** Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay**

***RICARDO III* Y LAS FICCIONES DE LA REPETICIÓN O LA REESCRITURA DEL TIEMPO**

**Álvaro Revello**

«Mi madre me enseñó muchas cosas; entre ellas que siempre hay que tener a Shakespeare a mano».

El joven doctor Frankestein en la serie *Penny Dreadful*

 La creación teatral en la época isabelina constituye uno de los paradigmas más relevantes dentro de la tradición dramática universal. Como toda manifestación artística, su desarrollo y evolución se vincula con los condicionamientos históricos, culturales e ideológicos del momento en una Inglaterra que se halla en pleno proceso de transformación. Es en este contexto que surgirá uno de los dramaturgos más importantes de todos los tiempos, William Shakespeare, quien mediante el poder creador de la palabra re/descubrirá la esencia de la naturaleza humana.

Esta comunicación pretende abordar *The Life and Death of King Richard III* en la construcción del personaje principal -con raíces claramente históricas- en quien se hace evidente la importancia del lenguaje en la configuración del protagonista. Pero sobre todo intenta poner en discusión una cuestión que hoy se percibiría como terrible y falto de originalidad. En el teatro isabelino, el de la época de Shakespeare, no había ideas originales. Todos trabajaban con las ideas de todos. De manera que **“**cada obra era una suma de muchas ideas” y a menudo también era como una pequeña competición entre *playwriters,* creadores de diálogos brillantes.

Esta obra se encuentra dentro del grupo de los dramas históricos pero con un viso trágico. Con ella se cierra la tetralogía que se completa con las tres partes de Enrique VI. La acción se centra en el período histórico comprendido entre el año 1471, año de la muerte de Enrique VI y el año 1485, cuando se produce la muerte de Ricardo en la batalla de Bosworth.

La lucha por el poder es una de las constantes temáticas más verificables en la obra de William Shakespeare y, no por casualidad esto ocurre. Los teatros eran el espacio donde el público podía comprender lo que ocurría en el mundo político de su tiempo. Aparece en tragedias llenas de modernidad política como *Julio César* –la conspiración de los senadores contra la dictadura del caudillo-, *Macbeth* –la historia de un poseído por la ambición de ser rey-, y en la recreación de la historia de los monarcas ingleses *Ricardo III* –un rey enloquecido y dominado por la ambición de obtener y conservar la corona-. Esta última, la que nos ocupa, está construida sobre una prototípica arquitectura de ascensión y caída. Al inicio se presenta un orden universal y estable, aunque llegar a este orden supuso un enfrentamiento bélico. Estamos en la Guerra de las Dos Rosas: la casa de Lancaster y la casa de York enfrentadas por el poder y el gobierno. El actual rey de Inglaterra, Eduardo IV, pertenece a esta última, pero llega al trono después de que Ricardo, duque de Gloucester haya asesinado al anterior monarca de la casa Lancaster Enrique VI y a su hijo el príncipe de Gales, Eduardo. La ruptura del orden natural supone un nuevo orden que también se verá alterado, pero esta vez por el propio Ricardo. Él se encargará de enviar a unos esbirros a la Torre de Londres para que ejecuten a su hermano Jorge, duque de Clarence y, con esta noticia terrible, terminará la vida del rey Eduardo IV porque el monarca había dado la orden de ejecutar a Jorge por considerarlo traidor, pero luego revierte esa orden porque desea pacificar al reino, pero la misiva real será interceptada por Ricardo. Así llega el duque de Gloucester a ser nombrado ‘Lord Protector’ de su sobrino Eduardo, príncipe de Gales y luego, con la desaparición de los dos príncipes en la Torre, se convertirá en Ricardo III rey de Inglaterra.

La primera innovación con respecto a los cánones tradicionales del teatro isabelino se produce apenas sale Ricardo a escena para dar comienzo a la obra. El hecho de que sea el protagonista quien la presente, en lugar del prólogo habitual de un personaje anónimo no vinculado a la acción, ya produciría la primera sensación de alerta en el público. El alarde discursivo que se pone de manifiesto en el monólogo inicial, dispone al espectador a estar atento a su contenido conceptual. El juego retórico del discurso inicial de Ricardo nos da la clave para captar las múltiples facetas del personaje como conspirador y manipulador. El protagonista se dirige al público y advierte sobre sus planes, convirtiéndose de alguna manera en un dramaturgo dentro de la obra, quien nos orienta sobre el desarrollo argumental que se va a desarrollar. Reflexiona sobre lo que va a hacer y cómo lo va a hacer en voz alta, y evalúa positivamente su propia estrategia. Incluso podríamos decir que hace las veces de público ya que se aplaude a sí mismo y busca el aplauso de los demás. Dice Eliot que “la fina retórica de Shakespeare se produce en situaciones en las que un personaje en la obra se ve a sí mismo en una luz dramática particular”.

Escuchemos al personaje en el Acto I, escena I decir:

Ya el invierno de nuestra desventura se ha transformado en un glorioso estío por este sol de York, y todas las nubes que pesaban sobre nuestra casa yacen sepultas en las hondas entrañas del Océano. Ahora están ceñidas nuestras frentes con las guirnaldas de la victoria; nuestras abolladas armas penden de los monumentos; nuestros rudos alertas se han trocado en alegres reuniones; nuestras temibles marchas en regocijados bailes. El duro rostro del guerrero lleva pulidas las arrugas de su frente; y ahora, en vez de montar los caparazonados corceles, para espantar el ánimo de los feroces enemigos, hace ágiles cabriolas en las habitaciones de las damas, entregándose al deleite de un lascivo laúd. Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo; yo, groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura; yo, privado de esta bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida Naturaleza; deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo; terminado a medias, y eso tan imperfectamente y fuera de la moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me paro (…) y así, ya que no puedo mostrarme como un amante, para entretener estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar a los frívolos placeres de estos tiempos. He urdido complots, inducciones peligrosas, valido de absurdas profecías, libelos y sueños, para crear un odio mortal entre mi hermano Clarence y el monarca. Y si el rey Eduardo es tan leal y justo como yo sutil, falso y traicionero, Clarence deberá ser hoy estrechamente aprisionado, a causa de una profecía que dice que J será el asesino de los hijos de Eduardo. ¡Descended, pensamientos, al fondo de mi alma!

Este discurso monológico inicial pone de manifiesto el virtuosismo verbal que llama la atención del público isabelino y del actual, porque todos admiran la destreza verbal de Ricardo en la que se presenta consciente de su propósito: impresionar al auditorio mediante el poder seductor de la palabra.

Por otro lado, quisiera plantear que las fuentes utilizadas por Shakespeare para la creación de la obra se basan en la visión que presentó Tomás Moro de este monarca en su *Historia del rey Ricardo III*  (1513), además de las fuentes habituales de los dramas históricos de Shakespeare. El personaje principal encarna el espíritu que Maquiavelo había dado al ‘Príncipe’, como sucede también en las obras de Christopher Marlowe. Maquiavelo sostiene que

es menester, pues, que sepáis que hay dos modos de defenderse: el uno con las leyes y el otro con la fuerza. El primero es el que conviene a los hombres; el segundo pertenece esencialmente a los animales; pero, como a menudo no basta con aquél, es preciso recurrir al segundo. Le es, pues, indispensable a un príncipe saber hacer buen uso de uno y otro enteramente juntos. Esto es lo que con palabras encubiertas enseñaron los antiguos autores a los príncipes, cuando escribieron que muchos de la antigüedad, y particularmente Aquiles, fueron confiados en su niñez al centauro Quirón para que los criara y educara bajo su disciplina. Esta alegoría no significa otra cosa sino que ellos tuvieron por preceptor a un maestro que era mitad bestia y mitad hombre; es decir, que un príncipe tiene necesidad de saber usar a un mismo tiempo de una y otra naturaleza, y que la una no podría durar si no la acompaña la otra. (…).

 Ricardo III está asociado en el texto, y también históricamente, con un jabalí. Esto se debe a que su marca heráldica llevaba este animal como insignia y a que su deformidad bestial le hacía parecerse a este animal.

Así queda configurado el protagonista de la acción y en el que, como Frank Harris sostiene, Ricardo es un personaje profundo y misterioso; un hombre de acción cuya característica mayor consiste en la claridad de lenguaje, y cuyo valor se muestra en su franqueza pero con una máscara hipócrita.

La manera de concebir y comprender el teatro isabelino, tal como lo hemos planteado anteriormente, nos lleva a presentar la segunda cuestión que nos interesa señalar en este trabajo, y para ello hacemos el salto hacia el concepto de las ficciones de la repetición o la reescritura del tiempo -como reza el título de esta comunicación- desde los aportes teóricos que han realizado Xavier Pérez y Jordi Balló en dos publicaciones -*La semilla inmortal* y *Yo ya he estado aquí-* en las que se plantea un argumento sugestivo y original: los personajes de la literatura clásica son arquetipos que en diferentes épocas y con diferente tratamiento aparecen y vuelven a aparecer en las historias cinematográficas y seriales: “En el fondo es como si ya todo estuviera escrito, solo una reescritura del tiempo tamizaría de novedoso aquello que en otras épocas ya existía”.

En *La semilla inmortal* (1995) los autores plantean que

no debe entenderse esta pertenencia a una cadena creativa como una limitación. Muy al contrario, lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado.

 Platón en *La República* concebía al bien común como un bien que trasciende los bienes particulares ya que la felicidad de la ciudad debe ser superior y, hasta cierto punto, independiente de la felicidad de los individuos. Aristóteles perfeccionaría esta idea en su *Política* afirmando que “el fin de la ciudad es vivir bien (...) Hay que suponer, en consecuencia, que la comunidad política tiene por objeto las buenas acciones y no solo la vida en común.” Como sabemos esta sigue siendo el gran desafío en las sociedades postmodernas y 'líquidas' en el presente.

 Entonces

la repetición y el recuerdo son el mismo movimiento, pero en sentidos opuestos; ya que aquello que se recuerda se repite retrocediendo, mientras que la repetición propiamente dicha se recuerda avanzando. Por eso la repetición, si es que esta es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado.

Esta idea de Soren Kierkegaard es el punto de partida de la investigación de Balló y Pérez en el que analizan el atractivo de las series de ficción y sus recursos dramáticos y cinematográficos.

 Si bien es cierto que la serialidad televisiva/cinematográfica es un fenómeno sustentado por factores tales como la estrategia industrial y económica, el alcance masivo al público televisivo, y su herencia de la tradición oral y literaria -en la que la repetición y expansión de los universos ficcionales era, desde los textos clásicos, una práctica habitual-; no menos cierto es el hecho de que la actitud consciente de “repetir”, no supone, necesariamente una renuncia a la invención. En este punto confluyen dos mundos distanciados en el tiempo pero que se acercan a partir de lo señalado: el de la época isabelina y sus mecanismos de creación dramática y la industria cinematográfica contemporánea que recurre a motivos clásicos re/creados. Así observamos que

el continuismo seriado de la narrativa fílmica contemporánea debe ser valorado como una práctica creativa sustentada en el placer del reconocimiento y la renovación que sienten los cineastas con respecto a los textos que preceden y justifican la existencia de sus obras, lo que permite el relevo progresivo de los autores previos por otros -los espectadores futuros-, que, con el tiempo, acaban apoderándose de la obra erigiéndose como nuevos autores de la misma (Balló y Pérez; 2005, 175).

 Los lugares comunes a los que el cine se acoge todavía en nuestros días -argumentos universales, personajes arquetípicos, motivos visuales de simbología asentada, universos ficcionales en expansión, temas recurrentes- pueden agruparse bajo distintas denominaciones bien conocidas por el gran público: adaptación, remake, parodia, primer episodio, spin off.

 En respuesta a este postulado, la televisión ha recreado a través de la serie *“House of cards”* al personaje que hoy nos convoca en la figura de su protagonista Francis Underwood, el villano manipulador de la serie que en la primera escena revela su esencia fundamental y dice: “Hay dos clases de dolor, el dolor que te hace fuerte y el dolor inútil; ese dolor que solo provoca sufrimiento. No tengo paciencia para las cosas inútiles. Los momentos como estos requieren a alguien que actúe, que haga lo más desagradable, lo necesario. Ya está. Se acabó el dolor.” El personaje habla frecuentemente al espectador -rompe la cuarta pared-, entabla una íntima relación, haciéndolo cómplice de sus intrigas y fechorías. Este procedimiento, propio de William Shakespeare en sus inolvidables personajes perversos como Yago en *Otelo* o *Ricardo III* en sus crueles maquinaciones para hacerse del trono de Inglaterra, no sólo humaniza al personaje, sino que también involucran al espectador en la intriga, manipulación y corrupción.

 Debajo de la estructura laberíntica de la acción fílmica, la serie supone una extraordinaria recreación del motivo del ansia de poder, con un protagonista que desde el comienzo, como Ricardo, revela su plan y lo irá explicitando cada vez que mire a la cámara y le hable directamente al espectador/cómplice.

 *“House of cards”* es una adaptación de la serie británica emitida por la BBC en 1990 y basada en la novela de Michael Dobbs. El título plantea el juego metafórico de 'castillo de naipes' con el que se sugiere la facilidad del derrumbamiento de los agentes protagonistas, hombres influyentes y poderosos pero que, a la menor posibilidad, podrán quedar descalificados o ser desechados por el sistema, el gobierno o el hombre: *“homo homini lupus (est)”.*

Frank Underwood es un congresista demócrata ambicioso y jefe de bancada de su grupo político. Después de haber ganado en las elecciones presidenciales, el recién electo Presidente de los Estados Unidos, Garret Walker, informa a Frank, a través de Linda Vasquez, Jefe de Gabinete, que la promesa de nombrarlo Secretario de Estado no podrá concretarse. Frank, se siente traicionado y comienza una elaborada estrategia junto con su esposa Claire, en contra de Walker. Para lograr su cometido utilizará el poder que tiene para manipular al congresista Peter Russo y conocerá a Zoe Barnes, una joven reportera desesperada por escalar rápidamente dentro del diario *The Washington Herald* a cualquier precio.

 Los espectadores de la serie televisiva van en busca de un objetivo: cómo funciona realmente el mundo de los hombres que se dedican a la política y, en especial, cómo funciona Washington. Se asiste a la posible confirmación de que las políticas públicas, las políticas de estado, se logran después de dolorosos y terribles conflictos de intereses y rivalidad política. Sin embargo, este no es el interés de la serie que, como su inspiración teatral, está menos preocupada por el realismo que con el determinismo narrativo particular de sus personajes. En la tradición de *“Ricardo III”*, Frank Underwood representa a la voluntad y el motivo encarnado en un agente que actúa a la manera de un gran 'titiritero' que mueve los hilos de la acción, la vida y las circunstancias de los personajes.

 El mayor logro de *“Ricardo III”,* que también se convirtió en el de *“House of cards”,* es el de hacer del 'héroe' un villano que se caracteriza por su malabarismo verbal y la seducción a través del discurso y la palabra. Ricardo termina siendo arrojado de su caballo, luchará frenéticamente hasta la muerte: “¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!”. La chispa del humor perverso y la agilidad discursiva se apaga con su muerte. El duque de Richmond, futuro rey de Inglaterra, dirá:

 ¡Inglaterra ha estado mucho tiempo demente y se ha desgarrado a sí misma! El hermano derramaba ciegamente la sangre del hermano. El padre, en su furia, asesinaba a su propio hijo. El hijo, obligado, se convertía en verdugo de su padre. Y todos, por los divididos York y Lancaster, divididos en su fiera división (V, escena IV).

 El orden universal se restablece a través de este personaje, quien se convertirá en Enrique VII Tudor, iniciador de una nueva dinastía de reyes.

 Finalmente, para ir dando cierre a esta exposición, quisiera recordar las palabras de Soren Kierkegaard cuando sostiene que “la repetición, si es que esta es posible, hace feliz al hombre, mientras que el recuerdo le hace desgraciado”. Este es el punto de partida que los autores eligen para el desarrollo investigativo en su libro *Yo ya he estado aquí*, en el que abordan el fenómeno de las series de ficción y sus recursos.

Y aquí volvemos a Shakespeare y el público isabelino. Si antes dijimos que el público que asiste al teatro lo hace, entre otras cosas, porque es la única posibilidad que se le ofrece para comprender su mundo; al espectador contemporáneo también le sucede lo mismo. Siente deseos de seguir las peripecias de los protagonistas que ya le son familiares, se siente gratificado cuando reconoce escenarios ya conocidos y el mayor placer radica en descubrir los giros argumentales.

Nada, entonces, ha cambiado desde el siglo XVI o XVII al siglo XXI. Todo ya ha sido escrito; asistimos al retorno a los orígenes de la cultura para seguir creando y recreando. El mejor ejemplo de este fenómeno es el que nos ocupa hoy, a cuatrocientos años de su muerte continuamos sorprendiéndonos y maravillándonos con la fecundidad del artista.

**Bibliografía**

Ediciones de Ricardo III

Shakespeare, W. (2009)– *The life and death of King Richard III*. Cambridge University Press.

Shakespeare, W. (1954) – *Obras completas.*  Editorial Aguilar, Madrid.

Shakespeare, W.(1960) – *Obras completas.*  Editorial Vergara, Andorra.

**Bibliografía crítica**

Bloom, H. (2009) – *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá. Quebecor World.

Bradley, A.C. (1974) -  *Hamlet.* Montevideo. Editorial Técnica.

Harris, F. (1947) – *El hombre Shakespeare y su vida trágica.* Buenos Aires. Ed. Losada.

Girard, R. (1995) – *Shakespeare. Los fuegos de la envidia.*  Barcelona, Anagrama.

Granville – Barker, H. y Harrison, G.B. (1952) – *Introducción a Shakespeare.* Buenos Aires. Emecé.

Kott, J. (1969) – *Apuntes sobre shakespeare.* Barcelona. Seix Barral.

Landauer, G. (1947) – *Shakespeare.* Buenos Aires. Editorial Americalee.

Margarit, L. (2013) – n*Leer a Shakespeare.* Buenos Aires, Editorial Quadrata.

Pearce, J. (2010) – *Por los ojos de Shakespeare.* Sevilla, Editorial Rialp.

Schröer, A. (1925) – *Historia de la Literatura inglesa.* Barcelona. Ed. Labor.

Wain, J. (1964) – *El mundo vivo de Shakespeare.* Madrid. Alianza Ed.

**Bibliografía de referencia**

Aristóteles – *Política, III, 9, 1280b – 1281ª.*

Balló, J. y Pérez, X. (1995) – *La semilla inmortal.* Barcelona, Anagrama.

Balló, J. y Pérez, X. (2009) – *Yo ya he estado aquí.* Barcelona, Anagrama.

Bloom, H.(2007) – *El canon occidental*. Anagrama. Barcelona.

Cirlot, J.E. (2007) – *Diccionario de símbolos.* Siruela. Madrid.

Ducrot, O. y Todorov, T. (2003) – *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.*

Siglo XXI. Buenos Aires.

Eliot, T.S. (2004) - *El bosque sagrado.* Edición bilingüe en línea. El Escorial.

Hauser, A. (1980)- *Historia social de la Literatura y el Arte.* Barcelona. Guadarrama.

Kierkegaard, S. (2009) – *La repetición.* Madrid, Alianza Editorial.

Lázaro Carreter, F. (1984) – *Diccionario de Términos filológicos.* Gredos. Madrid.

Platón – *La República, IV.*