

# *El rey Lear* ante la crítica

Gerardo Piña



El actor inglés Laurence Olivier caracterizado como el rey Lear en una producción del New Theatre de Londres en 1946. (Fotografía: Kurt Hutton/Picture Post/Hulton Archive/Getty Images)



ESTRENADA UN 26 DE DICIEMBRE DE 1606, publicada como “cuarto” en 1608 y —con varios cambios— en folio en 1623, *El rey Lear* es considerada por la mayoría de los críticos la mejor obra de Shakespeare. No sólo eso, es la que más ha sido manipulada para decir cosas acordes con las distintas épocas en que se ha montado.

*El rey Lear* cuenta la historia de un rey, anciano, que tiene tres hijas y organiza una suerte de concurso retórico para ver cuál de las tres lo quiere más y dividir su reino en consecuencia, pues va a heredarlas en vida. Las dos primeras, Regan y Gonoril, adulan a su padre como él lo esperaba.

**GONORIL:** Señor, te amo más de lo que las palabras pueden expresar y más que a vista, espacio, libertad, más muchísimo más que lo estimado, lo precioso, lo raro, no menos que la vida, llena de dignidad, salud, belleza, honor, tanto como jamás amó un hijo, o un padre fuese amado; un amor que empobrece el aliento y debilita el habla, te amo más allá de la forma de decir “muchísimo” (I, 50-6)<sup>1</sup>

Cordelia, la menor, carece de zalamería y le dice a su padre que lo quiere así, sin más. Le agradece el haberla criado y por ello lo ama y lo honra. Esto enfurece al rey.

**LEAR:** ¿Es eso lo que dice tu corazón?

**CORDELIA:** Sí, mi señor.

**LEAR:** ¿Tan joven y tan dura?

**CORDELIA:** Tan joven, mi señor, y tan sincera.

**LEAR:** ¡Que la sinceridad sea, pues, tu dote!

Porque, por el sagrado resplandor del sol,  
por los misterios de Hécate y la noche,  
por toda la influencia de los astros  
que nos dan la existencia y nos la quitan  
renuncio a todo parentezco, afinidad  
de sangre o cualquier otra paterna obligación

<sup>1</sup> William Shakespeare, *El rey Lear*, edición del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero. Versión definitiva de M.A. Conejero y Jenaro Talens. Cátedra, Madrid, 2000. Todas las traducciones de este texto han sido tomadas de esta edición.

◀ El actor alemán y director teatral Alex Otto, en el papel protagonista de *El rey Lear*, en Hamburgo en 1920. (Fotografía: Estate of Emil Bieber/Klaus Niermann/Getty Images)

y te tendré siempre como extraña  
para mi corazón y para mí... (I, 103-111).

El rey no sólo la deshereda sino la desconoce y divide su reino entre sus otras dos hijas. Cordelia se va y se casa con el rey de Francia (quien la acepta por esposa aun sin dote). Las otras dos hijas se vuelven contra su padre corriéndolo de sus respectivos reinos, y el rey Lear acaba enloquecido en medio de una tormenta, acompañado únicamente por su bufón. Cordelia vuelve acompañada de su esposo —al mando de su ejército— para reencontrarse con su padre y luchar por devolverle el trono, pero pierden la batalla. Cordelia es capturada y muerta por el enemigo. Su padre, al ver esto, muere también.

Esta historia de amor y traición filial va entremezclada con otra: Edmund, el hijo bastardo de Gloucester, organiza un complot en contra de su medio hermano Edgar para que sea desheredado y él pueda aspirar a una herencia que su bastardía le niega.

**EDMUND:** ¿Por qué innoble o bastardo, cuando mis proporciones  
son armoniosas, noble mi intención, legítima mi forma  
como si fuese el hijo de una mujer honrada?  
¿Por qué se nos señala como innobles o viles?  
¿Por qué como bastardos? ¿Por qué como ilegítimos  
a quienes obtuvimos de la furtiva lascivia de la Naturaleza  
más gallardía e ímpetu que el que en un lecho insípido,  
tedioso y duro sirve para procrear  
una tribu de necios, engendrados  
entre sueño y vigilia? Bien, legítimo Edgar,  
poseeré tu patrimonio (II, 1-16).

Gonoril y su esposo le arrancan los ojos a Gloucester al considerarlo traidor, quien merodea hasta reencontrarse con Edgar, su hijo, y hacen las paces. Al final de la obra todos los personajes importantes mueren, Cordelia y Lear incluidos (los personajes con los que se busca la empatía del público mueren, algo inusual para la época).

¿Es *El rey Lear* demasiado cruel? La pregunta ha sido el eje de la crítica desde el siglo XVII. Cada época ha reescrito esta obra para ajustarla a los tiempos en curso, y la enorme tristeza con la que queda el espectador al final de *El rey Lear* es considerada un efecto deliberado de Shakespeare, pero ¿con qué fin?

Durante la Restauración, Nem Tate deja vivos a Lear y a Gloucester, y casa a Cordelia con Edgar. Esto obedece a fines estéticos, pero también políticos (la Restauración es igual a una monarquía restaurada). Para Tate, el final debe cambiarse porque la historia es demasiado terrible para permitir su disfrute. Desde Aristóteles, la cuestión de si lo terrible puede ser disfrutado ha tenido varias respuestas; algunas se refieren al lado perverso de quienes encuentran placenteras este tipo de historias. A su vez, Samuel Johnson, en la introducción que escribió para una edición de las obras completas de Shakespeare en 1765 se quejó de lo mismo. Aplauda a Tate por corregirle la plana a Shakespeare. Para él, el bardo había rebasado los límites de la justicia dramática y de las expectativas del espectador.

En el romanticismo, Schlegel describe *El rey Lear* como la representación de una caída desde lo más alto hacia el abismo de la miseria, pero esta caída tiene algo de hermoso para él y la sensibilidad romántica. A su vez, Coleridge comenta de esta obra que Shakespeare muestra en ella una gran lectura de la naturaleza vinculada con el poder —tema recurrente en la crítica romántica inglesa—. Subraya, aludiendo a Lear y a Cordelia, que la valentía, el intelecto y la fuerza de carácter son las formas más impresionantes del poder, y del poder en sí mismo, sin ninguna guía moral en la historia, surge una inevitable admiración. Para él, la obra es atractiva porque el poder es atractivo. Por su parte, Hazlitt dice que la mente de Lear es como un barco muy alto conducido por el viento, zarandeado por las olas, pero que logra sobreponerse a ellas por tener un ancla fija en el fondo del mar (también en una clara alusión a la naturaleza y el poder). Para ellos la idea de lo sublime es la que impera, no las “burguesas nociones de justicia o moral”, como afirma en su texto sobre esta obra de Shakespeare.

A. C. Bradley, el crítico inglés más representativo de los inicios del siglo xx, traza un paralelismo entre el rey Lear y Job, ya que ambos se enfrentan al despojo

después de haber gozado de la mayor riqueza (con la pequeña diferencia de que a Job todo lo perdido le es restituido y multiplicado). De esta época datan las lecturas cristianas de esta obra, pese a que hábilmente el bardo se cuidó de no hacer en ella ninguna referencia directa al catolicismo o al cristianismo. Para la década de 1920, los estudios de Wilson Knight apuntan al amor como el tema principal de esta obra y pone énfasis en la visión del bien como algo natural, así como del mal como lo que es antinatural. Las lecturas de esta época se centran en el final de *El rey Lear* como algo redentor: el sufrimiento del rey y su hija menor es terrible, pero es la marca de la bienaventuranza que les espera en la vida más allá de ésta. Para ellos, el discurso trágico en esta obra es una necesidad dramática para enfatizar la importancia del sufrimiento como moneda de cambio en el día del Juicio Final.

Para la década de 1960, una parte de la crítica busca recuperar *El rey Lear* como una obra ortodoxa (por ejemplo, los trabajos de Barbara Everett y el libro *King Lear and the Gods* de William R. Elton). Enfatizan la crueldad del final de la obra como un tema existencialista. En una visión paralela, el mayor exponente en esta época es el crítico polaco Jan Kott, quien en un ensayo titulado “*El rey Lear o Final de juego*” compara esta obra de Shakespeare con el teatro del absurdo de Samuel Beckett (y, en consecuencia, de Ionesco). Kott afirma que la crueldad isabelina estaba reflejada en la obra; era el tipo de crueldad cotidiana a la que se enfrentaba el público primigenio del *El rey Lear*. En cambio, para el público de mediados y fines de los años sesenta, dice Kott, esta crueldad es un símbolo del absurdo de la existencia. La diversidad de destinos y la aparente causalidad de los mismos refleja más un caos que un orden oculto y descifrable. *El rey Lear* nos recuerda lo grotesco de nuestra existencia, remata Kott.

Peter Brook, el mayor exponente de las obras de Shakespeare en esta época, está claramente influenciado por esta idea del absurdo y lo grotesco (de hecho

es gracias a Brook que se traduce al inglés la obra de Kott) y lo ilustra de manera ejemplar en sus montajes. Es inolvidable la escena en que le arrancan los ojos a Gloucester —usualmente omitida en las puestas teatrales— que Brook resuelve presentando a Gloucester de espaldas al público, en el centro del escenario, y del que se ven los finos chorros de sangre al momento en que le extraen cada globo ocular.

Jonathan Dollimore, en su libro *Radical Tragedy* (1984) encabeza el movimiento que busca devolver *El rey Lear* al contexto del Renacimiento. Dollimore aboga por un pragmatismo cuyo lema es una cita de Edmund, personaje de esta obra: “*Men are as the time is*”. Para él, la tragedia de Lear representa un asunto de carácter social más que la mala fortuna de un individuo. La obra representa en su conjunto distintos matices de acciones culturales frente a temas comunes como son el poder, la traición y las alianzas políticas.

¿Es posible hablar de una aproximación crítica actual de *El rey Lear*? Los intentos de lecturas que involucran a Lear con el psicoanálisis o el feminismo, por ejemplo, han sido dispersos y menos sólidos en su argumentación. Si toda la obra de Shakespeare es materia suficiente para mantener la crítica por muchos años más, *El rey Lear* constituye el mayor reto de la misma. Desentrañar su simbolismo (si lo tiene) o adjudicarle uno (si le queda) parece una tarea imposible.

Las fuentes principales de Shakespeare para esta obra fueron *Arcadia* (1590) de Philip Sidney; un texto anónimo llamado *King Leir*; la *Historia Regum Britanniae* (1136) de Geoffrey de Montmouth y “De las aflicciones de un padre por sus hijos” (traducida al inglés en 1603) de Montaigne. Con esta heterogeneidad de fuentes no es de extrañar que la obra abarque varios niveles de expresión simultáneamente; que cada pasaje funcione como un poema perfectamente ejecutado en el que la polisemia, paradójicamente, se nos muestra

con increíble claridad. Porque es una tragedia, sin duda, pero también es una historia de lealtad, de amor y traición filial, y de algo que quedaba claro para los isabelinos y no sé qué tanto para los lectores de este tiempo: *El rey Lear* da cuenta de un desorden cósmico. El rey es el representante del sol para los isabelinos. La caída del rey por sus propias hijas no equivale a una derrota bélica o política sino a un desequilibrio mayor. Es algo que escapa a la comprensión de los propios afectados. De ahí que Lear se vuelva loco cuando por fin se da cuenta de que ante la traición de un hijo no hay mayor explicación que un gravísimo error (por acto u omisión) del propio padre. Ante un dolor tan profundo sólo puede venir la ira, lo que en el caso del rey equivale a un desorden natural, cósmico; irreversible y mucho mayor que cualquier intriga política. Al terminar de pronunciar el rey Lear estas palabras inicia una tormenta como presagio del fin de los tiempos:

**LEAR:** ¡Vamos, cielos, dadme esa paciencia, la paciencia de que necesito!..

Aquí me ven, oh dioses, sólo un viejo,  
con tantas penas como años y mísero en los dos.  
Si son ustedes quienes mueven los corazones de estas hijas

contra su padre, no me enloquezcan  
hasta el extremo de que imposible lo soporte; ¡denme la noble ira,

y no dejen que el arma femenina, el agua goteante, mancille mis mejillas de hombre! No, brujas desnaturalizadas,

tomaré tal venganza contra ustedes dos [se refiere a sus hijas Regan y Gonoril]

que todo el mundo... He de hacer tales cosas... las que serán aún no lo sé; pero sí que serán el terror de la tierra. Piensan que lloraré; pero no lloraré.

Tengo razones suficientes para llorar, pero este corazón estallará antes en cien mil pedazos que yo derrame lágrimas. ¡Bufón, me vuelvo loco!

(VII, 266 - 281) 