

Vela Mendoza, María Teresa
El personaje del DICTADOR_Su tratamiento en la dramaturgia una aproximación desde
el análisis sociológico
(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 4-11
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165163001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

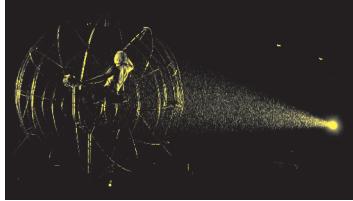


Foto: Javier Palacios Coca

El personaje del

DICTADOR:

Su tratamiento en la dramaturgia una aproximación desde el

análisis sociológico

Este escrito presenta una mirada de las características del personaje 'dictador' en dos obras de la dramaturgia universal, como una posibilidad de abordar la comprensión de categorías histórico-sociológicas desde la literatura.

La metodología de análisis está basada en la propuesta de Mijail Bajtin, quien rescató una mirada de la literatura desde lo social y como fuente de entendimiento de la realidad.

Dictador, poder absoluto, tragedia, conciencia

THE CHARACTER OF THE DICTATOR: ITS TREATMENT IN DRAMATURGY AN APPROACH FROM THE SOCIOLOGICAL ANALYSIS

As an opportunity to address the comprehension of historical and sociological categories from the literature, this paper presents an analysis of the main characteristics of the dictator's role, in two plays of the universal dramaturgy. The analytic methodology is based on a proposal by Mijail Bajtin, who casts a glance upon literature from a social point of view and as a means of understanding reality.

Dictator, absolute power, tragedy, conscience.

A PERSONAGEM DO DITADOR: SEU TRATAMENTO NA DRAMATURGIA UMA ABORDAGEM DESDE A ANÁLISE SOCIOLOGICA

Este trabalho apresenta uma visão das características da personagem do 'ditador', em duas obras da dramaturgia universal, como uma oportunidade para abordar o entendimento das categorias históricas e sociológicas a partir da literatura.

A metodología de análise é baseada na proposta de Mijail Bajtin, quem sugere um olhar da literatura a partir do social e como uma fonte de compreensão da realidade.

Ditador, poder absoluto, tragédia, consciência.

El presente escrito es el resultado de algunas indagaciones sobre la literatura acerca de los dictadores. Este es apenas un primer estudio, en el cual se aplicó la propuesta de Mijail Bajtin, (Bajtin, 1999) buscando la definición y claridad de categorías sociológicas que nos permitan entender mejor las características del personaje del dictador, no sólo como creación de la imaginación de los escritores, sino como una realidad política concreta.

Se afirma en la teoría literaria, que la posibilidad de analizar obras de otros contextos históricos, nos debe llevar a entablar una mirada del pasado desde el presente, lo cual es confirmado por los historiadores, cuando plantean, que la historia no es más que un diálogo permanente y constructivo entre el pasado y el presente. Pues bien, propongo este diálogo, desde una mirada crítica y analítica, con el objeto de establecer las características de los regímenes autoritarios y su esclarecimiento a partir de la dramaturgia.

Para el presente texto estableceré a partir de dos obras, algunos parámetros que según mi opinión, nos permiten una más clara comprensión de este fenómeno histórico. Las obras son: La Orestiada de Esquilo y Ricardo III de William Shakespeare. La lite-

ratura nos rebela, con descarnada claridad, los efectos de la pérdida de memoria colectiva y el adormecimiento de las conciencias. Mi propósito es alertar para que no terminemos siendo los protagonistas inermes de una novela ya escrita o de un texto teatral ya escenificado.

Una breve contextualización

Las dictaduras como fenómeno político fueron características del siglo XX. Y la literatura, de algún modo, nos ha ayudado a comprender las razones y los fundamentos de su aparición, y, sobre todo, a entender que no son un asunto de una persona que, trastornada por las ansias de poder, violenta los principios democráticos y, contra toda oposición, usurpa el poder civil y legítimo. Al contrario, tal como lo han planteado la Historia y la Sociología, las cuales han sido ciencias claves en el esclarecimiento de este fenómeno político, estos regímenes han respondido históricamente, a la salvaguarda de los intereses de la clase dominante, la cual, incapaz de asumir el control de la situación política en un determinado momento histórico, decide ceder su puesto en el gobierno a los militares, quienes a nombre de los intereses de la nación, someten por la fuerza a la población, negando las mínimas libertades civiles y, en la mayoría de los casos atropellando las libertades ciudadanas. De modo que, el Dictador ya no se comprende como una especie de "desquiciado" por el poder. Se tiene suficientemente claro, gracias a numerosos estudios y tratados sobre el tema (Sontang, 1976; Tasca, 1969), que el advenimiento de esta situación política, responde a un plan, cuidadosamente organizado y ejecutado de acuerdo a estrategias económicas concretas.

Una de sus características, ha sido definida desde la escuela conservadora por un estudioso del tema así: "*Totalitarismo: Vocablo que aparece en la Enciclopedia Italiana de Giovanni Gentile. Es un régimen próximo al absolutismo tradicional por lo que algunos autores consideran que constituye una vuelta a los esquemas de los siglos XVI y XVII. Para algunos constituye novedad por sus características: Partido único, ideología oficial, monopolio informativo, policía secreta, economía dirigida y centralizada*" (Beneyto, 1934).

La anterior definición sobre totalitarismo es evidentemente bastante vaga. Por supuesto,

partiré del hecho de que cualquier definición es de por sí limitada, pero voy a tomar ésta para plantear una cuestión atinente a la Sociología de la cultura: el estudio de las características de los régimen totalitarios, e intentaré una mirada desde lo literario, más específicamente desde la dramaturgia.

La figura del régimen totalitario es el dictador. Por eso será éste el centro del análisis, de manera que, a través de él, se llegue a la comprensión de las condiciones históricas de su existencia, presentado desde tres aspectos: político, económico y social. El primero se refiere al desequilibrio de poder en las naciones, y al consiguiente vacío que se genera a partir de la incapacidad del grupo dirigente. Esta incapacidad, originada por múltiples fenómenos, provoca el vacío que tiende a llenarse con formas de gobierno aventureras y totalmente irresponsables.

La fractura política que ocasiona la pérdida del control del Estado por parte de los grupos económicos dominantes, es el momento en que, ineluctablemente, se llega a la dictadura como solución a los problemas de las clases dirigentes. Es la agudización de las contradicciones entre la sociedad civil y el Estado como su forma política. Lo económico tiene que ver, por un lado, con las crisis que provocan: inestabilidad de las clases ante la pérdida de poder adquisitivo, y por otro, con un manejo arriesgado y aventurero de la producción y la industria.

La mirada desde la literatura presenta, a mi modo de ver, algunos aspectos interesantes: el

primero se refiere a la forma como los escritores han plasmado y recreado la figura del dictador, a partir de su propia cotidianidad, de sus miedos y temores, y sobre todo, a partir de su soledad. El tema de la soledad del poder es tal vez el aspecto más reiterado en cuanto a la descripción de la figura del dictador. El hombre más poderoso es el más solitario. Sus miedos lo hacen tan desconfiado que no se permite un momento de compañía. Sus métodos de acceso al poder han sido tan violentos, que en cualquier momento espera la venganza de sus enemigos. Por otro lado, el escritor nos permite acceder a una visión del mundo marcada por la creatividad, por la expresión de sentimientos y necesidades que, tal como los artistas, es capaz de manifestar en forma bella. Es tal vez la contradicción más interesante de la literatura: puede presentar los hechos más atroces, más penosos para la humanidad de manera bella. He ahí la maravilla del acto estético.

Algunos aspectos en mi parecer, han sido tratados con gran maestría y han permitido conocer las diversas facetas de la personalidad de ese personaje, que durante la década de los setenta del siglo pasado fue protagonista de la política de América Latina.

Los textos que se analizaron, son considerados como clásicos de la literatura. De modo que, no pesa sobre éstos la crítica que se hace normalmente a las novedades. Son textos que se han “decanado” lo suficiente como para considerarlos representativos de una época histórica determinada. Otra característica de las obras escogidas es su marcado carácter ideológico. Las dos presentan posiciones políticas bien definidas y determinadas, esclarecidas a partir de los personajes a los que el autor da mayor relevancia y a las situaciones que se privilegian dentro de la trama. De modo que, la técnica de análisis que se escogió, tiene que responder a la posibilidad de explorar este aspecto en la construcción del personaje que hemos denominado “El dictador”.

Los aspectos comparados en las obras propuestas fueron:

1. La mirada del narrador: ¿desde dónde se ubica temporo-espacialmente en relación con su relato?
2. Las características sociológicas del dictador. Sus relaciones con la sociedad civil, con las potencias extranjeras.
3. Sus motivaciones, miedos y limitaciones en razón de la detención del poder absoluto.
4. Las características de ese poder absoluto.

La Orestiada o El juego de los dioses

La primera obra objeto de análisis es la Trilogía de Esquilo *La Orestiada*, compuesta por tres tragedias: *Agamenón*, *Las Coéforos* y *Las Euménides*.

La tragedia, como es conocido, es la forma dramática que alcanza su máximo desarrollo en la polis griega. No nos compete aquí establecer sus orígenes, sino, más bien señalar la importancia en el desarrollo de la civilización griega. Los grandes autores de la tragedia griega logran su máximo desarrollo en la época de la consolidación del régimen de la democracia esclavista en Atenas, y, concretamente, alrededor del siglo V a de C., durante el gobierno de Pericles.

Los griegos denominaron democracia “...únicamente al régimen en el cual el poder era ejercido por la mayoría de los ciudadanos organizados para la formación de la Asamblea Popular. Hay que subrayar el vocablo ciudadanos. En efecto, no se trata de la mayoría de la población, sino de la mayoría de los “ciudadanos”, dos conceptos que en la antigüedad no coincidían. Y precisamente por ello al definir a la antigua democracia, no hay que olvidar ni por un instante que se trata de una de las variedades de un Estado esclavista, con todas las particularidades inherentes a ese tipo de Estado” (Struve, 1974).

Atenas y algunas ciudades griegas conocieron alrededor del 460 a de C., la presión ejercida por la Asamblea Popular y algunos gobernantes partidarios de la democracia, Temístocles y Efiastes, entre otros, para reducir las funciones políticas del areópago y ampliar los de la Asamblea Popular. En el 462 la Asamblea Popular aprobó una Ley contra el areópago despojándolo de sus funciones y, después de haber sido el órgano más influyente del Estado, quedó reducido a un tribunal que atendía asuntos criminales de menor importancia y algunas contravenciones de orden civil.

Ante el asesinato de Efialtes en el 461, la democracia encontró en Pericles a un excelente líder. Pericles había recibido una brillante educación. Sus maestros fueron Anaxágoras y Damón, y aunque apenas tenía treinta años cuando pasó a gobernar Atenas, siempre mantuvo cerca a los mejores talentos de la época: el sofista Protágoras, el historiador Heródoto y el artista Fidias. De él dice Montanelli: “*De chico, Pericles debió ser prematuramente serio, precozmente imbuido de su propia importancia y con destacadas características de “primero de la clase”, bien impopular entre sus coetáneos. Porque desde el primer momento que entró en la política - y entró muy pronto- no cometió ninguno de esos errores en los que habitualmente caen, por atolondramiento, los debutantes. Lo prueba el sobrenombramiento de Olímpico que enseguida le atribuyeron y que usaron también sus adversarios, aún cuando fuese con un asomo de ironía*” (Montanelli, 2001:128)

Según Palli Bonet las características de la tragedia se pueden resumir en:

- Su estrecha unión a lo temporal. Un acontecimiento único desarrollado en un tiempo limitado.
- Los argumentos están tomados de las leyendas, que por su vaguedad, podían ser modificadas (Palli Bonet, 1976:31)

Los tres más grandes representantes de este género, tal como se conoce ampliamente, fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Esquilo nació en el 525 a d. C. y sobre el lugar y la fecha de su muerte existe más de una versión. Entre otras la de Montanelli quien dice que muere en el 453 en Siracusa a los 72 años y la de Palli Bonet quien afirma que después del viaje a Siracusa, a donde había acudido por invitación del tirano Hierón regresó a Atenas, y es luego de un viaje a Gela Sicilia cuando muere en el 465 a los 69 años.

Debutó en el teatro en el 499 y su primer premio lo ganó en el 484; y en el 479, cuando reanudó su actividad después de la guerra, lo ganó consecutivamente hasta 468 cuando lo derrotó un joven de 26 años llamado Sófocles. El último premio, antes de viajar a Siracusa, lo obtuvo con la Orestíada en 458. Se sabe con certeza, y en esto los estudiosos coinciden, que Esquilo introdujo una gran reforma técnica en la tragedia: en cuanto al número de actores, Esquilo lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio prelación al diálogo. Según Palli Bonet: “*El segundo actor no se introduce para luchar o contrastar con el héroe, sino que es un instrumento para extender la obra en tiempo y espacio, relatando la caída del héroe o el camino hacia ella al colocarle ante una decisión necesariamente trágica que le llevará al desastre*” (Op. Cit.:34)

Para Montanelli, hay un segundo elemento que aporta Esquilo a la tragedia griega y es el tema que eligió y que quedó después como de pragmática en el teatro sucesivo: la lucha del hombre contra el destino, o sea del individuo contra la sociedad. Dice Montanelli: “*En sus setenta (o noventa) tragedias, Esquilo asigna regularmente la victoria al destino, a la sociedad y a la tradición. Y no se trataba de tartufismo pues su vida constituía un ejemplo de espontánea sumisión a estos valores. Pero en las siete obras que de él nos han llegado, y sobre todo en el Prometeo, asoma la simpatía del autor para el condenado rebelde*” (Op. Cit.:208-209)

Para el análisis del texto, hay que aclarar que el objetivo que se persigue al incluir, en este trabajo, este texto clásico de la dramaturgia universal, es destacar la manera como Esquilo presenta un tirano característico de su época. En este caso Egisto, quien de manera ilegítima usurpa el poder en Micenas, con la complicidad de Clitemnestra, quien ha dado muerte a su esposo el Rey Agamenón.

Las circunstancias que permiten y desencadenan esta serie de sucesos, más que económicos o sociales, se refieren aquí al manejo político de las ciudades griegas. El objetivo último y supremo es el poder. Pero no es referente a un objetivo consciente y producto de una búsqueda pensada y calculada. Aquí juega papel fundamental el destino, más claramente expresado como la mano de los dioses que se permiten jugar con los humanos decidiendo su suerte a su antojo. Así pues, Agamenón

debe tomarse Troya; para poder emprender esta tarea debe sacrificar a Ifigenia, su hija, por solicitud de los dioses. Clitemnestra, su esposa, y Egisto planean la muerte de Agamenón y, lo que modernamente denominaríamos el “golpe de Estado”. Egisto a su vez, tiene motivos para odiar a Agamenón, pues su padre ha sacrificado a sus hermanos para ofrecerlos como cena a Tiestes el padre de Egisto. De manera que, los sucesos son una cadena de actos motivados, legítimos o no, pero que dejan a los protagonistas sin alternativa. Diría que el motivo fundamental en esta tragedia es la venganza. Aquí tiene que ver con vengar la sangre derramada de un familiar, además rey de Micenas, lo cual desencadena una serie de asesinatos culminando en el de Clitemnestra a manos de Orestes, considerado como el más grave, por los lazos directos de consanguinidad que existían entre víctima y verdugo.

En los régimes dictatoriales, el dictador no es más que un títere para el cuidado de los intereses de otros más poderosos. No es en él en donde se deben buscar los orígenes; es en toda una serie de elementos externos a él, que lo utilizan para lograr sus propósitos. Es un instrumento de poder, más que el detentador del poder.

Y eso es Egisto. Ha llegado al trono por las artimañas de Clitemnestra. Y para legitimar su poder se apoya en la violencia “... intentaré gobernar a los ciudadanos; al que no obedezca uniciré un pesado yugo: y no estaré harto de cebada cual potro sujeto

por tirantes, sino que el hambre cruel asociada a las tinieblas se cuidará de su docilidad” (Esquilo, 1976:241)

Vale la pena anotar que este conflicto no se muestra desde el punto de vista social pues jamás se presenta al pueblo como protagonista de la historia. Es más bien un conflicto entre poderosos que luchan entre sí por vengar su honor personal o familiar. Además no es la usurpación del trono lo que genera la trama de la obra; es más bien la traición al interior de la familia. Egisto no es juzgado por un crimen político, sino, como dice Orestes: *“Ha tenido de acuerdo a la ley su castigo de adulterio”*. Es el crimen contra los lazos de sangre lo que suscita la ira de Orestes y Electra contra Egisto, no el hecho de su llegada ilegítima al trono de Micenas. Es la pasión y no la inconformidad social lo que ocasiona su muerte. Es una venganza personal, venganza de sangre. Esto se comprende si nos atenemos a las características de la tragedia griega. En ella el papel del pueblo no aparece. En general, los personajes son altamente individualizados y es hasta el surgimiento de la comedia, que aparecen en escena personajes no nobles. Lo popular es altamente destacado en la comedia, mientras que en la tragedia, se resaltan básicamente los sucesos e historias de los miembros de los grupos dirigentes.

Además, tal como sucede en las tragedias antiguas, ésta es una tragedia de destino, pues éste es trascendente y el héroe, en este caso Orestes, pudo sentirse vinculado a una comunidad que creía en los

mismos dioses. Su dolor no se encuentra en sus acciones ni en su propia persona tal como sucede en la tragedia moderna, sino en unos acontecimientos de los cuales es protagonista, pero que difícilmente reconoce como suyos, pues actúan los dioses y las potencias del destino. Tal como lo expresó Hauser: *“Orestes y Edipo se sienten infinitamente solitarios e irremediablemente perdidos bajo el peso de su horrible acción, pero la conciencia de que son víctimas del destino crea en ellos un sentimiento completamente distinto de la conciencia de culpa que alienta en Otelo, en Lear o en Macbeth”* (Hauser, 1974 Tomo I: 303)

La división de la trilogía responde a los momentos culminantes de la trama, y Esquilo destaca el juicio a Orestes donde las Erínias, diosas vengadoras, reclaman su destierro por haber derramado sangre materna. Sentencian las Erínias:

“Creemos ser rectas justiceras; ninguna ira nuestra acosa al hombre que presenta manos puras y su vida transcurre sin daño. Pero cuando un pecador, como éste, oculta unas manos ensangrentadas, entonces vieniendo, testigos veraces, en socorro de los muertos, aparecemos al fin como vengadoras de la sangre” (Op. Cit.:294)

Este episodio, según Struve, refleja la lucha en torno al areópa-



Foto: Javier Palacios Coca

go, pues la salvación de Orestes, culpable de matricidio, gracias a la diosa Atenea, quien le aconseja buscar justicia en el areópago de Atenas, significa que aquello que los dioses no pudieron resolver, es realizado por los sabios ancianos atenienses, quienes absuelven a Orestes. Dice Atenea:

“...ya que el asunto ha llegado a tal extremo, escogeré jueces de la sangre vertida, obligados por juramentos y constituiré un tribunal para siempre...Escuchad ahora la norma que instituyó pueblo de Ática, que vais a resolver la primera causa por sangre derramada. Este Consejo de jueces permanecerá siempre en el futuro entre el pueblo de Egeo...en esta colina, digo, el respeto del pueblo y el Miedo, hermano suyo, impedirán a los ciudadanos, de día y de noche, cometer injusticias con tal que ellos mismos no alteren sus leyes...ni anarquía ni despotismo: tal es la máxima que aconsejo a los ciudadanos mantener con reverencia y no desterrar enteramente de la ciudad el temor” (Op. Cit. :298) Hay aquí una clara advertencia acerca de los peligros del cambio en el areópago una vez que se establece la prevalencia de las decisiones tomadas por consenso popular.

Ricardo III o el riesgo de la conciencia

Esta obra hace parte de los dramas históricos escritos por Shakespeare en su temprana edad. William Shakespeare, nació en Stratford condado de Warwiche en 1564 y murió en 1616. Este texto expresa su concepción de la política y de los mecanismos que se utilizan para su ejercicio. Es la última obra de la tetralogía escrita por Shakespeare sobre la guerra civil entre las dos casas Plantagenet: los York y los Lancaster. Las obras anteriores son las tres partes de Enrique VI.

Según Dilthey, Shakespeare señala como sus fuentes históricas a dos cronistas de la época: Hall y Holinshed, y más específicamente, cita la crónica de Holinshed de 1586, en la cual encontró muy bien descritas las luchas dinásticas entre los York y los Lancaster, la lucha de los herederos a la corona, de la Iglesia con la Monarquía y de Francia con Inglaterra.(Dilthey,1997:76)

Para este filósofo, los autores de las grandes obras dejan en cada uno de sus personajes, lo que hoy podríamos llamar sus huellas genéticas, sus marcas imborrables, de modo que, según él, todos los personajes creados a lo largo de la existencia del autor, se conforman como una familia. Entonces, los rasgos típicos de los personajes están dados por la subjetividad del escritor y por la función que desempeñan en cada



obra. Lo anterior, está determinado por la relación entre el artista y la vitalidad exterior.

Para Dilthey, Shakespeare representa la segunda etapa que, a través de la historia de la literatura, expresa a los personajes desde lo que él denomina la “individuación”, proceso subjetivo que está condicionado por una sucesión personal, nacional e histórica. El primer representante de esta tendencia en la creación de los personajes fue Esquilo, para quien el conflicto y la reconciliación están fuera de la persona. Sus hombres son tipos unitariamente formados. Nunca encontramos en ellos una interioridad de la que surge el conflicto. Los personajes están determinados por sus posiciones antitéticas.

Con Shakespeare, en la segunda etapa de la individuación, el conflicto trágico ocurre en la persona misma, en lo profundo de su alma. Surge desde lo profundo y arrastra al héroe hasta la destrucción, apareciendo luego como un castigo, la conciencia y los remordimientos. Mientras que la tragedia griega inicia la representación teórica de las diferencias individuales de la naturaleza humana, el drama isabelino pone en la persona el origen del conflicto. Afirma Dilthey “Shakespeare es el más grande entre los videntes de la humanidad que, como poetas, han intentado esclarecer el misterio que nos rodea” (Op. Cit.:54)

El personaje de Ricardo III, hace parte de los innumerables tipos que Shakespeare creó a lo largo de su vida. Este, específicamente, es el del Tirano, cuyo rasgo característico es la exclusión de todo principio moral. Lo que distingue a este tipo del creado por Esquilo, es la utilización hipócrita y sin escrúpulos de los hombres y de las circunstancias para la realización de su propio yo. Miremos cómo se presenta esto en Ricardo, refiriéndose a Ana viuda de Eduardo, el Príncipe de Gales:

“¿Fue alguna vez cortejada mujer con tal talante?
¿Fue mujer con tal talante conquistada?
La haré mía pero no por mucho tiempo.
Pero, qué es esto. Yo que maté a su esposo y a su padre,
la tomo en el momento más extremo de su odio,
con maldiciones en la lengua, con lágrimas en los ojos,
con el aúñ sanguinolento testigo de mi odio
aquí a su lado. Yo que temía a Dios, a su conciencia,
y a mis impedimentos en mi contra,
y ningún amigo que apoyara mi causa amorosa,
salvo el mismo demonio y miradas que mienten
¿la habré ganado sin embargo? ¡El mundo entero contra nada!
Es que ya ha olvidado a ese valiente príncipe,
su esposo Eduardo a quien yo, hace unos tres meses
apuñalé en Tewksbury en mi momento de furia?
El ancho mundo jamás volverá a darnos
un caballero más dulce y más bello
o uno mejor hecho por la más pródiga naturaleza,
joven valiente, sabio, de estirpe real sin duda..”
(Shakespeare, 2002:40)

Una característica que se expresa tempranamente en la obra es cómo Ricardo nos informa e instruye acerca de su maldad. Se expresa así el personaje:

“...Yo, pues, en esta era tan débil y de aflautada paz
no tengo delicia con qué pasar el tiempo
que no sea escudriñar mi sombra bajo el sol
y cantarle loas a mi deformidad propia.
y por eso, ya que no puedo ser amante
y de esa forma entretenerte tan cortesanos días,
he decidido probar que soy villano
y que aborrezco los plácidos placeres de estos días.
Conspiraciones he urdido, indicios peligrosos
de ebrias profecías, libelos, pesadillas
para lanzar a Clarence, mi hermano, y a este rey
en mortal odio el uno contra el otro;”

Pero, además nos devela el motivo de su maldad cuando afirma:

“...Pero yo, que no fui hecho para lances graciosos
ni fabricado para verme en espejo amoroso;
yo, que he sido mal moldeado y soy de tan torpe forma
que carezco de elegancia para contonearme frente a alguna ninfa
sinuosa y lujuriosa;
yo, que fui privado de bellas proporciones
y trampeado en mis rasgos por Natura engañosa,
deforme, inacabado, lanzado antes de tiempo
a este acezante mundo cuando apenas estaba
a medias informe, y aún así con trazas
tan tullidas y extrañas que los perros al verme
me ladran cuando paso cojeando a su lado
... Y por eso ya que no puedo ser amante
y de esa forma entretenerte tan cortesanos días,
he decidido probar que soy villano...”

Pero cuando cree haber conquistado a Lady Ana, viuda de Eduardo el Príncipe de Gales, ya no ve sus defectos y delira:

“Apuesto mi Ducado contra los céntimos de un mendigo
a que he vivido equivocado con respecto a mi persona.
Por mi vida que ella encuentra en mí
- aunque yo no lo encuentre-
un ser maravilloso, un hombre completo.
Me endeudaré por comprar un gran espejo,
contrataré una veintena o dos de sastres
que estudien modas para adornar el cuerpo:
Y ya que ahora me gusto
habré de mantenerlo con algún pequeño gasto...”

Es muy significativo, en términos del contexto histórico, el planteamiento que hacen algunos personajes sobre la necesidad de

olvidarse de la conciencia para obtener fortuna. Hablamos aquí de un período histórico que empieza a desarrollar los principios económicos del capitalismo moderno y que, por consiguiente, asume una nueva y conveniente concepción del mundo, en la cual los principios morales no caben en las acciones económicas y, tal como lo ha planteado Maquiavelo, la política y la economía se hacen autónomas; es decir, independientes de concepciones religiosas o mandatos morales. Para Dilthey es evidente el conocimiento que Shakespeare tuvo de Maquiavelo, Hobbes y Bacon, quienes develaron magistralmente los apetitos de poder y los excesos a los que los hombres de la política habían llegado para alcanzar sus metas. Estas fueron, indudablemente, influencias notables en la obra de Shakespeare y, mayormente, en sus dramas históricos.

Hauser explica claramente el postulado del autor de *El Príncipe*: “*Maquiavelo no trata nunca de disculpar o cohonestar el mal moral; en ningún lugar afirma que el mal, cualesquiera que fueren las circunstancias, sea algo bueno, o que el éxito lo justifique. Lo único que dice es que el éxito político es el solo criterio para juzgar de lo acertado del obrar político. Si alguien tiene que actuar políticamente y está decidido a ello, el fin que ha de perseguir es el éxito político. Si tiene esta finalidad presente, los criterios morales carecen de significación para él; su pensamiento y su voluntad se mueven más bien, desde un principio, fuera de las categorías de la moralidad*” (Op. Cit.:199)

Pero miremos cómo se expresa un personaje quien es uno de los asesinos del Duque de Clarence, hermano de Ricardo, y a quien éste ha mandado matar:

“(la conciencia) hace al hombre cobarde... La conciencia es un espíritu que se sonroja y se avergüenza y se amotina en el pecho del hombre sólo para llenarlo de obstáculos... Si cuidas a tu conciencia, hace de ti un pordiosero. A la conciencia la expulsan de los pueblos y las ciudades porque es muy peligrosa. Quien quiera vivir bien, tiene que confiar en sí mismo y vivir sin su conciencia”

Y ese mismo concepto de conciencia es inculcado por Ricardo a sus caballeros cuando se ha iniciado el combate contra las tropas de Richmond, quien llega a Inglaterra a restaurar el poder legítimo. Dice Ricardo:

“...Que nuestros balbucientes sueños
no nos atemoricen las almas;
conciencia es palabra que usan los cobardes,
y fue inventada para amedrentar a los fuertes:
nuestros fuertes brazos serán nuestra conciencia
Las espadas serán nuestra ley...” (Shakespeare, op. cit)

Esta obra tiene como particularidad y como enfoque que la hace similar a *La Orestiada*, el hecho de que muestra el proceso de ascenso al poder, la ambición y la serie de actos criminales y tiránicos de Ricardo y sus cómplices para lograr el trono de Inglaterra. Muestra las consecuencias de la ambición y del deseo de conseguir, a

cualquier costo, la detentación del poder absoluto. ●

Bibliografía

- Asturias, Miguel Ángel, 1.981, *El señor Presidente*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Bajtín, Mijail. 1999, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores.
- Barnet, Miguel, 1998, *La fuente viva*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Beneyto, Perez, Juan. 1934 *Nacionalsocialismo*. Barcelona, Editorial Labor.
- Dilthey, Wilhelm. 1.997, *Literatura y fantasía*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, Terry. 1994 *Una introducción a la teoría literaria*, Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Esquerro, Milagros, 1984, *Historia de la literatura latinoamericana*. Tomo II, Bogotá, Editorial Oveja Negra.
- Esquilo. 1976, *Teatro completo*. Barcelona, Editorial Bruguera.
- Fromm, Erich. 1977, *El miedo a la libertad*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Hauser, Arnold, 1974, *Origen de la literatura y el arte modernos*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. 1980, *América Latina: Historia de Medio siglo*. México, Siglo XXI Editores.
- Jarry, Alfred, 1980, *Todo Ubú*. Barcelona, Editorial Bruguera S.A.
- Lenin, V. I, 1976, *Economía y política en la época de la dictadura del proletariado*. Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras.
- Montanelli, Indro, 2001, *Historia de los griegos. La vida cotidiana de la antigua Grecia*. Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- Payne, Stanley. *Falange, Historia del fascismo español*. Madrid, Colección Biblioteca de la Historia Sarpe. 1985
- Pallí Bonet, Julio. Estudio preliminar. En ESQUILO. 1976, *Teatro completo*, Barcelona, Editorial Bruguera
- Shakespeare, William, 1981, *Teatro, Poesía*. Barcelona, Círculo de Lectores S.A.
- 2002, *La tragedia del Rey Ricardo III*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Sontang, Susan, 1976, *El fascismo en América*. Nueva Política, México. Fondo de Cultura Económica.
- Struve, V. V., 1974, *Historia de la antigua Grecia*. Madrid, EDAD Ediciones.
- Tasca, Angelo, 1969, *El nacimiento del fascismo*. Barcelona, Editorial Ariel.
- Toynbee, Arnold, 1985. *La Europa de Hitler*. Madrid, Biblioteca de la Historia Sarpe.
- Wolf S. J. y otros., 1970, *El fascismo europeo*. México, Editorial Grijalbo.
- Argumentos No 10-11-12-13. *Sociología de la Literatura*. Bogotá, Crear Arte, 1985
- Argumentos No 18-19-20-21 *El tercer Reich*. Bogotá Fundación Editorial Argumentos, 1988
- La Palabra Nos 4 - 5 Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Bogotá, septiembre de 1995

MARÍA TERESA VELA MENDOZA. Licenciada en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, con estudios en Sociología en la Universidad Nacional y en Arte Dramático en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Magíster en Sociología de la Educación de la Universidad Pedagógica Nacional. Docente de Planta, del programa de Licenciatura en Artes Escénicas, Facultad de Artes, Universidad Pedagógica Nacional.

liztailor@gmail.com