

# Shakespeare, el guionista silencioso: análisis de la película *Richard III* (1911), de Frank R. Benson

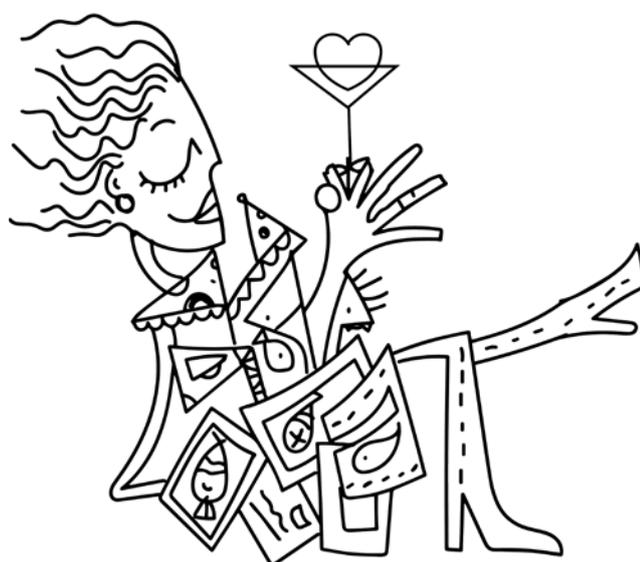
Miguel Ángel Vallejo Sameshima

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

<https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

mvallejos@unmsm.edu.pe

Lima - Perú



## Resumen

El presente estudia el texto de Ricardo III, de William Shakespeare, y sus modos de representación desde el siglo XVII hasta fines del siglo XIX. Luego hace un repaso por las películas mudas basadas en obras de Shakespeare. Finalmente, analiza la segunda película más antigua sobre *Ricardo III*<sup>1</sup>, de 1911, dirigida y protagonizada por Frank R. Benson. En este análisis se comparan los diálogos y secuencias en esta adaptación con los del texto original, así como aspectos discursivos de ambos.

**Palabras clave:** Shakespeare, Ricardo III, teatro, cine mudo, adaptación cinematográfica.

## Abstract

*This paper studies the original play Richard III, by William Shakespeare, and the ways it was represented between the XVII and the XIX century. It then reviews the first silent movies based on Shakespeare theater plays. Moreover, it analyzes the second oldest movie based on this theater play, Richard III (1911), directed and starred by Frank R. Benson. The analysis compares the dialogues and sequences from the adaptation and the original text, as well as the discursive aspects from both.*

**Keywords:** Shakespeare, Richard III, theater, movie adaptation.

*RICARDO III EN SU TIEMPO Y SUS PRIMERAS ADAPTACIONES. Shakespeare escribió textos casi sin acotaciones, pues muchas de las acciones y las características de los personajes están indicadas en los mismos diálogos. Una idea general sobre *Ricardo III* es la seducción que*

<sup>1</sup> Datos encontrados en IMDB. Siempre de acuerdo con esta página web, la primera cinta data de 1908, en versión dirigida por J. Stuart Blackton y William V. Ranous, y no parece disponible en internet.

ejerce su protagonista pese a —o precisamente por— su maldad sin límites y su deformidad. Esa parece ser la característica más importante del texto y de sus puestas en escena a lo largo de la historia. Para Valverde (1988), en la obra «los buenos» son muy poco visibles: «En *Ricardo III* la maldad es total, como venganza del personaje contra el mundo por haber nacido deforme» (Shakespeare, 1988, p. XIII).

Desde otro enfoque, apuntan Balló y Pérez (2015) que Ricardo como protagonista es un villano bien delineado que puede crear una complicidad con el público: «Con él, Shakespeare inicia la construcción de personalidades fuertes e inabarcables que entran en tensión con la evolución del drama hacia su desenlace» (Balló y Pérez, 2015, p. 55).

Por otro lado, Lull (2009) destaca que la simpatía que genera el protagonista justifica sus actos malvados, su necesidad de poder, su falta de remordimiento e incapacidad para amar. Esto es un componente esencial del desarrollo de las acciones, pues, sigue Lull, es el punto de vista de la obra. Añade Lull que las lamentaciones de las mujeres ante la crueldad de Ricardo preparan el cambio en el punto de vista de la obra, para movilizar al público cristiano de su época. Consideramos que esto continúa funcionando hoy, independientemente de esta ideología religiosa, pues las lamentaciones son el momento más importante y grande en que los otros personajes hablan sobre el protagonista, y es este el que hace avanzar la acción siempre.

Asimismo, de acuerdo con Lull (2009), *Ricardo III* se enfoca en el auge y la caída del protagonista, sin desarrollos complejos de los demás personajes, cuyas historias se yuxtaponen para mostrar el desarrollo del protagonista. Y Ricardo no cambia pese a las revelaciones y a las consecuencias de sus actos. Su *hibris* se mantiene pese a todo. Cuando se le presentan los fantasmas de sus muertos, podría salvarse si se arrepiente, como el doctor Faustus de Marlowe, pero no lo hace: termina como empieza.

Así, la simplicidad argumental de *Ricardo III*, en una historia que avanza solo por sus asesinatos, traiciones y conspiraciones para conseguir y mantener el reinado, no fue un problema para que se haga popular en su época y sobreviva bien en el tiempo. Es posible que haya sido su obra más popular en su tiempo, junto a *Romeo y Julieta* y *Hamlet*.

Estos elementos shakesperianos son la base de una especie de guía para sus representaciones, que ha influenciado de manera determinante la dramaturgia



Fig. 1. *Ricardo III*. La única película sobreviviente de las legendarias producciones de Shakespeare), de Frank R. Benson por la que recibió el título de Caballero del rey Jorge.  
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=L9NWF9CGv9w>

y, en general, los modos de narrar modernos. Para Balló y Pérez (2015) la narrativa moderna, en todos sus géneros y medios, ha sido influenciada en gran manera por Shakespeare. Definen su legado como «la construcción de una conciencia que medita, que habla mientras piensa, y se escucha a sí misma» (Balló y Pérez, 2015, p. 110). Así, aseguran que en muchos casos las puestas teatrales y cinematográficas de sus obras están de alguna manera ya pauteadas por el texto. Y no es casualidad que las primeras películas mudas sobre sus piezas consignaran al propio Shakespeare como guionista, a falta de un adaptador profesional.

Por otro lado, es preciso repasar cómo llega Shakespeare a los lectores y audiencias contemporáneas, mediante variaciones producto del tiempo. Sus obras se publicaban ya en el siglo XVII como libros económicos, que tenían gran demanda, no solo por parte del público, sino también entre los dramaturgos que deseaban montarlas. Apunta Hammond (2006) que las ediciones que circulaban de estas obras tenían recomendaciones de dirección, y que uno de los motivos para esto es porque Ricardo III es una obra de representaciones largas, porque por la naturaleza de sus personajes, no es fácil cortar el libreto (Shakespeare, 2006, p. 72).

Del mismo modo, Lull (2009) recuerda que las adaptaciones de *Ricardo III* debían abreviar mucho el texto. Menciona la versión de Colley Cibber en 1700, que corta el texto de 3800 versos a 800, centrándose en las obras y monólogos de Ricardo. Añade Lull que, en 1877, en Londres, Henry Irving hizo una unipersonal sobre la obra utilizando parte del texto adaptado de Cibber, quitando referencias históricas y de otros personajes. A su vez, a inicios del siglo XX el actor John Barrymore hizo otro unipersonal mezclando



Fig. 2. Sir Frank Benson en *Ricardo III*. Fuente: <https://shakespeare.emory.edu/frank-benson/#jp-carousel-2344>

fragmentos de *Enrique VI*, ubicando el monólogo inicial de Ricardo en la mitad de la pieza.

El paso del teatro al cine en las representaciones de Shakespeare estuvo mediado por un arte intermedio del siglo XIX: los espectáculos de narradores de historias, quienes utilizaban linternas y proyección de sombras, y en ocasiones empleaban superficies de vidrio pintadas para producir extraños efectos. Buchanan (2009) afirma que el público inglés estaba acostumbrado a estas representaciones, basadas principalmente en historias de la Biblia, cuentos clásicos para niños como *La cenicienta*, o adaptaciones de textos literarios como *Don Quijote* o *Robin Hood*, así como algunos espectáculos basados en obras de Shakespeare. Como ejemplo, apunta Buchanan que en 1821 Edmund Kean desarrolló un espectáculo de linternas para representar una versión de *El rey Lear* (Buchanan, 2009, p. 28).

Siempre según Buchanan, este arte de linternas tendría también desarrollo en Estados Unidos, como cuando Casper W. Briggs and Company of Philadelphia sacó al mercado dos series de secuencias de pinturas basadas en Shakespeare, una en 1890 y otra en 1908. Por ejemplo, la de *Hamlet* incluía figuras estáticas con secuencias cuyo título definía la acción. Esta es una referencia para entender la disposición de las secuencias en el cine mudo, en especial sobre Shakespeare.

## El primer Shakespeare en pantalla

Sobre las primeras adaptaciones cinematográficas, hay que apuntar la idea de Cartmell (2000) de que la mayoría de las adaptaciones al cine de la literatura provienen de la novela decimonónica, mientras que las adaptaciones de obras de Shakespeare eran consideradas un subgénero propio. (Cartmell, 2000, p. 1). Bajo esta premisa, revisaremos las estéticas dominantes del cine mudo en sus varias etapas, para luego profundizar en específico en las películas basadas en piezas de Shakespeare.

En sus orígenes, el cine, en sus múltiples formatos, desde las máquinas individuales de Thomas Edison hasta los grandes salones de proyección, era un arte con muchas posibilidades a partir de su desarrollo técnico como de los modos de producirlo y distribuirlo. Esto influyó en sus estéticas y, desde luego, en las adaptaciones de las obras de Shakespeare. Por ejemplo, Buchanan (2009) narra que entre 1895 y 1913, en muchas ocasiones, había un *showman-lecturer* que acompañaba las proyecciones con una linterna, explicando las acciones.

Aumont y Talens (1998) hacen un repaso por estos complejos primeros años del séptimo arte, ya en los aspectos de sus modos de producción y en sus búsquedas estéticas. Recuerdan que en la primera década del siglo XX el cine se expandía desde Francia con la Pathé-Frères, empresa que «formalizó de manera sistemática los sectores de esta nueva industria» (Aumont y Talens, 1998, p. 12), que generó una enorme red de producción y distribución, que llegó incluso a Rusia. En Francia aparecieron las series, que permitían organizar películas en torno a un mismo personaje y a las películas cómicas. Tanto la industria francesa como la italiana entraron con facilidad en el gran mercado de Estados Unidos, hasta que este país comenzó a producir sus propias películas. Ante eso, empresas cinematográficas francesas comenzaron a construir enormes salas de cine, con capacidad para miles de personas.

A su vez, Aumont y Talens (1998) aseguran que en el Reino Unido el cine tendría un desarrollo no naturalista, con cintas como *Oh! Mister Moon* (1901) con trucos de cámara o *Falsely Accused* (1905) y gran desarrollo de efectos de luz. En 1904 hay una primera versión de *Hamlet* con decoración suntuosa. Luego, afirman que en la segunda década del siglo XX se da la afirmación internacional del cine en Europa, con guiones originales y producción profesional. Aparecen muchas películas basadas en textos literarios, como las adaptaciones sobre Shakespeare en

Inglaterra, o las películas italianas de episodios históricos como *Quo vadis*, *Marcantonio e Cleopatra* o *Spartacus*.

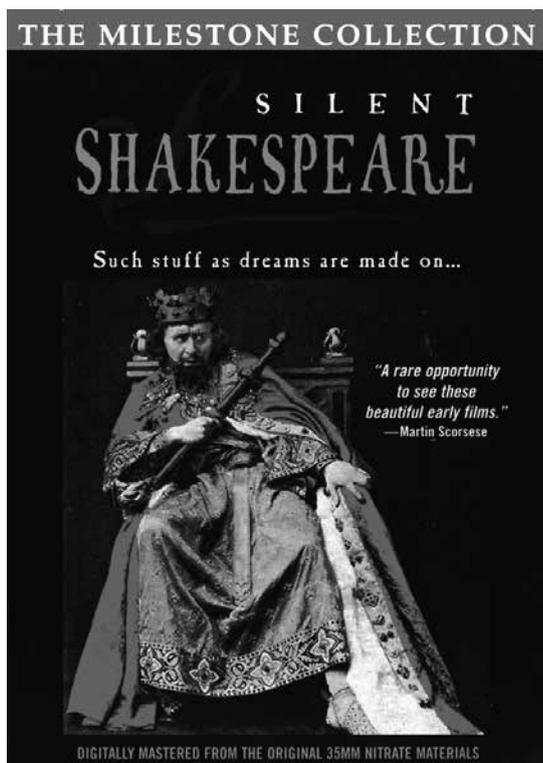


Fig. 3. Adaptación cinematográfica de *Ricardo III*. Fuente: <https://kinolorber.com/film/silent-shakespeare-suchstuff-as-dreams-are-made-on>

La siguiente década marcó un cambio debido a lo que señalan De Felipe y Gómez (2008): el cine canibalizó argumentos de novelas, obras teatrales, cuentos e historietas, hasta que en 1910 se formalizó el sistema de derechos de autor. Solo entonces la aplicación de esa nueva legislación hizo necesario que aparecieran los guionistas profesionales. Como veremos, *Richard III* (1911), la película de Richard Benson<sup>2</sup> que analizaremos en este ensayo no tiene un guionista, pues sigue en la lógica anterior, aunque no fuera necesario pagar regalías por adaptar una obra de Shakespeare.

En este entorno complejo podemos repasar las películas mudas adaptadas de obras de Shakespeare. En 1889 se estrena la primera película sobre una obra de Shakespeare, un cortometraje de la Herbert Beerbohm Tree's contemporaneous London stage production de *King John*. Aumont y Talens (1998) aseveran que ya en 1908 hubo una versión de *Ricardo III*. En Italia

aparecen en 1909 *Romeo e Guilietta* y *Hamlet*. Hasta 1927, cuando se inicia la era del cine sonoro, se realizan entre doscientos cincuenta y trescientas cintas basadas en sus obras. Muchas de ellas se han perdido por los materiales filmicos de aquellos años, bastante vulnerables<sup>3</sup>.

Buchanan (2009) plantea asimismo la polémica sobre el valor de los filmes sobre obras de Shakespeare en el cine mudo. Muchos críticos consideraron que este arte tenía pocas posibilidades expresivas al carecer de palabras<sup>4</sup>. Añade que en este periodo el cine buscaba por sobre todo mostrar sus capacidades técnicas antes que contar una historia. A esto, agrega que le siguió un proceso de transición, entre 1907 y 1913, cuando el discurso cinematográfico ya estaba consolidado, mientras una campaña de las industrias estadounidense y europea buscaba construir un discurso más refinado para alejar a los públicos populares y captar a otros más pudientes. Se buscaba ya contar una historia, en cintas como la mencionada de Melies de 1907 y la versión italiana de *Otelo*, de la compañía Cines. «As story-telling settled into being the film industry's dominant aim across this period, a strict adherence to theatrical forms of representation or to a courted theatrical style attention in that story-telling also started to look conservative» (Buchanan, 2009, p. 76).

González (2008) considera que esta es una disputa con dos tendencias. La primera buscaba una estética popular con experimentación técnica, que en el Reino Unido se daría en la escuela de Brighton, formada por Frank Mottershaw (*Ataque a una diligencia*), Alfred Collins (*Matrimonio en un auto*), James Williamson (*Las regatas de Henley*), George Albert Smith (*No hagas el tonto con la parafina*) y Robert William Paul, creador del animatógrafo, que tenía un trípode especial para tomas panorámicas. Ellos buscaban filmar en exteriores y desarrollar todas las posibilidades expresivas, en una búsqueda similar a la del cine fantástico de Mellies. La segunda era heredera de lo burgués e intentaba representar como en el teatro. La cinta de Benson que analizaremos en este trabajo pertenece a este segundo grupo que, como señalamos, era una tendencia conservadora.

2 De acuerdo con IMDB, Benson formó parte de una compañía teatral especializada en obras de Shakespeare, y dirigió otras dos cintas basadas en obras de Shakespeare, *Julius Caesar* y *The Taming of the Shrew*, también de 1911. En los tres filmes se reconoce como guionista al dramaturgo inglés.

3 Afirma Buchanan (2009) que no han sobrevivido piezas de capital importancia como *Le Reve de Shakespeare* (1907) de George Melies.

4 Sin embargo, independientemente de los medios en los que se lleve a cabo la adaptación, De Felipe y Gómez nos recuerdan que «cuanto mayor sea la riqueza de un texto literario, mayor lo será también su potencial de adaptaciones posibles, puesto que cada una de ellas responderá a un punto de vista único y diferenciado» (De Felipe y Gómez, 2008, p. 83). Esta es la premisa que motiva nuestro trabajo.



Para Balló y Pérez «el gran cine narrativo del período llamado mudo tiende a las presentaciones ralentizadas precisamente porque la ausencia de la palabra impide la introducción de informaciones preliminares en el marco dinámico de la pantalla» (Balló y Pérez, 2015: 22). Finalmente, es preciso recordar unos apuntes sobre la influencia de Shakespeare en el cine, especialmente el *Ricardo III*:

La tradición shakesperiana que funda *Ricardo III*, según la cual se puede cimentar el interés de una obra dramática en la maldad convulsa y enloquecida de un antihéroe, abrió si se puede decir así, ciertas brechas para la saturación figurativa en algunos de los films más emblemáticos del cine alemán de raíz expresionista. A la sombra omnipresente del Caligari de Robert Wiene, Fritz Lang realizó luego el díptico del doctor Mause, un hipnotizado que aspira a ser el amo del mundo (Balló y Pérez, 2015, p. 58).

### La no tan muda voz de Shakespeare

Una primera característica general de la película de Benson es su naturaleza episódica, con muchas escenas y elipsis breves, y lo hace sin matices como se vería en posteriores desarrollos del cine, y, a su vez, divide la acción en muchos focos; mientras, en el teatro el

conflicto suele ser el enfrentamiento entre una fuerza y otra, con la acción focalizada en el conflicto. Otro aspecto relevante de la cinta es la escasa cantidad de texto escrito y la poca presencia de diálogos, incluso para la época.

Como en casi todo el cine mudo, la película de Benson usa solo tomas fijas, recrea escenarios abiertos mediante pinturas y las actuaciones tienen una expresividad exagerada. La cinta se enmarca en una etapa en la que, pasados los primeros años de experimentación cinematográfica, se buscó elevar la condición artística del cine acercándose a lo teatral, cuando todavía no era común la grabación en exteriores. Otra característica es que la película de Benson logra citar a diferentes personajes y omite en muchas escenas al protagonista, con lo cual logra dinamismo y cuestiona el protagonismo incuestionable de Ricardo en el texto de Shakespeare.

Como mencionamos en la Introducción, haremos ahora un análisis estructuralista de la película comparándola con el texto de Shakespeare. De esta manera, se interpretará cómo hace avanzar la acción y las significaciones que sugiere en su adaptación. Se nombrará a cada escena con el texto que la acompaña



Fig. 4. Imagen de la película *Ricardo III* dirigida por Laurence Olivier. Fuente: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/01/richard-iii-laurence-olivier-reel-history-accurate>

en el letrero. A su vez, se citará todo el texto escrito presente en la película.

*Escena 1. The battle of Tewkesbury. Henry VI, defeated, and crown passed to Edward IV.* Se menciona este suceso fuera de la obra para empezar a contar la historia con un contexto básico. Se representa con un fondo pintado muy recargado, con una coronación llena de protestas, sin diálogos. Llama la atención la metáfora de la violencia, es decir, de la guerra que acaba de terminar, por un soldado echado en el suelo como muerto, y pedazos de armaduras desperdigados. Estas metáforas características del cine mudo serán una constante sutil en la cinta.

Otro punto importante es que, pese al obvio intento de contextualización en la película, se prefirió simplificar la historia. En este mundo representado, no figura como en la obra que el mundo ya está en relativa paz luego de la lucha entre las casas de Lancashire y York, y se representa un universo en caos. Del mismo modo, se evita el inicio in media res característico de Shakespeare, con lo cual se pierde dinamismo.

*Escena 2. Murder of Henry VI in the Tower of London by Richard, Duke of Gloucester, afterwards King Richard the Third.* Se incluye este suceso de *Henry VI*, pues podría explicar el motivo que alienta a Edward IV a creer en la superstición de su asesinato, pero esto no se aclara luego en la película. Por otro lado, el letrero es bastante directo y define al personaje de Richard: «I'll throw the body in another room. And triumph, Henry, in the day of doom», cita del acto quinto de *Henry VI*.

La recreación en el espacio interior es mucho más sobria y minimalista, con telas colgando para cubrir las ventanas. La acción muestra a Richard sacando de la habitación con engaños a un criado y matando cruelmente a Henry VI: le da repetidas puñaladas, pone su pie sobre el cadáver, lo carga como si fuese un bulto, lanza una proclama sin texto, y limpia el puñal en la ropa del muerto. Luego, se lleva el cadáver colocándole la antorcha en la ropa para alumbrar su camino. Así, podríamos considerar esta secuencia como la ultraviolencia de la época, y presenta al personaje como un sujeto cruel, capaz de mentir con facilidad. Pero, a diferencia del texto, no se hace énfasis en la deformidad física ni a nivel de texto ni con maquillaje o máscaras. Otra omisión, también relevante, es la gran falta del monólogo inicial con el cual Richard justifica y explica los motivos de su maldad.

Entonces, al omitir el monólogo, su maldad no tiene un origen y queda un poco vacía, del mismo modo que su

atractivo no está remarcado por su deformidad física. A partir de este punto, es más factible que el protagonista se diluya en la polifonía de personajes y acciones. En contraparte, la actuación del propio Benson como Richard es exagerada como en la mayoría del cine mudo, pero con movimientos agresivos y antinaturales, quizá como metáfora de su deformidad.

*Escena 3. King Edward IV orders arrest of Clarence, at Gloucester's instigation.* El texto escrito dice: «Gloucester: Go, tread the path that thou shalt ne'er return / Simple, plain Clarence! I do love thee so, / That I will shortly send thy soul to heaven». Se intenta representar calles de la ciudad con telas de fondo, a medio camino entre el minimalismo y la gran representación. Sobre las acciones, se ve el contraste entre el primer rostro sereno de Gloucester cuando está acompañado o cuando pone expresión perversa cuando se queda solo.

*Escena 4. Richard woos Lady Anne over King Henry's corpse.* Ocurre con la misma escenografía. El diálogo literal del texto es: «Gloucester: Was ever woman in this humour woo'd? / Was ever woman in this humour won? / I'll have her; but I will not keep her long». Aparece un pequeño grupo de personas acompañando el ataúd del rey Henry, que no funcionan como metáfora de multitud al ser actuaciones individuales realistas, y terminan empequeñeciendo el camino al entierro.

Si bien no hay texto que presente la seducción de Gloucester, lo que parece una gran pérdida para las significaciones de la película, sí se representa el momento en que le deja su espada y le muestra su cuello para que cobre venganza. Asimismo, se muestra cuando le coloca el anillo: pareciera ejercer algún tipo de control físico sobre el cuerpo de Anne en ese momento. La multitud asiste consternada a la seducción y se aleja espantada llevándose el ataúd de Henry VI. De esta manera se presenta el poder de Richard, en el temor que infunden hasta sus actos más inofensivos.

*Escena 5. Murder of the Duke of Clarence in the Tower.* De nuevo, interiores con poca decoración. Si bien parece que Clarence duerme agobiado por pesadillas como en la obra, no se recrea su disquisición filosófica, ni se aprecia la posibilidad de que, en la mente de sus asesinos, esté rezando. Luego aparece el diálogo exacto del segundo asesino (aunque no se indica de quién es, es muy sencillo deducir que es uno de los criminales): «A bloody deed, and desperately dispatch'd! / How fain, like Pilate, would I wash my hands / Of this most grievous guilty murder done!». Así, se respeta la tensión entre el matarlo o perdonarle la vida, pues uno de los



asesinos parece arrepentido, intenta detener al otro y no se queda a esconder el cadáver.

*Escena 6. News of the dead of Clarence brought to King Edward.* Escena meramente informativa, en interiores recargados para representar el palacio real, con dos lanzas en diagonal en los extremos de la toma, como metáfora de violencia. No se explicita quién lo dice, pero es obvio que es Edward IV: «Is Clarence dead? The order was reversed». Un gran cambio es que la noticia no se la da Richard como en la obra, y este, de hecho, no aparece en escena, desapareciendo un momento de cinismo que define al protagonista.

Esta misma escena continúa en la misma locación, con Richard conversando con sus sirvientes, y el texto «Gloucester prevents Coronation of the Prince of Wales». De esta manera, se omite la maldición de la Reina Margarita.

Escena 6.a. Lord Hastings visits Princes in the Tower. Esta es una escena fuera del texto de Shakespeare, inventada para aclarar que Hastings va a avisarles de la muerte y que se rebela ante los designios de Ricardo. Luego aparece el texto «Lord Hastings sent to execution», y posteriormente un texto que es cita literal de la obra: «Come, lead me to the block; bear him my head / They smile at me that shortly shall be dead». No se dice que es Hastings pero se sobreentiende que se trata de él. Este es el único monólogo empleado en la película, y se utiliza para enunciar un hecho. Es evidente que se han omitido las reflexiones para privilegiar el desarrollo de las acciones, lo peculiar es que se haya respetado el de Hastings que no es demasiado importante.

El siguiente texto en aparecer dice «Lord Mayor of London offers crown to Richard, which he reluctantly accepts», con lo cual se omite la zalamería con la cual Richard convence a Buckingham de instar por su coronación. Las acciones se realizan en el mismo escenario, con un Richard más exagerado, mientras los consortes imitan sus movimientos. Si bien no hay más monólogos que el mencionado anteriormente, sí existe un momento de soledad de Richard quien, aunque no mira a la cámara ni habla con la complicidad del monólogo para revelar sus planes y su maldad, sí demuestra su alegría malsana, insinuando claramente que ha cometido un acto de vileza producto de una intriga, hasta que se coloca la corona en la cabeza como delirando.

No existe o se ha perdido la escena 7, pues continúa directamente la *Escena 8. Coronation of Richard and death of his Queen (Lady Anne)*. Al igual que en la obra,

Anne se lamenta durante la coronación y se va. Richard indica a un criado que la ejecute pasándose un cuchillo imaginario por el cuello, de manera mucho más violenta que el discurso con el cual insinúa que está enferma en el texto de Shakespeare. A su vez, no aparece el plan de Richard con Buckingham, ni el anuncio al pueblo de que este merecería ser el rey con un frío recibimiento.

*Escena 9. Murder of Princes in Tower.* El letrero añade «The most arch deed of piteous massacre. That ever yet this land was guilty of», cita textual de la obra. Se representa el asesinato de los príncipes sin demasiado detalle, pues las acciones solo muestra el cuerpo sin vida de los niños siendo cargados, sin violencia, por su probable asesino.

*Escena 10. Arrival of Richmond in England. Nobles rally round in his standard.* Se representa el bosque con una tela pintada muy simple, sin otros detalles. No se dice quiénes son los caballeros pero se sobreentiende que, como en la obra, son todos menos Richmond, quien llega luego y dice de acuerdo al texto «O Thou, whose captain I account myself, / Look on my forces with a gracious eye». Luego, sin indicaciones, con una escenografía que incluye plantas reales, se pasa a Richard yendo a campaña, cuando se encuentra con la Duquesa de York, quien le dice: «Therefore take with thee my most heavy curse; / Which, in the day of battle, tire thee more / Than all the complete armour that thou wear'st!». No queda claro si Richard pide la mano de su sobrina ni si se la conceden. A esto le sigue el texto «Buckingham captured and sent to execution», mas no se representa la ejecución, solo la orden de Richard.

La escena 11 no aparece, pues continúa la *Escena 12. Richard's dream, the night before the battle*. Se representa un campamento, con escenografía que repite elementos usados para la escena de la llegada de Richmond. El texto coge una línea del monólogo final de Richard: «O coward conscience, how dost thou afflict me!». Es importante que se hayan omitido las líneas en que prefirió negarse a la redención al no arrepentirse, punto clave en el texto de Shakespeare pues revela la maldad de Richard hasta el final.

Con la misma escenografía lo acosan los fantasmas de sus muertos, pero no aparece el discurso de los fantasmas y sus reflexiones sobre sí mismo pues no hay letreros. Richard apenas despierta atormentado y reproduce la escena de encuentro con mensajero. Este es el único momento de ilusionismo en la película.

*Escena 13. Battle of Bosworth. Death of Richard. Richmond offered the crown.* Esta, la escena final, se

inicia con una escenografía reciclada de las escenas anteriores, decorados sencillos y plantas reales. Aunque no se dice de quién es, es obvio que el texto pertenece a Richmond: «God and your arms be praised, victorious friends, / The day is ours, the bloody dog is dead», y luego «Now civil wounds are stopp'd, peace lives again: / That she may long live here, God say amen!». Como vemos, se da una inversión en el orden, pues en el texto de Shakespeare estas son las palabras de Richmond luego de la victoria, y aquí aparecen antes de que mate a Richard. Asimismo, las acciones siguen a Richmond al final, convirtiéndolo en protagonista, como remarcando que él será el nuevo monarca. Repasando la película, se aprecia que el punto de vista siempre sigue al monarca, pues primero se narró desde Henry VI y luego desde Richard hasta su muerte.

A su vez, se omite el fragmento «Mi reino por un caballo» de Richard, el cual es muy poderoso al remarcar que todo lo que ha logrado con tanta muerte y sangre se reduce a menos que un simple animal.

En los aspectos formales, la representación de esta batalla final es mucho más simple y utiliza menos recursos que el colosalismo de *Los últimos días de Pompeya* (1913) de Caserini o de *Cabiria* (1914) de Pastrone. Asimismo, la escena de pelea no se compara en duración y agilidad de movimientos con *La marca del zorro* (1920) o *Los tres mosqueteros* (1921) de Niblo.

## Conclusiones

La influencia de Shakespeare en la narrativa moderna se nota como una marca de guion en sus adaptaciones. Esta influencia se transmitió de diferentes maneras, por ejemplo, mediante la publicación de ediciones populares de sus obras, la larga tradición de sus adaptaciones teatrales que, en el caso de *Ricardo III*, acortan el texto. Del mismo modo, también fueron influyentes adaptaciones en libros para niños. Asimismo, el arte de narración oral con linterna adaptaba piezas de Shakespeare, en ocasiones adaptando más bien adaptaciones previas. Estas versiones influirán en el cine mudo, en especial en las cintas previas a la época de los guionistas profesionales, considerándose desde entonces un subgénero: adaptaciones de Shakespeare.

Este Shakespeare como guionista invisible deja subtramas en la mayoría de las obras, pero no en *Ricardo III*, pues esta pieza se basa en el protagonista a partir de ser dominante su punto de vista y marcar

desde el inicio el motivo de sus acciones, así como su falta de arrepentimiento final, y la decadencia de lo que consiguió. La película dirigida por Benson en 1911 sigue este hilo argumental y alcanza a contar los hechos más importantes de la trama, incorporando escenas fuera del texto.

Sin embargo, la cinta cambia escenas que dan una nueva significación al texto, como el que no haya habido el periodo de paz y la falta de justificación para la maldad de Ricardo. Del mismo modo, representa más escenas sin Ricardo y a este sin su poder de seducción, con lo cual las significaciones posibles de la película se acercan, antes que a la maldad pura de Ricardo, al caos constante y la anarquía política. No obstante, sí tiene momentos en que logra definir al protagonista pese a no contar con texto: como el asesinato de Enrique VI o el cortejo a Lady Anne.

La adaptación de Benson destacó el elemento épico y el narrar una historia pese a sus limitaciones técnicas. No apela a la deformación del espacio como en *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Wiene, ni llega a los niveles de expresionismo de *Nosferatu* (1922) de Murnau. Tiene una narratividad a medio camino entre lo colosal y lo minimalista. Se enmarca en la estética de la teatralidad, pese a que es episódica.

Aun cuando en algunos momentos la película sigue el texto pese a que no contribuya a la narratividad, como el encuentro de Richard con la Duquesa de York, debido a su narratividad y redondez, la cinta es comprensible por espectadores que no hayan leído el texto o visto una puesta en escena teatral, aunque haya algunos cabos sueltos que este público no familiarizado con Shakespeare bien puede percibir.

## Referencias bibliográficas

- Abuín, Á. (2013). *El teatro en el cine: estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- Armstrong, K. (1998). *Studying Shakespeare: a practical guide*. Barcelona: Prentice Hall Europe.
- Aumont, J. y Talens, J. (1998). *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.
- Balló, J. y Pérez, X. (2015). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (Trad. de Carlos Losilla). Barcelona: Anagrama.
- Bergan, R. (2012). *Cine...ismos: para entender el cine*. Madrid: Turner.



- Benson, F. (director, 1911). *Richard III*. Película, <https://www.youtube.com/watch?v=PB8LgYFQLzU&t=1186s>
- Buchanan, J. (2009). *Shakespeare on Silent Film: An Excellent Dumb Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cartmell, D. (2000). *Interpreting Shakespeare on Screen*. Nueva York: St. Martin's Press.
- De Felipe, F. y Gómez, I. (2008). *Adaptación*. Madrid: Trípodos.
- Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- González, P. (2008). *El cine mudo*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Shakespeare, W. (1988). *Ricardo III / Enrique V*. Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Barcelona: Planeta.
- Shakespeare, W. (2006). *Richard III*. Ed. Anthony Hammond. Nueva York: Arden Shakespeare.
- Shakespeare, W. (2009) *Richard III*. Ed. Janis Lull. Cambridge: Cambridge University Press.

Recibido el 1 de julio de 2023  
Aceptado el 2 de agosto de 2023