ilegal y otros temas que ayudan a transmitir una visión más bien pesimista en este marco fílmico.

A través de una amplia gama de recursos fílmicos, estas películas no pierden la teatralidad de las películas. De hecho, hacen homenaje a esta distanciándose de las llamadas formas directas del modo teatral. En lo que a nosotros respecta, la variedad de ángulos, tiros de cámara, focos y movimientos no minan las cualidades teatrales de la producción. Más bien las hacen más complejas y multidimensionales. Más allá de esto, mediante la promoción cinematográfica de interacción entre los textos, el arte dramático contemporáneo y el cine, se generan cuestiones sobre el propio género dramático y cómo la obra de Shakespeare no se trata simplemente de una serie de obras verbales.

La **cuarta conclusión** de la tesis nos lleva a descubrir hasta qué punto el concepto de hibridación funciona como una lógica expansiva del mismo modo que el *transmedia storytelling* y la cultura de convergencia. Como muchos expertos – Jenkins (2008), Fiske (2010), Hutcheon y O’Flynn (2013) – demuestran, existen potencialidades en la cultura de convergencia y en la transmedialidad para poner en marcha movimientos de cultura popular a través de distintas plataformas y medios digitales. La constante implicación de Wyver en el blog de la empresa Illuminations Media da muestras del impacto de la hibridación en estas películas. Junto con muchas otras obras teatrales y películas, estas piezas son incluidas en un debate generado por el propio productor de modo que se produce un foro interactivo académico con interventores más o menos versados en la materia.

La hipótesis de partida era que las fuentes de placer en las películas deben encontrarse en la interacción de diferentes lenguajes dentro del mismo espacio televisivo en formas híbridas televisivas, teatrales y fílmicas. Las audiencias deben conjugar distintos lenguajes – cine, televisión, teatro -, inter-textos, y, finalmente, una polifonía de discurso dentro de una misma narración televisiva y cinematográfica. Siguiendo a Bakhtin y sus premisas teóricas, hemos asociado la hibridación a los movimientos centrífugos que tienen lugar en las novelas. Dichos movimientos centrífugos implican que las obras de arte deben abrazar numerosos otros discursos, voces, cosmovisiones,

puntos de vista, ideologías y expectativas dentro del mismo espacio narrativo. Como consecuencia de esto, la heteroglosia de las películas debe trascender las complejas dinámicas de colisión e interacción entre el cine y el teatro. Hasta qué punto puede el placer producido por la hibridación y el interés que pueda provocar dicha hibridación puede expandirse de forma centrífuga y pluralista se puede ver a través del estudio de ciertos materiales adicionales que acompañan *Julius Caesar*. Todas las películas han sido acompañadas de una serie de materiales adicionales – comentarios del director y/o del productor, *making-off*, entrevistas con los actores, etc. -. Sin embargo, he prestado atención a los materiales adicionales de *Julius Caesar* tanto en el DVD como en distintas plataformas de acceso abierto.

Como ya se ha venido diciendo, para Wyver, *Julius Caesar* es una obra en la cual el público en el auditorio y el público constituido por la multitud romana se deben tratar como si fuesen una sola multitud. Llega incluso a dar a entender que esas audiencias deberían incluir a las audiencias televisivas. Tal como afirman ciertos intervinientes en blogs, las casas y las aulas se llenarán de representaciones de la obra durante los siglos venideros, citando las propias palabras de la obra. En muchos aspectos, esta afirmación clarifica el impulso popularizador del análisis y de la ontología de la producción. En primer lugar, el público en casa es invitado a sentirse participante. En la introducción se señala la opinión de Wyver de que la televisión puede producir que el texto se salga de la pantalla y signifique algo real y significativo para la experiencia del espectador. En segundo lugar, los estudiantes de distintas escuelas han sido considerados potenciales Shakespearianos que deben poner sus manos en los textos. Para promocionar la obra en dinámicas de participación, la RSC y BBC desarrollan una serie de iniciativas.

Para empezar, unos cuantos contribuyentes son invitados a participar como miembros de un foro público donde se discute de arte, cine, teatro, televisión y teatro grabado para televisión. En este sentido, muchos miembros de la audiencia pasan a tener la oportunidad de ser parte de los debates de la pieza teatral y, más aún, de aparecer en la propia filmación tomando parte de una experiencia de comunidad promocionada por la RSC. Para continuar, el Teacher's Pack ha propuesto una serie de dinámicas de aula para entender y manejar textos de Shakespeare a través del filtro de la representación teatral y, a la vez, los estudiantes tienen la oportunidad de investigar las historias personales y biografías de personajes pertenecientes a la ciudadanía de Roma así como para tomar

decisiones acerca de los mejores modos de poner *Julius Caesar* en escena. Esta experiencia de *transmedia storytelling* se complete con el largometraje de Tim Crouch *I Cinna the Poet*, una película realizada para estudiantes y espectadores que deben pensar sobre el tema central de la obra desde la perspectiva de un hombre o una mujer de la calle que deben aprender a tener cuidado con el lenguaje para poder sobrevivir en una sociedad violenta y dictatorial. Los estudiantes reciben una propuesta de juego creativo que les permite reflexionar sobre las cuestiones políticas de la obra. Incluso, se les anima a coger el bolígrafo y el papel y escribir sobre las mismas.

Nos disponemos a concluir diciendo que, en general, estas iniciativas, hasta cierto punto, han seguido las pautas de las premisas de participación propuestas por la cultura de convergencia para empoderar a las audiencias como participantes y agentes en la construcción de una cultura común. Aunque estamos de acuerdo en el hecho de que las producciones de Shakespeare todavía deben explorar el potencial de la televisión a través de otras vías – como, de hecho, hace a través de formas seriales en la actualidad – estas producciones movilizan unos grados de participación e interacción nada despreciables, aunque se quedan pequeños en comparación a fenómenos de participación y convergencia de mayor envergadura. Lo que la iniciativa educativa de *Julius Caesar* logra llevar a cabo es dar pasos hacia la construcción de esta “cultura participativa” y, a la vez, no se echa para atrás de la premisa de que Shakespeare debe darse a las audiencias con texto incluido. De hecho, como se explica en el capítulo ocho, la mayor parte de la interacción y de las dinámicas de participación puestas en marcha se basaron en el lenguaje y, particularmente, en el lenguaje de Shakespeare.

Bibliografía

Libros, capítulos, artículos

Adelman, Janet. “‘Born of Woman’: Fantasies of Maternal Power in ‘Macbeth’.” *Macbeth (Contemporary Critical Essays)*. Ed. Alan Sinfield. London and New York: Longman, 1992, 53-68, 1992. Print.

- Adorno, Theodore and Max Horkheimer. 1994. *Dialéctica de la Ilustración*. Trans. Juan José Sánchez. Madrid: Editorial Trotta, 1998. Print.
- AEA Consulting. “From Live-to-Digital Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution.” London: Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, 2016. Print.
- Aebischer, Pascale, Edward J. Esche, Nigel Wheale. Eds. *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres and Cultures*. Houndmills and New York: Palgrave, 2003. Print.
- Aebischer, Pascale. *Shakespeare’s Violated Bodies: Stage and Screen Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.
- Akroyd, Peter. *Shakespeare (The Biography)*. London: Vintage, 2006.
- Alighieri, Dante. 1998. *Divina Comedia*. Trans. Luis Martínez de Merlo. Eds. Grigorio Petrocchi. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. Print.
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2011. Print.
- Althusser, Louis. “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado (Notas para una Investigación)”. *La Filosofía como Arma en la Revolución (18th Edition)*. Mexico: Siglo XXI, 1989, 102-151. Print.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. Print.
- Amis, Martin. *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*. New York: Vintage International, 2003. Print.
- Anderegg, Michael. *Cinematic Shakespeare*. Landham MD: Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2004. Print.

- Archer, John Michael. *Sovereignty and Intelligence (Spying and Court in the English Renaissance)*. Stanford: Stanford University Press, 1993. Print.
- Asworth, John. "Olivier, Freud and Hamlet." *Atlantic Monthly*, 183 (May 1949), p. 30. Print.
- Bach, Rebecca Ann. "The "Peerless" Macbeth: Friendship and Family in *Macbeth*." *Macbeth (New Critical Essays)*. Ed. Nick Moschovakis. New York and London: Routledge, 2013, 104-117. Print.
- Bacon, Francis. "New Atlantis." *Francis Bacon (Selected Philosophical Works)*. Ed. Rosemary Sargent. United States: Hackett Publishing Company, 1999. 239-268. Print.
- Bajtín, Mijaíl. *Las Fronteras del Discurso / El Hablante de la Novela*. Trans. Luisa Borovsky. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011. Print.
- Bajtín, Mijaíl. 1979. *Problemas de la Poética de Dostoievski* (3rd edn). Trans. Tatiana Bubnova. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012. Print.
- Bakhtin, Michael. 1981. *The Dialogic Imagination*. Trans. Carly Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2014. Print.
- Balázs, Béla. *Theory of the Film*. Trans. Edith Bone. London: Bristol Typesetting Company, 1952. Print.
- Balázs, Béla. *Béla Balázs: Early Film Theory*. Trans. Rodney Livingstone. Ed. Erica Carter. New York and Oxford: Berghahn Books, 2010. Print.
- Balló, Jordi and Xavier Pérez. *El Mundo, Un Escenario (Shakespeare: el Guionista Invisible)*. Trans. Carlos Losilla. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. Print.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Trans. Annette Lavers. London: Vintage, 2000. Print.

- Barthes, Roland. "Inaugural Lecture, Collège de France." *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. London: Jonathan Cap, 1982, 459-69. Print.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. London: Jonathan Cape, 1984. Print.
- Barton, John. 1984. *Playing Shakespeare*. London and New York, Bloomsbury Methuen Drama: 2014. Print.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultural y Simulacro*. Trans. Antoni Vicens and Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 2008. Print.
- Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras (2nd edn)*. Trans. Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2009. Print.
- Bazin, André. 1967. *What Is Cinema? (Essays Selected and Translated by Hugh Gray)*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 2005. Print.
- Béchervaise, Neil E. et al, eds. *Shakespeare on Celluloid*. Rozelle (Australia): St. Clair, 1999. Print.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Film Theory and Criticism (Seventh Edition)*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York and Oxford: Oxford University Press, 2009, 665-685. Print.
- Belsey, Catherine. "Literature, History, Politics." *New Historicism and Renaissance Drama*. Eds. Richard Wilson and Richard Dutton. London and New York: Longman, 1992, 33-44. Print.
- Bey-Cheng, Sarah. "Theatre Squarted: Theatre History in the Age of Media". *Theatre Topics* 17.1 (2007): 37-50. Print.

- Bevington, David, Anne Marie Welsh, Michael L. Greenwald. *Shakespeare: Script, Stage, Screen*. New York: Pearson-Longman, 2006. Print.
- Bignell, Jonathan and Stephen Lacey, Madeleine MacMurraugh-Kavanagh. “Editor’s Introduction.” *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine MacMurraugh-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 2000. 27-41. Print.
- Bignell, Jonathan and Stephen Lacey, Madeleine MacMurraugh-Kavanagh. “Editor’s Introduction to Part 1.” *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine MacMurraugh-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 2000a. 1-10. Print.
- Bladen, Victoria. “Weird Space in Macbeth on Screen.” *Shakespeare on Screen (Macbeth)*. Eds. Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin, Victoria Bladen. Mont-Saint-Aignan Cedex: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, 81-106. Print.
- Boose, Lynda E., Richard Burt, eds. *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*. London and New York: Routledge, 1997. Print.
- Boose, Lynda E., Richard Burt, eds. *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. Print.
- Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson. *The Classic Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. Print.
- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. Print.
- Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art (An Introduction) (Eighth Edition)*. New York: McGraw-Hill, 2008. Print.

- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, Política y Poder*. Trans. Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria. 1999. Print.
- Braudy, Leo. *The World in a Frame: What We See in Films*. Garden City, New York: Anchor Doubleday, 1977. Print.
- Braudy, Leo and Marshall Cohen. "Film Language." *Film Theory and Criticism (Seventh Edition)*. Eds. Leo Braudy, Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 2009. 1-6. Print.
- Brecht, Bertolt. "The Modern Theatre in the Epic Theatre: notes on the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*." *Brecht on Theatre*. Ed. John Willett. London: Eyre Methuen, 1977, 37-38. Print.
- Breight, Curtis E. *Surveillance, Militarism and Drama in the Elizabethan Era*. London: Palgrave Macmillan, 1996. Print.
- Bristol, Michael. D. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. London: Methuen, 1985.
- Brooker, Peter and Will Brooker. *Postmodern After-Images*. Eds. Peter Brooker and Will Brooker. London: Edward Arnold, 1997. Print.
- Brown, Emma. "Shakespeare's African Play." *InterviewMagazine*. 15 Apr 2013. Web. 12 Feb 2016.
- Browne, Nick. "Fearful A-Symmetries (Violence as History in The Godfather films)." *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Ed. Nick Browne. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 1-22. Print.

- Bruster, Douglas. *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Bulman, James C. *Shakespeare, Theory, and Performance*. London and New York: Routledge, 1996. Print.
- Bulman, J. C., and H. R. Coursen, eds. *Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews*. Hannover and London: University Press of New England, 1988. Print.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant Garde*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Burnett, Mark Thornton. *Filming Shakespeare in the Global Marketplace*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Burnett, Mark Thornton and Ramona Wray, eds. *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. Print.
- Burt, Richard. *Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*. New York: St. Martin's; Houndmills, 1998. Print.
- Burt, Richard. "'In Fair Verona' – Media, Spectacle, and Performance in *William Shakespeare's Romeo+Juliet*." *Shakespeare After Mass Media*. Ed. Richard Burt. New York: Palgrave, 2002. 59-82. Print.
- Burt, Richard. "Shakespeare and the Holocaust (Julie Taymor's *Titus is Beautiful*, or Shakesploi Meets (the) Camp." *Shakespeare After Mass Media*. Ed. Richard Burt. New York: Palgrave, 2002a. 295-330. Print.
- Buscome, Ed. 1970. "The Idea of Genre in American Cinema." *Film Genre Reader 3*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. 12-26. Print.

- Calbi, Maurizio. 2013. *Spectral Shakespeares (Media Adaptations in the Twenty-First Century)*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Camon, Alessandro. "The Godfather and the Mythology of Mafia." *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Ed. Nick Browne. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 57-75. Print.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Hammersmith, London: Grafton Books, 1988. Print.
- Carroll, Noël. *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. 1990. New York: Routledge, 2005. Print.
- Carroll, Noël. "Towards an Ontology of the Moving Image." *Philosophy and Film*. Eds. Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg. New York and London: Routledge, 1995, 68-85. Print.
- Cartelli, Thomas and Katherine Rowe. *New Wave Shakespeare on Screen*. Cambridge: Polity, 2007. Print.
- Cartmell, Deborah. "Shakespeare, Film and Gender: Critical and Filmic Representations of *Hamlet*." *Interpreting Shakespeare on Screen*. Ed. Deborah Cartmell. Palgrave Macmillan, 2000. 21-38. Print.
- Caughie, John. *Television Drama (Realism, Modernism, and British Culture)*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000. Print.
- Caughie, John. "What Do Actors Do When They Act?" *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine MacMurrough-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 162-174. 2000a. Print.

- Cawelti, John. *The Six Gun Mystique*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1970. Print.
- Chillington Rutter, Carol. "Looking at Shakespeare's Women on Film." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2007. 245-266. Print.
- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." *Representations* 20 Fall 1987: 187-228. Print.
- Collick, John. *Shakespeare, Cinema and Society*. Manchester: Manchester University Press, 1989. Print.
- Collins, Jim. *Uncommon Cultures (Popular Culture and Post-Modernism)*. New York and London: Routledge, 1989. Print.
- Collins, Jim. "Genericity in the Nineties." *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (4th edn). Ed. John Storey. Harlow: Pearson Education, 2009. Print.
- Comolli, Jean-Luc and Jean Narboni. "Cinema, Ideology, Criticism." *Movies and Methods (Vol 1)*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. Print.
- Cooke, Lez. *British Television Drama (A History)*. London: British Film Institute, 2003. Print.
- Cooke, Lez. *Style in British Television Drama*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Cooke, Lez. *British Television Drama (A History)* (2nd edition). London: Palgrave and British Film Institute, 2015. Print.
- Cooper, David, Marie-Odile Faye, Jean-Pierre Faye, Michel Foucault, Marine Zecca. "Encierro, Psiquiatría, Prisión." Trans. Miguel Morey. *Un Diálogo Sobre el Poder y Otras Conversaciones*, Ed. Michel Foucault. Madrid: Alianza Editorial, 2012, 124-168. Print.

- Coursen, H. R. *Shakespearean Performance as Interpretation*. Newark: University of Delaware Press, 1992. Print.
- Coursen, H. R. *Watching Shakespeare on Television*. USA: Associated University Press, Inc., 1993. Print.
- Coursen, H. R. *Shakespeare in Production: Whose History?* Athens: Ohio University Press, 1996. Print.
- Coursen, H. R. *Teaching Shakespeare with Film and Television: A Guide*. Westport and London: Greenwood, 1997. Print.
- Coursen, H. R. *Shakespeare in Space: Recent Shakespeare Production on Screen. Studies in Shakespeare 14*. New York: Peter Lang, 2002. Print.
- Coursen, H. R. "Filming Shakespeare's History: Three Films of *Richard III*." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2007. 102-119. Print.
- Crowl, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex (The Kenneth Branagh Era)*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2003. Print.
- Crowl, Samuel. "Flamboyant Realist: Kenneth Branagh." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2007. 226-244. Print.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. Print.
- Davies, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1991. Print.

- Davies, Andrew. "Writing Television Drama – Then and Now." *British Television Drama*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine MacMurrough-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 2000. 64-67. Print.
- Dawson, Anthony B. "Performance and Participation (Desdemona, Foucault, and the Actor's Body)." Ed. James C. Bulman. *Shakespeare, Theory, and Performance*. London and New York: Routledge, 1996. 29-45. Print.
- Dayan, Daniel. "The Tutor-Code of Classical Cinema." *Film Theory and Criticism (Seventh Edition)*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York and Oxford: Oxford University Press, 2009. 106-107. Print.
- Deleyto, Celestino. *Ángeles y Demonios (Representación e Ideología en el Cine Contemporáneo de Hollywood)*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003. Print.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento (Estudios Sobre Cine 1)*. Trans. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Ediciones Paidós, 1983. Print.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trans. José Vázquez Pérez. Barcelona: Editorial Paidós, 1987. Print.
- Deleuze, Gilles. "Postscript on the Societies of Control." *October* 59 (1992): 3-7.
- Deleuze, Gilles. "Control and Becoming." *Futur Antérieur* 1 (1990), translated by Martin Joughin, http://www.uib.no/sites/w3.uib.no/files/attachments/6._deleuze-control_and_becoming.pdf, accessed December 1, 2016.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. 1976. *Rizoma (Introducción)*. Trans. José Vázquez Pérez and Umbeline Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2016. Print.
- Derrida, Jacques. 1995. *Espectros de Marx (El Estado de la Deuda, el Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional)*. Trans. José Miguel Alarcón, Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 2012. Print.

- Desai, Ashwin. 2012. *Reading Revolution (Shakespeare on Robben Island)*. United States: Haymarket Books, 2014. Print.
- Devlin, Christopher. *Hamlet's Divinity: And Other Essays*. USA: Southern Illinois University Press, 1964. Print.
- Díaz Fernández, José Ramón. "Shakespeare on Television: An Annotated Reference Guide." *Television Shakespeare (Essays in Honour of Michele Willems)*. Eds. Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 279-304, 2008. Print.
- Dollimore, Jonathan. 1985. "Trangression and Surveillance in Measure for Measure." *Political Shakespeare (Essays in Cultural Materialism) (2nd edn)*. Eds. Jonathan Dollimore, Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press, 1994. 72-87. Print.
- Dollimore, Jonathan. 1989. *Radical Tragedy (Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries)*. Hemel Hempstead: Prentice Hall Harvester Wheatsheaf.
- Dollimore, Jonathan. "Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism." In *New Historicism and Renaissance Drama*, edited by Richard Wilson and Richard Dutton, 45-56. London and New York: Longman, 1992.
- Donnellan, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books, 2005. Print.
- Doran, Gregory. "As Performed by the Royal Shakespeare Company at the Swan Theatre in Stratford-upon-Avon in 1999." *Macbeth*. Ed. William Proctor Williams. The Sourcebooks Shakespeare. Naperville: SourcebooksmediaFusion, 2006. 11-19. Print.
- Doran, Gregory and Antonio Álamo. *Cardenio (Shakespeare's 'Lost Play' Re-Imagined)*. London: Nick Hern Books, 2011. Print.

- Doran, Gregory. *Shakespeare's Lost Play (In Search of Cardenio)*. London: Nick Hern Books, 2012. Print.
- Eagleton, Terry. *William Shakespeare (Rereading Literature Series)*. Oxford: Blackwell, 1986. Print.
- Ebert, Roger. "Film Clip: Oliver Stone." *Roger Ebert's Movie Home Companion*. Ed. Roger Ebert. New York: Andrews, McBeel and Parker, 1988. Print.
- Edgar, David. "Playing Shops, Shopping Plays: the Effect of the Internal Market on Television Drama." *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine McMurrough-Kavanagh. London and New York: Palgrave. 2000. 73-77. Print.
- Eisenstein, Sergei. "From Film Form." *Film Theory and Criticism (7th edn)*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York and Oxford: Oxford University Press, 2009. 13-40. Print.
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process (vol. 2): Power and Civility*, translated by Edmund Jephcott. New York: Pantheon, 1982. Print.
- Ellis, John. 1982. *Visible Fictions (Cinema, Television, Video)*. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1992. Print.
- Esslin, Martin. 1987. *The Field of Drama (How Signs of the Drama Create Meaning on Stage and Screen)*. Reading: Methuen Drama, 1994. Print.
- Falconer, Rachel. 2005. *Hell in Contemporary Literature (Western Descent Narratives Since 1945)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Print.
- Feuer, Jane. 1987. "Genre Study." *Channels of Discourse, Reassembled (Television and Contemporary Criticism) (2nd edn)*. Ed. Robert Allen. 1992. 138-160. Print.

- Fiske, John and John Hartley. 1978. *Reading Television*. Great Britain: Richard Clay Ltd, Bungay, Suffolk, 1988. Print.
- Fiske, John. 1987. "British Cultural Studies." *Channels of Discourse, Reassembled (Television and Contemporary Criticism) (2nd edn)*. Ed. Robert C. Allen. London: Routledge, 1992. 284-326. Print.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture (2nd edn)*. London and New York: Routledge, 2011. Print.
- Fo, Dario. 1987. *Manual Mínimo del Actor*. Trans. Carla Matteini. Hondarribia: Argitaletxe HIRU, S.L., 1998. Print.
- Forsyth, Neil. "Shakespeare the Illusionist: Filming the Supernatural." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2007. 280-302. Print.
- Foucault, Michael. 1975. *Vigilar y Castigar: El Nacimiento de la Prisión*. Trans. Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2012. Print.
- Fox, Michael David. "Like a Poor Player: Audience's Emotional Response, Nonrepresentational Performance, and the Staging of Suffering in *Macbeth*." *Macbeth (New Critical Essays)*. Ed. Nick Moschovakis. New York and London: Routledge, 2013. 208-223. Print.
- Fraser, Antonia. *The Gunpowder Plot (Terror and Faith in 1605)*. London: Orion House, 1996. Print.
- French, Karl. *Karl French on Apocalypse Now*. London: Bloomsbury, 1998. Print.
- Freud, Sigmund. 1918. "From the History of an Infantile Neurosis." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (Vol 17)*. Trans. James Strachey, Anna

Freud. Ed. James Strachey. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1974. 3-122. Print.

Garnett, Tony. "Contexts." *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine McMurrough-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 2000. 11-23. Print.

Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. Trans. Alan Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982. Print.

Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1990. Print.

Gil Harris, Jonathan. "The Smells of Macbeth." *Shakespeare Quarterly* Vol 58 4 2007: 465-486. Print.

Goold, Rupert and Ben Powers. *Faustus*. London: Nick Hern Book, 2007. Print.

Gordon, Robert. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. United States of America: University of Michigan Press, 2012. Print.

Goy-Blanquet, Dominique. "All the World's a TV Set." *Shakespeare on Screen (Television Shakespeare: Essays in Honour of Michèle Willems)*. Eds. Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 35-60. 2008. Print.

Greenblatt, Stephen. 1985. "Invisible Bullets: Renaissance Authority and Subversion, Henry IV and Henry V." *Political Shakespeare (Essays in Cultural Materialism)* (2nd edn). Eds. Jonathan Dollimore, Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press, 1994. 18-47. Print.

Greenblatt, Stephen. *Will in the World (How Shakespeare Became Shakespeare)*. New York and London: W. W. Norton and Company, 2004. Print.

- Gronstad, Asbjorn. "Coppola's Exhausted Eschatology: Apocalypse Now Reconsidered." *Nordic Journal of English Studies* Vol 4 1 2005. 121-136. Print.
- Guntner, J. Lawrence. "Hamlet, Macbeth and King Lear on Film." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2007. 120-140. Print.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage (1574-1642)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Gurr, Andrew and Mariko Ichikawa. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.
- Gurr, Andrew. *The Shakespeare Company (1594-1642)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.
- Halio, Jay. "Three Filmed Hamlets." *Literature/Film Quarterly* 1 (1973), p. 317. Print.
- Hapgood, Robert. "Shakespeare on Film and Television." *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 273-86. Print.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. London: Harvard University Press, 2000.
- Hartley, Andrew James. *Shakespeare and Political Theatre in Practice*. England: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990. Print.
- Hattaway, Michael. "Politics and *Mise-en-Scène* in Television Versions of *King Richard II*." *Television Shakespeare (Essays in Honour of Michèle Willems)*. Eds. Sarah Hatchuel and

Nathalie Vienne-Guerrin. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008. 91-106. Print.

Hatchuel, Sarah. *Shakespeare, From Stage to Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Print.

Hatchuel, Sarah and Nathalie Vienne-Guerrin. *Shakespeare on Screen (Television Shakespeare: Essays in Honour of Michèle Willems)*. Eds. Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008. Print.

Haynes, Alan. *The Elizabethan Secret Services*. London: Sutton, 1992. Print.

Hedrick, Donald K. "War is Mud (Branagh's Dirty Harry V and the Types of Political Ambiguity)." *Shakespeare the Movie (Popularizing the Plays on Film, TV, and Video)*. Eds. Lynda E. Boose, Richard Burt. London: Routledge, 1997. 45-66. Print.

Henderson, Diana E. *Collaborations with the Past: Reshaping Shakespeare Across Time and Media*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006. Print.

Henderson, Diana E. "From Popular Entertainment to Literature." *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2007. 6-24. Print.

Heilbrun, Carolyn. *Hamlet's Mother and Other Women*. London: Ballantine Books, 1990. Print.

Herring, Robert. "Hamlet: Sir Laurence Olivier's Picture." *Life and Letters*, 57 (1948), 183-92. Print.

Hindle, Maurice. *Shakespeare on Film (2dn edn)*. London: Palgrave, 2015. Print.

- Hodgdon, Barbara. "Cinematic Performance (Spectacular Bodies: Acting + Cinema + Shakespeare)." *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Ed. Diana E. Henderson. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 96-111. Print.
- Hodgdon, Barbara. *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. Print.
- Hodgdon, Barbara and W. B. Worthens, eds. *A Companion to Shakespeare in Performance*. Malden and Oxford: Blackwell, 2005. Print.
- Hoggart, Richard. 1957. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life (Penguin Modern Classics)*. Penguin Adult: 2009. Print.
- Holderness, Graham. *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*. Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992. Print.
- Holderness, Graham. *The Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988. Print.
- Holderness, Graham. *Cultural Shakespeare (Essays in the Shakespeare Myth)*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2001. 206-225. Print.
- Holderness, Graham. *Visual Shakespeare: Essays in Film and Television*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2002. Print.
- Holderness, Graham and Bryan Loughrey. "Shakespeare and Terror." *Shakespeare After 9/11 (How a Social Trauma Reshapes Interpretation), A Publication of the Shakespeare Yearbook (Vol 20)*. Eds. D. A. Brooks, M. Biberman, J. M. Reinhard Lupton. Queenstone, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2001. 23-56. Print.

- Holderness, Graham and Marcus Nevitt. "Major Among the Minors (A Cultural Materialist Reading of Julius Caesar)." *Julius Caesar (New Critical Essays)*. Ed. Horst Zander. New York and London: Routledge, 2013. 257-270. Print.
- Holland, Peter. "Afterword: What(ever) Next?" *Television Shakespeare (Essays in Honour of Michelle Willemms)*. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 271-277. 2008. Print.
- Holub, Robert C. *Reception Theory (A Critical Introduction)*. Methuen: London and New York, 1984. Print.
- Howard, Jean E. "The New Historicism in Renaissance Studies." *New Historicism and Renaissance Drama*. Eds. Richard Wilson and Richard Dutton. London and New York: Longman, 1992. 19-32. Print.
- Howlett, Kathy M. *Framing Shakespeare on Film*. Athens: Ohio University Press, 2000. Print.
- Huertas, Víctor. "Rupert Goold's *Richard II* (2012): A Network of Visual Intertextuality." *Romanian Shakespeare Journal*, Year II, Issue 2, 2014. 38-44. Print.
- Huertas, Víctor. "Justin Kurzel dir. *Macbeth*." *Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, Vol 26, 2016, 201-208. Print.
- Huertas, Víctor. "Theatrical Self-Reflexivity in Gregory Doran's *Hamlet* (2009)." *Epos, Revista Filología*, 2016. Unpublished.
- Hunt, Maurice. "Reformation/Counter-Reformation *Macbeth*." *English Studies* Vol 86 5 2005 October: 379-398. Print.
- Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. 2006. *A Theory of Adaptation (2nd edition)*. London and New York: Routledge & Francis Group, 2013.

- Hutchings, P. "Genre Theory and Criticism." *Approaches to Popular Film*. Eds. Mark Jancovich, Joanne Hollows. Manchester: Manchester University Press: 1995. 59-78. Print.
- Hyland, Robert. "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's Audition." *Horror to the Extreme (Changing Boundaries in Asian Cinema)*. Eds. Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano. Aberdeen and Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. 199-218. Print.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading (A Theory of Aesthetic Response)*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1976. Print.
- Jaramillo, Deborah L. "Rescuing Television From 'the Cinematic': the Perils of Dismissing Television Style." *Television Aesthetics and Style*. Eds. Jason Jacobs and Steven Peacock. New York and London: Bloomsbury Academic, 2013. 67-75. Print.
- Jackson, Russell. "From Play-Script to Screenplay." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 15-35. Print.
- Jacobs, Jason. *The Intimate Screen (Early British Television Drama)*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000. Print.
- Jakobson, Roman. "On Realism in Art." *Reading in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Eds. Matejka, Ladislav and Krystyna Pomorska. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978. Print.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. Digital version available at [file:///C:/Users/olga/Desktop/Jameson Postmodernism cultural logic late capitalism.pdf](file:///C:/Users/olga/Desktop/Jameson%20Postmodernism%20cultural%20logic%20late%20capitalism.pdf).

- Jauss, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception (Theory and History of Literature)*. Trans. Timothy Bahti. Minnesota: University of Minnesota Press, 1982. Print.
- Jennalie Cook, A. *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576-1642*. N. J: Princeton University Press, 1981. Print.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture (Where Old and New Media Collide)*. New York and London: New York University Press, 2008. Print.
- Jones, Ernest. 1949. "Hamlet and Oedipus." *Shakespeare: Hamlet*. Ed. John Hump. London: Macmillan Press LTD, 1968. 51-63. Print.
- Jones, Jenny M. *The Annotated Godfather (The Complete Screenplay)*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2007. Print.
- Jones, Maria. *Shakespeare's Culture in Modern Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Jorgens, Jack J. *Shakespeare on Film*. Indiana: University Press of America, 1991. Print.
- Joyce, Mark. "The Soviet Montage Cinema of the 1920s." *An Introduction to Film Studies (5th Edition)*. Ed. Jill Nelmes. London and New York: Routledge, 2012. 445-479. Print.
- Kammerer, Dietmar. "Video Surveillance in Hollywood Movies." *Surveillance & Society CCTV Special* (eds. Norris, McCahill and Wood) 2(2/3) (2004): 464-473.
- Kapitaniak, Pierre. "Witches and Ghosts in Modern Times Lost? How to Negotiate the Supernatural in Modern Adaptations of Macbeth." *Shakespeare on Screen (Macbeth)*. Eds. Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin and Victoria Bladen. Mont-Saint-Aignan Cedex: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013. 53-67. Print.

- Keith Gran, Barry. *Film Genre (From Iconography to Ideology)*. London and New York: Wallflower Press, 2007. Print.
- Kelly, Richard. *Alan Clarke*. London: Faber and Faber, 1998. Print.
- Kidd, Jonathan Ivy. "Macbeth." *Theatre Journal* 60.4 Dec 2008: 664-665. Print.
- Kinney, Arthur F. "Macbeth's Knowledge." *Shakespeare Survey Macbeth and Its Afterlife* 57. Ed. Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 11-26. Print.
- Kinoshita, Chika. "The Mummy Complex: Kurosawa Kiyoshi's Loft and J-Horror." *Horror to the Extreme (Changing Boundaries in Asian Cinema)*. Eds. Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano. Aberdeen and Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. 102-122. Print.
- Kliman, Bernice W. "The Spiral of Influence: "One Defect" in *Hamlet*." *Literature/Film Quarterly*, 11 (1983), 159-166. Print.
- Koster, Raph. "Revamped Star Wars Game Leaves Old Players Grieving," *New York Times News Service*, 12 Dec. 2005, p. 12. Print.
- Kracauer, Sigfried. "Remarks on the Actor." *Theatre and Film (Comparative Anthology)*. Ed. Robert Knopf. New Haven and London: Yale University Press, 2005. 323-333. Print.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language (A Semiotic Approach to Literature and Art)*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. Print.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984. Print.

- Kott, Jan. 1965. *Shakespeare Our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. London: Routledge, 1988. Print.
- Lacan, Jacques. 1977. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: Routledge, 2001. Print.
- Lanier, Douglas. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Print.
- Leavis, F.R. and Denys Thompson. *Culture and Environment*. Westport, CT: Greenwood Press, 1977. Print.
- Leavis, Q. D. *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto and Windus, 1978. Print.
- Lefait, Sébastien. *Surveillance on Screen: Monitoring Film and Television Programs*. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc, 2013. Print.
- Lefait, Sébastien. ““Millions of false eyes / Are stuck upon thee.” The scope of surveillance in *Measure for Measure*.” *Sillages Critiques*. 14 January 2013a. Web. 15 July 2015.
- Lefait, Sébastien. ““This same strict and most observant watch” (1.1.71): Gregory Doran’s *Hamlet* as Surveillance Adaptation.” *Borrowers and Lenders (The Journal of Shakespeare and Appropriation)*. Eds. Christy Desmet and Sujata Yyengar. Volume III 2 Fall 2013-Winter 2014. Print.
- Levi, Primo. *The Periodic Table*. Trans. Raymond Rosenthal. New York: Schocken Books, 1984. Print.
- Levin, Thomas Y. “Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of “Real Time”.” Accessed September 11, 2016, https://slought.org/media/files/sf_2006evasions-levin.pdf.
- Liebler, Naomi Conn. “Buying and Selling So(u)les”. *Julius Caesar (New Critical Essays)*. Ed. Horst Zander. New York and London: Routledge, 165-180, 2013. Print.

- Lobo, Ramón. “La hora final de un monstruo.” *ElPaísInternacional*, El País Internacional. 6 May 1993. Web. 15 May 2016.
- Lohelin, James N. “Top of the World, MA (Richard and Cinematic Convention).” *Shakespeare the Movie (Popularizing the Plays on Film, TV, and Video)*. Eds. Lynda E. Boose, Richard Burt. London: Routledge, 1997. 67-79. Print.
- Lohelin, James N. “These Violent Delights Have Violent Ends: Baz Luhrmann’s Millennial Shakespeare.” *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Eds. Mark Thornton Burnett, Ramona Wray. London: Macmillan Press Ltd, 2000. 121-136. Print.
- Lopez, Jeremy. *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Print.
- Lunden, Jeff. “A ‘Caesar’ with an African Accent.” *NPR*. 12 Apr 2013. Web. 12 Feb 2016.
- Lupton, Julia R. and Kenneth Reinhard. *After Oedipus: Shakespeare in Psychoanalysis*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1993. Print.
- Lyon, David. 2007. *Surveillance Studies. An Overview*. Cambridge: Polity. Print.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984. Print.
- Manheim, Michael. “The English History Play on Screen.” *Shakespeare and the Moving Image (The Plays on Film and Television)*. Eds. Stanley Wells and Anthony Davies. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 121-145. Print.
- Manvell, Roger. *Shakespeare and the Film*. New York and Washington, DC: Praeger, 1971. Print.

- Marcuse, Herbert. 1964. *El Hombre Unidimensional*. Trans. Antonio Elorza. Barcelona: Editorial Planeta, 2016. Print.
- Marowitz, Charles. *Roar of the Canon: Kott and Marowitz on Shakespeare*. New York: Applause Theatre and Cinema Books, 2001. Print.
- Marquélet, Jean-Pierre. "Foreword." *Shakespeare on Screen (Television Shakespeare: Essays in Honour of Michèle Willems)*. Eds. Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 27-34, 2008. Print.
- Martindale, Charles and Michele Martindale. "Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay." *William Shakespeare's Macbeth (Bloom's Review)*. Ed. Harold Bloom. Chelsea House Publishers, 1998. 61-64. Print.
- McGrath, John. "TV Drama: Then and Now." *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine MacMurrough-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 2000. 48-53. Print.
- McGrath, John E. *Loving Big Brother (Performance, Privacy and Surveillance Space)*. USA and Canada: Routledge, 2004. Print.
- McKernan, Luke. "Introduction." *Shakespeare on Film, Television and Radio (The Researcher's Guide)*. Eds. Olwen Terris, Eva-Marie Oesterlen, Luke McKernan. London: British Universities Film & Video Council, 2009. Vii-xiii. Print.
- Metz, Christian. *Film Language*. London: Oxford University Press, 1974. Print.
- Miller, Jonathan. *Subsequent Performances*. London: Faber and Faber Limited, 1986. Print.
- Miola, Robert S. "Julius Caesar and the Tyrannicide Debate." *Renaissance Quarterly* Vol 38, No. 2 (Summer 1985), pp. 271-289. Print.

- Miola, Robert. *Macbeth (A Norton Critical Edition)*. New York: W. W. Norton and Norton Company, Inc., 2014. Print.
- Morales Harley, Roberto. “La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino.” *Káñina, Rv. Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica XXXVI (1) 2012: 127-138. Print.
- Morse, Ruth. “Twice-told, Re-tooled: The BBC Shakespeare Retold.” *Television Shakespeare (Essays in Honour of Michèle Willems)*. Eds. Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin. Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008. 199-218. Print.
- Moschovakis, Nick. “Introduction: Dualistic Macbeth? Problematic Macbeth?” 2008. *Macbeth (New Critical Essays)*. Ed. Nick Moschovakis. Oxon (UK): Routledge, 2013. 1-72. Print.
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.
- Münsterberg, Hugo. 1916. *The Photoplay: A Psychological Study*. Leipzig: Amazon Distribution, n/d. Print.
- Napper, Lawrence. “British Film.” *An Introduction to Film Studies (5th Edition)*. Ed. Jill Nelmes. London and New York: Routledge, 2012. 360-397. Print.
- Neale, Steve. 1990. “Questions of Genre.” *Film Genre Reader 3*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003, 164-97. Print.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000. Print.
- Nelsen, Paul and June Schlueter, eds. *Acts of Criticism: Performance Matters in Shakespeare and His Contemporaries: Essays in Honor of James P. Lusardi*. Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2006. Print.

- Nicoll, Allardyce. *Film and Theatre*. London, Bombay, Sidney: George G. Harrap & Company, Ltd, 1936. Print.
- Nicholls, Mark. *Investigating Gunpowder Plot*. Manchester: Manchester University Press, 1991. Print.
- Ordoñez, M. “The Hollow Crown”: Otra lección,” *El País*, 13 September 2012. Print.
- O’Regan, Tom. *Australian National Cinema*. London and New York: Routledge, 1996.
- Orgel, Stephen. *Spectacular Performances (Essays on Theatre, Imagery, Books and Selves in Early Modern England)*. Manchester: Manchester University Press, 2011. Print.
- Osborn, John. *Something’s Written in the State of Denmark (An Actor’s Year with the Royal Shakespeare Company)*. London: Oberon Books, 2010. Print.
- Parker, Deborah. “Illuminating Botticelli’s Chart of Hell.” *MLN* Volume 128 1 January 2013 (Italian Issue): 84-102. Print.
- Parvini, Neema. *Shakespeare and Contemporary Theory (New Historicism and Cultural Materialism)*. London and New York: Bloomsbury Academic, 2012. Print.
- Philips, Patrick. “Spectator, Audience and Response.” *Introduction to Film Studies* (5th edition). Ed. Jill Nelmes. London and New York: Routledge, 2012. 113-141. Print.
- Pieldner, Judit. “Space Constructions in Adaptations of *Hamlet*.” *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 4, 1 (2012) 43-58. Print.
- Pilkington, Ace G. “Zeffirelli’s Shakespeare.” *Shakespeare and the Moving Image (The Plays on Film and Television)*. Ed. Anthony Davies. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 163-179. Print.

- Plater, Alan. "The Age of Innocence." *British Television Drama (Past, Present and Future)*. Eds. Jonathan Bignell, Stephen Lacey, Madeleine MacMurrough-Kavanagh. London and New York: Palgrave, 2000. 68-72. Print.
- Potter, Dennis. *Seeing the Blossom: Two Interviews and a Lecture*. London: Faber and Faber, 1994. Print.
- Proctor, Ian. "Oriental City To Be Given a New Future." *Get West London*. 26 Sept 2013. Web. 13 Feb 2016.
- Quinn, Edward. "Zeffirelli's *Hamlet*." *SNFL* 15.2 (April 1991), 1. Print.
- Quinn, Edward. *The Shakespeare Hour: A Companion to the PBS-TV Series*. New York: New American Library, 1986. Print.
- Rafferty, Terrence. "Footsteps of Kings (Like Olivier and Gielgud) ('The Hollow Crown,' on PBS, Retells Shakespearean History)." *The New York Times*, 12 Sep. 2013. Web. 15 Dec. 2015.
- Rees, Jasper. "Cumberbatch Outrageously Steals Every Scene in *The Hollow Crown* - First Look Review." *The Telegraph*, 30 Mar. 2016. Print.
- Reeves, Geoffrey. "Finding Shakespeare on Film: From an Interview with Peter Brook." *Focus on Shakespearean Films*. Ed. C. Eckert. Englewood Cliffs, 1972. Print.
- Richards, Neil M. "The Dangers of Surveillance". *Harvard Law Review* March 25, 2013. Print.
- Rodenburgh, Patsy. 2002. *Speaking Shakespeare*. New York, Houndmills, Basingstoke, New Hampshire, Palgrave Macmillan: 2004. Print.
- Rosenthal, Daniel. *Shakespeare on Screen*. London: Hamlyn, 2000. Print.

- Rothman, William. "Against "The System of the Suture"." *Film Theory and Criticism (Seventh Edition)*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York and Oxford: Oxford University Press, 2009. 118-124. Print.
- Rothwell, Kenneth S. *A History of Shakespeare on Screen (A Century of Film and Television)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Print.
- RSC and BBC. *Shakespeare Unlocked – Julius Caesar (Teacher's Pack)*. BBC and RSC, 2012. Print.
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003. Print.
- Salomone, Ronald E. and James E. Davids. *Teaching Shakespeare into the Twenty-First Century*. Athens: Ohio University Press, 1997. Print.
- Salter, Denis. "Acting Shakespeare in Postcolonial Space." *Shakespeare, Theory, and Performance*. Ed. James C. Bulman. London and New York: Routledge, 1996. 113-132. Print.
- Salter, Jessica. "World of Rupert Goold, Theatre Director." *The Telegraph*, 19 Nov. 2010. Print.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. "The Hero as a Visitor in Hell (The Descent into Death in Film Structure)." *Journal of Popular Film and Television*, 2008, <http://files.umwblogs.org/blogs.dir/1316/files/2008/09/heroes-in-hell.pdf>. Accessed 15 May 2016.
- Sanders, Julia. 2006. *Adaptation and Appropriation (2nd edition)*. Oxon and New York: Routledge, 2016.
- Schmied, Joseph. "East African Englishes." *The Handbook of World Englishes*. Eds. Braj B. Kachru, Yamuna Kachru, Cecil L. Nelson. Blackwell Publishing Ltd, 2006. 188-202. Print.

- Schmitt, Carl. *Hamlet or Hecuba: The Intrusion of the Time into the Play*. Trans. David Pan and Jennifer Rust. New York: Telos Press, 2009. Print.
- Service, Robert. *Stalin (A Biography)*. London: Macmillan, 2004. Print.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Eds. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Arden Shakespeare, 2006. Print.
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Ed. David Daniell. London: Arden Shakespeare, 1998. Print.
- Shakespeare, William. 1997. *Macbeth*. Ed. A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Sharrett, Christopher. "Intertextuality and the Breakup of Codes: Coppola's Apocalypse Now." *Sacred Heart University Review* Issue 1 Vol 6 Numbers 1 and 2, Fall 1985/Spring 1986. Print.
- Shaughnessy, Robert. "Theatricality (Stage, Screen, and Nation: Hamlet and the Space of History)." *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Ed. Diana E. Henderson. USA: Blackwell Publishing, 2006. 54-76. Print.
- Sher, Antony and Gregory Doran. *Woza Shakespeare! (Titus Andronicus in South Africa)*. London: Methuen Drama, 1996.
- Shubik, Irene. *Play for Today: The Evolution of Television Drama (revised edition)*. London: Manchester University Press, 2000. Print.
- Sinfield, Alan. "Macbeth: History, Ideology and Intellectuals." *New Historicism and Renaissance Drama*. Eds. Richard Wilson and Richard Dutton. London and New York: Longman, 1992, 167-180. Print.

- Sinfield, Alan. 1994. "Give an Account of Shakespeare and Education, Showing Why You Think They Are Effective and What You Have Appreciated About Them. Support Your Comments with Precise References." *Political Shakespeare (Essays in Cultural Materialism)* (2nd edn). Manchester: Manchester University Press, 2003. 158-181. Print.
- Sinyard, Neil. "Shakespeare Meets *The Godfather*: The Postmodern Populism of Al Pacino's *Looking for Richard*." *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Eds. Mark Thornton Burnett, Ramona Wray. London: Macmillan Press Ltd, 2000. 58-72. Print.
- Snoddy, Raymond. "BBC: Knives are out for the BBC bosses." *The Independent*, London, January 2006, p. 8. Print.
- Snyder, Scott. "Personality disorder and the film noir femme fatale." *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 8 (2001): 155-168. Print.
- Sokolova, Boika. "'Horrible Imaginings': Rupert Goold's Film Adaptation, a Macbeth for the Twenty-First Century." *Shakespeare on Screen (Macbeth)*. Eds. Sarah Hatchuel, Natahlie-Guerrin, Victoria Bladen. Mont-Saint-Aignan Cedex: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013. 149-169. Print.
- Sontag, Susan. 1966. *Against Interpretation*. London: Penguin Classics, 2009. Print.
- Staiger, Janet. 1997. "Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History." *Film Genre Reader 3*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003, 185-199. Print.
- Stanislavski, Constantin. *Building a Character*. Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood. London and New York, Bloomsbury Academic: 2016. Print.
- Starks, Lisa S. "This Displaced Body of Desire: Sexuality in Kenneth Branagh's *Hamlet*." *Shakespeare and Appropriation (Accents on Shakespeare)*. Eds. Christy Desmet, Robert Sawyer. London and New York: Taylor & Francis, 1999. Print.

- Starks, Lisa S. "Cinema of Cruelty: Powers of Horror in Julie Taymor's *Titus*." *The Reel Shakespeare (Alternative Cinema and Theory)*. Eds. Lisa S. Starks, Courtney Lehmann. England: Rosemont Publishing / Printing Corp, 2002. 121-142. Print.
- Stegh Camati, Anna. 2005. "Textual Appropriation: Totalitarian Violence in Shakespeare's *Macbeth* and Tom Stoppard's *Cahoot's Macbeth*." *Ilha do Desterro* 49: 339-367 (2005). Print.
- Stewart, Alan. *The Cradle King: The Life of James VI and I, the First Monarch of a United Great Britain*. UK: St. Martin's Press, 2003. Print.
- Storey, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture (An Introduction) (Sixth Edition)*. Harlow: Pearson Education Limited, 2012. Print.
- Suid, Lawrence H. *Guts and Glory (The Making of the American Military Image in Film)*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. Print.
- Sullivan, Eric. "Stage vs Screen? The RSC's Richard II." *Digital Shakespeares* 4 Dec. 2013. 23 Apr. 2014.
- Styan, J. L. "Sight and Space: The Perception of Shakespeare on Stage and Screen." *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature*. Eds. David Bevington and Jay L. Halio. Newark, 1978. 198-209. Print.
- Taylor, Neil. "National and Racial Stereotypes in Shakespeare Films." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. New York: Cambridge University Press, 2007. 267-279. Print.
- Taylor, Neil. "The Films of Hamlet." *Shakespeare and the Moving Image (The Plays on Film and Television)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 180-195. Print.

- Terris, Olwen. "Video Recordings of Stage Performances." *Shakespeare on Film, Television and Radio (The Researcher's Guide)*. Eds. Olwen Terris, Eva-Marie Oesterlen, Luke McKernan. London: British Universities Film & Video Council, 2009. 198-204. Print.
- Terris, Olwen. "Shakespeare and British Television Broadcasting 1936-2005". *Shakespeare on Film, Television and Radio (The Researcher's Guide)*. Eds. Olwen Terris, Eva-Marie Oesterlen, Luke McKernan. London: British Universities and Video Council, 2009a. 20-39. Print.
- Terris, Olwen, Eva-Marie Oesterlen, Luke McKernan. "Archives and Libraries." *Shakespeare on Film, Television and Radio (The Researcher's Guide)*. Eds. Olwen Terris, Eva-Marie Oesterlen, Luke McKernan. London: British Universities and Video Council, 2009b. 217-227. Print.
- Thomas, Alfred. *Shakespeare, Dissent and the Cold War (Defiant Will)*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2014. Print.
- Thompson, Mark. "What's Wrong with Our TV?". *The Guardian*, 24 August 2002, p. 18. Print.
- Thornton Burnett, Mark. "Globalization (Figuring the Global/Historical in Filmic Shakespearean Tragedy)." *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Eds. Henderson, Diana E. USA: Blackwell Publishing, 2006. 133-154. Print.
- Thym, Ann Winston. "Macbeth Critical Review." *First Period*. Web. 20 April 2015.
- Tompkins, Joanne. "The 'Place' and Practice of Site-Specific Theatre and Performance." *Performing Site-Specific Theatre (Politics, Place, Practice)*. Eds. Anna Birch and Joanne Tompkins. London: Palgrave Macmillan, 2012. 1-20. Print.
- Tudor, Andrew. *Theories on Film*. New York: Viking Press/London: British Film Institute, 1973. Print.

- Uricchio, William and Roberta Pearsons. *Reframing Culture: The Case of Vitagraph Quality Films*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Vardac, A. Nicholas. *Stage to Screen (Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith)*. New York: Da Capo Press, 1949. Print.
- Walker, Elsie. “Getting Back to Shakespeare: Whose Film Is It Anyway?.” *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Ed. Diana E. Henderson. USA: Blackwell Publishing, 2006. 8-30. Print.
- Ward, Paul. “The Documentary Form.” *Introduction to Film Studies (Fifth Edition)*. Ed. Jill Nelmes. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2012. 209-228. Print.
- Warshow, Robert. “The Gangster as Tragic Hero.” *The Immediate Experience*. New York: Atheneum, 1971. 127-34. Print.
- Watson, Paul. “Approaches to Film Genre – Taxonomy / Genericity / Metaphor.” *An Introduction to Film Studies (5th Edition)*. Ed. Jill Nelmes. London and New York: Routledge, 2012. 188-208. Print.
- Watson, Paul. “Star Studies: Text, Pleasure, Identity.” *An Introduction to Film Studies (Fifth Edition)*. Ed. Jill Nelmes. London and New York: Routledge, 2012a. 166-185. Print.
- Weiss, Tanja. 1998. *Shakespeare on the Screen: Kenneth Branagh’s Adaptations of Henry V, Much Ado About Nothing and Hamlet* (2nd revised edition). Germany: Peter Land, 2000. Print.
- “Welbeck Abbey History”,
http://www.worksofheritagetrail.org.uk/resources/welbeck_abbey_history.pdf.
 Accessed 20 June 2015.

- Welsh, M., Richard Vela, John C. Tibbetts. *Shakespeare into Film*. New York: Checkmark Books, 2002. Print.
- Wells, James. ““To Be Thus is Nothing”: *Macbeth* and the Trials of Dramatic Identity.” *Macbeth (New Critical Essays)*. Ed. Nick Moschovakis. New York and London: Routledge, 2013. 224-239. Print.
- Whaley, Donald M. “Adaptation Studies and the History of Ideas: The Case of *Apocalypse Now*.” *The Literature/Film Reader (Issues of Adaptation)*. Eds. James M. Welsh, Peter Lev. USA: Scarecrow Press, INC, 2007. 35-50. Print.
- White, Eric. “Case Study: Nakata Hideo’s *Ringu* and *Ringu 2*.” *Japanese Horror Cinema*. Ed. Jay McRoy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 38-47. Print.
- White, Mimi. “Movies and the Movement.” *American Cinema of the 1970s (Themes and Variations)*. Oxford: Rutgers, 2007. 24-47. Print.
- Willems, Michéle. “Verbal-Visual, Verbal-Pictorial or Textual-Televisual? Reflections on the BBC Shakespeare Series.” *Shakespeare and the Moving Image (The Plays on Film and Television)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 69-85. Print.
- Williams, Raymond. 1961. *The Long Revolution*. Cardigan: Parthian, 2013. Print.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Raymond. “Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism.” London: Verso, 3-14,
<http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/Williams.Ordinary.pdf>. Accessed 16 Aug 2016.
- Wills, Garry. *Witches and Jesuits*. New and Oxford: Oxford University Press, 1995. Print.

- Willis, Paul. *Common Culture (Symbolic Work at Pay in the Everyday Cultures of the Young)*. Buckingham: Open University Press, 1990. Print.
- Willis, Susan. *The BBC Shakespeare Plays (Making the Televised Canon)*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1991. Print.
- Wilson, Richard. "Introduction: Historicising New Historicism." *New Historicism and Renaissance Drama*. Eds. Richard Wilson and Richard Dutton., 1-18. London and New York: Longman, 1992, 1-18.
- Wilson, Richard. "'Is This a Holiday?': Shakespeare's Roman Carnival." *ELH*, Vol 54, No. 1 (Spring 1987) 31-44. Print.
- Wilson, Richard. *Free Will (Art and Power on Shakespeare's Stage)*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2013. Print.
- Worthen, W. B. "Staging 'Shakespeare' (Acting, Authority, and Rhetoric of Performance)." *Shakespeare, Theory, and Performance*. Ed. James C. Bulman. London and New York: Routledge, 1996. 13-28. Print.
- Wood, Robin. "An Introduction to American Horror Film." *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Eds. Richard Lippe and Robin Wood. Toronto: Festival of Festivals, 1979. 7-28. Print.
- Wyver, John and Carl Gardner. "The single play: From Reithian Reverence To Cost-Accounting and Censorship." *Edinburgh International Television Festival 1980, Official Programme published by Broadcast*, reprinted in *Screen*, vol. 24, no. 4-5, July/October 1983. Print.
- Wyver, John. *Vision on Film, Television and the Arts in Britain*. London, Wallflower Press: 2007. Print.
- Wyver, John. "Minority Report." *The Guardian*, Tuesday 15 January 2008. Web. 26 Jul. 2016.

Wyver, John. "BBC to Classic Drama Stay Dead." Illuminations Media. *Illuminationsmedia*, 18 Sept. 2009. Web. 10 Jul. 2015.

Wyver, John. "'All the Trimmings?': The Transfer of Theatre to Television in Adaptations of Shakespeare Stagings." *Adaptation* Vol. 7, No. 2, pp. 104-20, 2014, Oxford University Press. Print.

Wyver, John. "Interview with Víctor Huertas Martín." London: Unpublished, 2015.

Wyver, John. "Between Theatre and Television: Inside the Hybrid Space of The Wars of the Roses." *Critical Studies in Television*, Vol. 10, No. 3 (Autumn 2015a). Print.

Wyver, John. "Interview with Víctor Huertas Martín." London: Unpublished, 2016.

Young, Robert. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ed. Robert Young. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Zimmer, Catherine. 2015. *Surveillance Cinema*. New York and London: New York University Press.

Películas y programas de televisión

An Age of Kings. Dir. Peter Dews. Perf: David Williams. BBC, 1960. DVD.

A Midsummer Night's Dream. Dir. David T. Russell. Perf: Maxine Peake, John Hannah. BBC, 2016. DVD.

Apocalypse Now. Dir. Francis Ford Coppola. Perf. Marlon Brando, Martin Sheen. Francis Ford Coppola, Kim Aubrey and others, 1979. DVD.

As You Like It. Dir. Kenneth Branagh. Perf: Bryce Dallas Howard, Adrian Lester. BBC Films, HBO Films, Shakespeare Film Company, 2006. DVD.

Chimes at Midnight. Dir. Orson Welles. Perf: Orson Welles, Keith Baxter, John Gielgud. International Films and Esrolano, 1965. DVD.

Come and See. Dir: Elem Klimov. Perf: Aleksei Kravchenko, Olga Mironova. Sovexportfilm, 1985. DVD.

Coriolanus. Dir. Ralph Fiennes. Perf: Ralph Fiennes, Vanessa Redgrave, Gerald Butler, Brian Cox. The Weinstein Company, 2011. DVD.

Der Untergang. Dir. Oliver Hirschbiegel. Perf: Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara. Cosntantin Film, 2004. DVD.

Edward II. Dir. Peter Greenaway. Perf: Steven Waddington, Andrew Tiernan. BBC Films, 1991. DVD.

Gloriana, A Film. Dir. Phyllipa Lloyd. Perf. Josephine Barstow, Tom Randle. BBC, 2000. DVD.

Hamlet. Dir. Laurence Olivier. Perf. Laurence Olivier, Eileen Herlihy. Rank Film Distributions Ltd, 1948. DVD.

Hamlet. Dir. Grigori Kozintsev. Perf: Innokenty Smoktunovsky, Mikhail Nazvanov. Lenfilm, 1964. DVD.

Hamlet. Dir. Tony Richardson. Perf. Nicol Williamson, Anthony Hopkins, Marianne Faithfull. Woodfall Film Productions, 1969. DVD.

Hamlet. Dir. Franco Zeffirelli. Perf: Mel Gibson, Glenn Close. Warner Bros. Pictures / Carolco Pictures, 1990. DVD.

Hamlet. Dir. Kenneth Branagh. Perf: Kenneth Branagh, Julie Christie, Derek Jacobi, Kate Winstlet. Castle Rock Entertainment, 1996. DVD.

Hamlet. Dir. Michael Almereyda. Perf. Ethan Hawke, Julia Styles, Diane Venora, Bill Murray. Miramax Films, 2000. DVD.

Hamlet. Dir. Gregory Doran. Perf. David Tennant, Patrick Stewart. BBC, 2009. DVD.

“Henry IV Part 1.” *The Hollow Crown*. Writ. William Shakespeare. Dir: Richard Eyre. BBC, 2012. DVD.

“Henry IV Part 2.” *The Hollow Crown*. Writ. William Shakespeare. Dir. Richard Eyre. BBC, 2012. DVD.

“Henry VI Part 1.” *The Shakespeare Collection*. Writ. William Shakespeare. Dir. Jane Howell. BBC, 1983. DVD.

“Henry VI Part 2.” *The Shakespeare Collection*. Writ. William Shakespeare. Dir. Jane Howell. BBC, 1983. DVD.

“Henry VI Part 3.” *The Shakespeare Collection*. Writ. William Shakespeare. Dir. Jane Howell. BBC, 1983. DVD.

“Henry VI Part 1.” *The Hollow Crown: The Wars of the Roses*. Writ. William Shakespeare and Ben Power. Dir. Dominic Cooke. BBC, 2016. DVD.

Henry IV (Part 1). Dir. Gregory Doran. Perf: Alex Hussell, Sir Antony Sher. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

“Henry VI Part 2.” *The Hollow Crown: The Wars of the Roses*. Writ. William Shakespeare and Ben Power. Dir. Dominic Cooke. BBC, 2016. DVD.

Henry IV (Part 2). Dir. Gregory Doran. Perf: Alex Hussell, Sir Antony Sher. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

Henry V. Dir: Laurence Olivier. Perf: Laurence Olivier, Renée Asherson. Eagle-Lion Distributors Limited, 1944. DVD.

Henry V. Dir. Kenneth Branagh. Perf. Kenneth Branagh, Emma Thompson. British Broadcasting Corporation, Curzon Film Distributors, Renaissance Films, 1989. DVD.

“Henry V.” *The Hollow Crown*. Writ. William Shakespeare. Dir. Thea Sharrock. BBC, 2012. DVD.

Henry V. Dir. Gregory Doran. Perf: Alex Hussell. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

“Henry VIII.” *The Shakespeare Collection*. Writ. William Shakespeare. Dir. Kevin Billington. BBC, 1979. DVD.

I, Cinna (The Poet). Dir. Tim Crouch. Royal Shakespeare Company, 2012. Film.

Invictus. Dir. Clint Eastwood. Perf. Morgan Freeman, Adjoa Andoh, Matt Damon. Warner Bros. Pictures, 2009. DVD.

Julius Caesar. Dir. Joseph Mankiewicz. Perf. Marlon Brando, James Mason, Deborah Kerr, John Gielgud. Metro-Goldwyn-Mayer, 1953. DVD.

Julius Caesar. Dir. Gregory Doran. Perf. Patterson Joseph, Ray Fearon. BBC, 2012. DVD.

“Julius Caesar.” *Shakespeare Unlocked*. BBC, 2012. DVD.

Julius Caesar. Dir. Dominic Dromgoole. Perf. Catherine Bailey, George Irving, Anthony Howell, Tom McKay, Luke Thompson. Shakespeare Globe Trust, 2014. DVD.

Kelly's Heroes. Dir. Brian G. Hutton. Perf: Clint Eastwood, Donald Sutherland. Metro-Goldwyn-Mayer, 1970. DVD.

Looking for Richard. Dir. Al Pacino. Perf: Al Pacino, Kevin Spacey. Fox Searchlight Pictures/Twentieth Century Fox, 2007. DVD.

Love's Labour's Lost. Dir. Kenneth Branagh. Perf: Kenneth Branagh, Alicia Silverstone. Miramax Films, Intermedia, StudioCanal, Shepperton Studios, The Shakespeare Film Company, 2000. DVD.

Love's Labour's Lost. Dir. Christopher Luscombe. Perf: Edward Bennett, Emma Manton. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

Love's Labour's Won (Or Much Ado About Nothing). Dir. Christopher Luscombe. Perf: Edward Bennett, Sam Alexander, Emma Manton. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

Macbeth. Dir. Orson Welles. Perf: Orson Welles, Jeanette Nolan. Mercury Productions, 1948. DVD.

Macbeth. Dir. Roman Polanski. Perf: Jon Finch, Francesca Annis. Caliban Films/Playboy Productions, 1971. DVD.

Macbeth. Dir. Trevor Nunn, Philip Casson. Perf: Ian McKellen, Judy Dench. Royal Shakespeare Company / Thames Television, 1979. DVD.

Macbeth. Dir: Michael Bogdanov. Perf: Sean Pertwee, Greta Scacchi. Channel Four Films, 1998. DVD.

Macbeth. Dir. Gregory Doran. Perf: Harriet Walters, Antony Sher. BBC, 2001. DVD.

Macbeth (Shakespeare Re-told). Dir: Mark Brozel. Perf: James MacAvoy, Keeley Hawes. BBC, Horsebridge Productions Limited, 2005. DVD.

Macbeth. Dir: Geoffrey Wright. Perf: Sam Worthington, Victoria Hill. Mushroom Pictures, 2006. DVD.

Macbeth. Dir. Rupert Goold. Perf: Patrick Stewart, Kate Fleetwood. BBC, 2010. DVD.

Macbeth. Dir. Justin Kurzel. Perf: Michael Fassbender, Marion Cotillard. See-Saw Films / DMC Film, 2015. Film.

Much Ado About Nothing. Dir: Kenneth Branagh. Perf: Kenneth Branagh, Emma Thompson. BBC Films, American Playhouse Theatrical Film, Renaissance Films, 1993. DVD.

Othello. Dir. Orson Welles. Perf: Orson Welles, Micheál MacLiammóir, Suzanne Cloutier. Orson Welles, 1951. DVD.

Othello. Dir. Stuart Burge. Perf: Laurence Olivier, Vanessa Redgrave, Derek Jacobi. BHE Films and National Theatre of Great Britain, 1965. DVD.

“Patrick Stewart.” Extras. Writ. Ricky Gervais, Stephen Merchant. Dir. Ricky Gervais, Stephen Merchant. BBC, 2005-2007. DVD.

Prospero's Books. Dir: Peter Greenaway. Perf: John Gielgud. Miramax Films, 1991. DVD.

Richard II. Dir. Deborah Warner. Perf: Fiona Shaw, Graham Corwden, Richard Bremmer. BBC, 1997. Unpublished.

“Richard II.” *The Hollow Crown*. Writ. William Shakespeare. Dir. Rupert Goold. BBC, 2012. DVD.

Richard II. Dir. Gregory Doran. Perf: David Tennant, Michael Pennington, Jane Lapotaire. RSC/Opus Arte, 2013. DVD.

“Richard III.” *The Shakespeare Collection*. Writ. William Shakespeare. Dir. Jane Howell. BBC, 1983. DVD.

Richard III. Dir. Richard Loncraine. Perf: Ian McKellen, Annette Benning, Robert Downey Jr. United Artists, 1995. DVD.

“Richard III.” *The Hollow Crown: The Wars of the Roses*. Writ. William Shakespeare. and Ben Power Dir. Dominic Cooke. BBC, 2016. DVD.

Saving Private Ryan. Dir: Steven Spielberg. Perf: Tom Hanks. Paramount Pictures, Dreamworks Pictures, 1998. DVD.

The Comedy of Errors. Dir. Philip Casson / Trevor Nunn. Perf: Brian Coburn, Griffith Jones Rees. Royal Shakespeare Company/ATV, 1978. DVD.

The Godfather. Dir: Francis Ford Coppola. Perf: Marlon Brando, Al Pacino. Paramount Pictures, 1972. DVD.

The Godfather II. Dir: Francis Ford Coppola. Perf: Al Pacino, Diane Keaton. Paramount Pictures, 1974. DVD.

The Godfather III. Dir: Francis Ford Coppola. Perf: Al Pacino, Andy García, Sofia Coppola. Paramount Pictures, 1990. DVD.

The Merchant of Venice. Dir. Polly Findlay. Perf. Makram J. Khoury. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

Throne of Blood. Dir. Akira Kurosawa. Perf: Toshiro Mifune, Isuzu Yamada. Toho Studios, 1957. DVD.

The Taming of the Shrew. Dir. Franco Zeffirelli. Perf. Liz Taylor, Richard Burton. Columbia Pictures, 1967. DVD.

The Two Gentlemen of Verona. Dir. Simon Godwin. Perf. Elliot Barnes-Worrell. RSC/Opus Arte, 2015. DVD.

The Wars of the Roses. Dir. John Barton, Peter Hall. Perf. Ian Holm, Peggy Ashcroft, David Warner. Illuminations Media, 2016. DVD.

The Waste Land. Dir. Deborah Warner. Perf: Fiona Shaw. BBC, 1995. Unavailable.

Titus. Dir. Julie Taymor. Perf. Anthony Hopkins, Jessica Lange. Fox Searchlight Pictures, 1999. DVD.

The Winter's Tale. Dir. Gregory Doran. Perf: Antony Sher, Alexandra Gilbreath. RSC, 1998. DVD.

West Side Story. Dir. Jerome Robbins, Robert Wise. Perf: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn. United Artists, 1961. DVD.

Recursos web

Almeida Theatre. "Artistic Director Rupert Goold, 2013 – Present." Almeida, n/d, <https://almeida.co.uk/artistic-director>. Accessed 6 Dec. 2016.

BAM. "Vox Populi, Vox Dei: Community Chorus Diaries, Volume One." Bamblog, 16 Apr. 2013, <http://bam150years.blogspot.com.es/2013/04/vox-populi-vox-dei-community-chorus.html>. Accessed 23 Dec. 2014.

- Bell, Asha, Jonathan Deniol Rodriguez, Shanelle Sherlin. "The Culture Industry & French Subcultures." *Frenchmediastudies*, 8 Nov. 2010, <http://frenchmediastudies.blogspot.com.es/2010/11/culture-industry-french-subculture.html>. Accessed 22 Nov. 2016.
- Berry, William. "How Recognizing Your Death Drive May Save You." *Psychology Today*, 2011, <https://www.psychologytoday.com/blog/the-second-noble-truth/201110/how-recognizing-your-death-drive-may-save-you>. Accessed 24 Jul. 2016.
- Billington, Michael. "Macbeth." *The Guardian*, 27 September 2007. Web. 11 February 2016.
- Billington, Michael. "Let's Stop Pretending that Theatre Can't Be Captured on Screen." *TheGuardian*, The Guardian. 18 Jun 2014. Web. 27 Sept. 2016.
- "Borislav Herak – Confessions of a Monster." *Youtube*, You Tube. 14 Sept. 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=6OgpMgZDMx0>. Online videoclip. 13 May 2016.
- British Universities Film & Video Council. *Moving Image and Sound, Knowledge and Access*. <http://bufvc.ac.uk/>. Web. 10 December 2015.
- Brooke, Michael. "Julius Caesar on Screen" BFI Screen Online. *Screenonline*, 2003-2014, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/566329/>. Web. 12 Nov. 2015.
- Brooke, Michael. "Age of Kings, An (1960)" BFI Screen Online. *Screenonline*, 2003-2014a, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/527213/>. Web. 18. Dec. 2015.
- Brooke, Michael. "Spread of the Eagle, The (1963)" BFI Screen Online. *Screenonline*, 2013-2014b, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/466545/>. Web. Dec. 2015.

- Brooke, Michael. "BBC Television Shakespeare, The (1978-1985)" BFI Screen Online. *Screenonline*, 2013-2014c, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/459382/>. Web. 15 Dec. 2015.
- Brooke, Michael. "Henry VIII (1979)" BFI Screen Online. *Screenonline*, 2003-2014d, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/526970/>. Web. 16 Dec. 2015.
- Brooke, Michael. "Macbeth (1979)." BFI Screen Online. *Screenonline*, 2003-2014e, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/527308/>. Web. 16 Dec. 2015.
- Cavendish, Dominic. "I, Cinna (The Poet), RSC, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon." *The Telegraph*, 22 Jun. 2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9349944/I-Cinna-The-Poet-RSC-Swan-Theatre-Stratford-upon-Avon.html>. Web. Accessed 15 Apr. 2015.
- Croft, Pauline. "Foreword: 'The Translation of a Monarchy': The Accession of James VI and I, 1601-1603." *History in Focus: Elizabeth I and James VI and I*, July, 2003, <http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Elizabeth/>. Accessed July 15, 2015.
- Dickson, Andrew. "Rupert Goold: 'It was pretty intense, living with my Lady Macbeth'." *The Guardian*, 17 Jul. 2016, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/17/rupert-goold-macbeth-shakespeare>. Accessed 6 Dec. 2016.
- Doran, Gregory (2008): "Rehearsal Scrapbook." *RSC*, RSC, 2008, http://www.rsc.org.uk/downloads/hamlet_2008_scrapbook.pdf. Web. 15 May 2016.
- Fisher, Gillian. "Adjoa Andoh, RSC's Julius Caesar." *Theatre News*. 31 Jul. 2012, <http://www.afridiziak.com/theatrenews/interviews/july2012/adjoa-andoh.html>. Web. 12 Feb. 2016.

- Gambino, Megan. "What is *The Godfather* Effect?" *Smithsonianmag*, 31 Jan. 2012, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/what-is-the-godfather-effect-83473971/?no-ist>. Accessed 23 Jun. 2016.
- Hannigan, Matt. "25 Most Iconic Bald Film Villains." *What Culture*, 26 Jan. 2014, <http://whatculture.com/film/25-iconic-bald-film-villains>. Accessed 26 Jan. 2014.
- Hanus, Julie. "Overcoming Fear Culture and Fear Itself." *UtneReaderCureIgnorance*, Utne Reader Cure Ignorance. January-February 2009, <http://www.utne.com/Politics/Overcoming-American-Fear-Culture-On-Eve-of-New-Presidency>. Web. 14 May. 2016.
- Haus der Kulturen der Welt. "Julia Kristeva (2/3)." Online Videoclip. You Tube. *Youtube*, 16 March. 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=oPS4IEhEMJY>. Web. 15 Jul. 2016.
- Henley, William Ernst. "Invictus." *Poetry Foundation*. Poetry Magazine, 2015, <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/51642>. Web. 1 Feb 2016.
- Herber, David. "Robert Cecil, First Earl of Salisbury." *Britannia Biographies* (Britannia Internet Magazine). 1996, 1997, 1998, <http://www.britannia.com/history/r-cecil.html>. Web. 13 July. 2015.
- Hitchcock, Alfred. "Much Ado About Nothing?" *The Listener*, vol. 17, 10 March 1937, 448-50, [https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Listener_\(1937\)_-_Much_Ado_About_Nothing%3F](https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Listener_(1937)_-_Much_Ado_About_Nothing%3F). Accessed 16 Dec. 2015.
- Hoberman, J. "This Earth, This England, This Series." *The New York Times*, 25 March 2009, <http://www.nytimes.com/2009/03/29/arts/television/29hobe.html>. Web. 18 Dec. 2015.
- Illuminations Media. "Our History." *Illuminationsmedia*, n/d, <http://www.illuminationsmedia.co.uk/our-history/>. Accessed 17 Jun. 2016.

Jenkins, Henry. "Re: Question About Convergence – Urgent!!! – PhD Student in Spain."
Received by Víctor Huertas, 13 Sept. 2016.

Lyon, David. "Surveillance Society." Paper presented at the Festival del Diritto, Piacenza, Italy, September 28, 2008, http://www.festivaldeldiritto.it/2008/pdf/interventi/david_lyon.pdf. Accessed 16 Dec. 2016.

Mathiesen, Thomas. "The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited." *Theoretical Criminology: An International Journal* 1 (2) (1997): 215-232. Print.

McGregor Wise, J. *Surveillance and Film*. New York and London: Bloomsbury Academic, 2016. Print.

McLuskie, Kate. "Year of Shakespeare: I, Cinna (The Poet)." *Bloggingshakespeare*, 26 Jun. 2012, <http://bloggingshakespeare.com/year-of-shakespeare-i-cinna-the-poet>. Accessed 14 Jul. 2016.

Moviemail. "An Age of Kings: Behind the Scenes of an Essential BBC Shakespeare Production." *Moviemail.com: Your World of Film and TV*. Moviemail, 27 Nov. 2013, <http://www.moviemail.com/blog/news/1849-An-Age-of-Kings-behind-the-scenes-of-an-essential-BBC-Shakespeare-production>. Web. 14 Dec. 2014. Accessed 15 Jul. 2015.

Natalia. Poems "Poetry and poems about love and passion, Konstantin Simonow." *Pskovgo*. Home Pskov, 2000-2014, <http://www.pskovgo.narod.ru/poems/wait.htm>. Web. 14 Mar. 2014.

NoirStyle. Noirstyle, n/d, <http://noirstyle.com/forum/viewtopic.php?f=37&t=2988>. Accessed 15 Sept. 2016.

- Official London Theatre. "RSC Stands Up for Shakespeare." *Officiallondontheatre*, 3 Mar. 2008, <http://www.officiallondontheatre.co.uk/news/latest-news/article/item72541/RSC-Stands-Up-For-Shakespeare/>. Web. Accessed 27 Aug. 2016.
- Olive, Sarah. "Greg Doran and John Wyver on Filming RSC Shakespeare Productions." British Shakespeare Association. *Britishshakespeare*, 21 Feb 2015. <http://www.britishshakespeare.ws/greg-doran-and-john-wyver-on-filming-rsc-shakespeare-productions/>. Accessed 18 May. 2015.
- Purser, Philip. "Dallas Bower". *The Guardian*, 20 October 1999, <https://www.theguardian.com/news/1999/oct/20/guardianobituaries2>. Web. 18 Dec. 2015.
- Roundhouse Trust Ltd. History of the Roundhouse. Roundhouse, <http://www.roundhouse.org.uk/about-us/history-of-the-roundhouse/1847-1960-trains-wines-and-spirits/>. Accessed 22 Mar. 2016.
- Royal Shakespeare Company. "Interview with Tim Crouch | I, Cinna (the Poet) | Royal Shakespeare Company." Online videoclip. *Youtube*, You Tube, 5 Mar. 2012a, <https://www.youtube.com/watch?v=20dlmuOC9kg>. Web. Accessed 12 Dec. 2016.
- Royal Shakespeare Company. *Voice Coaching for Actors*. Royal Shakespeare Company, 2016, <https://www.rsc.org.uk/about-us/how-we-make-theatre/voice>. Accessed 13 Sept. 2016.
- Royal Shakespeare Company. *Education*. Royal Shakespeare Company, 2016a, <https://www.rsc.org.uk/education>. Accessed 14 Aug. 2016.
- Royal Shakespeare Company. "Gregory Doran, Artistic Director." Royal Shakespeare Company, 2016b, <https://www.rsc.org.uk/about-us/whos-who/gregory-doran-artistic-director>. Accessed 6 Dec. 2016.

Teodorczuk, Tom. "Rupert Goold interview: From the stage to Hollywood, how the 'True Story' director ended up on set with James Franco and Jonah Hill." *The Independent*, 10 July 2015, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/rupert-goold-interview-from-the-stage-to-hollywood-how-the-true-story-director-ended-up-on-set-with-10377227.html>. Accessed 6 Dec. 2016.

"Theater Talk: Patrick Stewart, Rupert Goold on Macbeth." Online videoclip. You Tube. Youtube, 18 Apr. 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=DMyfSQamIA>. Web. Accessed 5 Apr. 2014.

Trueman, Matt. "RSC Seeks Volunteers for All-black *Julius Caesar*." *The Guardian*, 2 Apr. 2012, <https://www.theguardian.com/stage/2012/apr/02/rsc-volunteers-black-julius-caesar>. Web. Accessed 26 Aug. 2016.

Trueman, Matt. "Rupert Goold: 'Every Show Should Aim to Change Theatre'." *The Guardian* Wednesday 12 February 2014, <https://www.theguardian.com/stage/2014/feb/12/rupert-goold-almeida-headlong-theatre-chimerica-american-psycho>. Web. Accessed 13 Feb 2015.

Trueman, Matt. "The Simpsons and royal family main players in Goold's new-look Almeida." *The Guardian* 12 February 2014a, <https://www.theguardian.com/stage/2014/feb/12/simpsons-royals-goold-almeida-season>. Web. Accessed 15 April 2016.

"Twelfth Night." Bufvc, n/d, <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/index.php/title/av37419>.

University of Westminster. "Adapting Stage Productions for the Screen." <http://impact.ref.ac.uk/casestudies2/refservice.svc/GetCaseStudyPDF/42139>. Accessed 15 April 2015.

- Wyver, John. "'You Are There': Inhabited Television and the Perils of Pompeii." Moving the Image: Visual Culture and the New Millennium. *Chart*, September 2000. <http://www.chart.ac.uk/chart2000/papers/noframes/wyver.html>. Accessed 17 Jul. 2016.
- Wyver, John. "Production Blog: "Blood and Dead"." *Greatperformances*, Great Performances, 30 Nov. 2009, <http://www.pbs.org/wnet/gperf/macbeth-production-blog-blood-and-death/887/>. Accessed 15 Jan. 2015.
- Wyver, John. "Macbeth with Sir Patrick Stewart: The Scottish play from stage to TV." *Bbctvblog*, 9 Dec. 2010, <http://www.bbc.co.uk/blogs/tv/2010/12/macbeth-patrick-stewart-tv.shtml>. Accessed 7 Feb. 2015.
- Wyver, John. "From the Theatre, 1938-1939." *Screen Plays (Theatre Plays on British Television)*. Screenplays, 27 September 2011, <https://screenplaystv.wordpress.com/2011/09/27/from-the-theatre-1936-1939/>. Web. 1 January 2016.
- Wyver, John and Amanda Wrigley. "Screenplays: Theatre Plays on British Television." *Screenplays (Theatre Plays on British Television)*. *Screenplays*, 6 Jun. 2012. <https://screenplaystv.wordpress.com>, Web. 2 January 2016.
- Wyver, John. "Read Mine First..." *Illuminationsmedia*, 17 Jun. 2012, <http://www.illuminationsmedia.co.uk/resources/>. Accessed 5 Apr. 2016.
- Wyver, John. "'I Shall See Thee Again' [Updated]." *Illuminations Media*, 25 Jun. 2012a, <http://www.illuminationsmedia.co.uk/i-shall-see-thee-again/>. Accessed 6 Aug. 2016.
- Wyver, John. "*Julius Caesar* (Illuminations/RSC/BBC, 2012)." *Screen Plays (Theatre Play son British Television)*. *Screenplays*, 13 April 2012b, <https://screenplaystv.wordpress.com/2012/04/13/julius-caesar-bbc-2012/>. Accessed 5 Sept. 2016.

- Wyver, John. "For This Time I will Leave You." Illuminations Media, 3 Jun. 2012c, <http://www.illuminationsmedia.co.uk/for-this-time-i-will-leave-you/>. Accessed 5 Aug. 2016.
- Wyver, John. "*Julius Caesar* (BBC, 1938) ... and eight others." Screen Plays (Theatre Play son British Television). Screenplays, 15 Apr. 2012d, <https://screenplaystv.wordpress.com/2012/04/15/julius-caesar-bbc-1938-and-eight-others/>. Accessed 10 Dec. 2015.
- Wyver, John. "*The Spread of the Eagle: Julius Caesar* (BBC, 1963)." Screen Plays (Theatre Plays on British Television). Screenplays, 22 July 2012e, <https://screenplaystv.wordpress.com/2012/07/22/spread-of-the-eagle-julius-caesar-bbc-1963/>. Accessed 10 Dec. 2016.
- Wyver, John. "Bookshelf: The Wars of the Roses (1970) by John Barton with Peter Hall." *Screen Plays (Theatre Play son British Television)*. Screenplays, 22 Nov. 2012f, <https://screenplaystv.wordpress.com/2012/11/22/bookshelf-the-wars-of-the-roses-1970-by-john-barton-with-peter-hall/>. Web. 9 Jul. 2015.
- Wyver, John. "What's TV's Problem with Theatre." *The Guardian*, 20 March 2013. Web. 15 May 2016.
- Wyver, John. "Why We Should All Be More Intermedial." *Illuminationsmedia*, 28 Oct. 2013a, <http://www.illuminationsmedia.co.uk/why-we-should-all-be-more-intermedial/>. Accessed 16 Jun. 2016.
- Wyver, John and Amanda Wrigley. "Screenplays: Theatre Plays on British Television." Screenplays (Theatre Plays on British Television). *Screenplays*, Screen Plays, 6 Jun. 2012, <https://screenplaystv.wordpress.com/>. Web. 2 January 2016.
- Wyver, John. "Myriad Mediations: Henry Moore and his Works on Screen 1937–83." *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015b, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/john-wyver-myriad->

[mediations-henry-moore-and-his-works-on-screen-1937-83-r1151304](#). Web. Accessed 25 September 2016.

Wyver, John. “Macbeth (Antony Sher).” *Illuminationsmedia*, 2016a, <http://www.illuminationsmedia.co.uk/product/macbeth-antony-sher/>. Accessed 15 Jun. 2016.

Wyver, John. “Re: Updates.” Received by Víctor Huertas Martín, 25 Aug. 2016a.

@_pruett. “Chris’s Survival Horror Quest.” *Dreamdawn*, 2011, <http://horror.dreamdawn.com/?p=54891>. Accessed 16 Aug. 2016.