

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



**“HOW, NOTHING WILL COME OF NOTHING. SPEAK AGAIN”: LA
RELACIÓN TRIPARTITA ENTRE LENGUAJE, AUTORIDAD E
IDENTIDAD EN *KING LEAR* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

ALEJANDRO CHIRINO CASTILLO

ASESOR:

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

CIUDAD UNIVERSITARIA,

CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἄν ἄλλη
λύσις ἐκ πόνων γένοιτ' οὐδέαμα τῶνδε
- Anacreonte, fr. 411

Though this be madness, yet there is method in't.
- *Hamlet* 2.2.201-202

La presente tesis tuvo un periodo de gestación y de elaboración largo y lleno de dificultades, pero quiero pensar que el resultado, si bien aún admite mejoras, justifica de igual forma el esfuerzo y la paciencia. Por supuesto, mentiría si dijera que éste es el fruto de un trabajo individual. Los últimos años, dentro del salón de clases y fuera de él, me han formado como lector, como persona y también como hombre, y todos los aspectos positivos de mi formación se lo debo a las personas con las que me rodeé, que conversaron y compartieron sus ideas y conocimientos conmigo y me enseñaron las cosas que yo, por mi cuenta, jamás hubiera podido pensar o entender, que son las más importantes. Aunque no les nombre individualmente aquí, de cualquier forma quiero decirles: gracias. Y antes de iniciar, quiero agradecer de manera puntual:

a la Universidad Nacional Autónoma de México, por todo, en realidad;

al Dr. Juan Carlos Calvillo por su confianza en esta investigación y en mi capacidad, por desafiar mis arbitrariedades cuando atentaban contra la integridad del argumento y por tenerles fe cuando éstas conducían a interpretaciones insospechadas;

al Mtro. David Pruneda por compartir durante estos años su erudición teórica y agudeza hermenéutica, y por ser el espejo del óptimo crítico literario;

a la Mtra. Adriana Bellamy por la lectura crítica y rigurosa que hizo a este trabajo, y por enseñarme la importancia decisiva de la cosmología isabelina en la construcción poética de Shakespeare y a no olvidar la preponderancia de la representación dramática en el análisis de toda obra de teatro, y en especial de la obra shakespereana;

al Dr. Mario Murgia y al Dr. Gabriel Linares por su buena disposición para fungir como lectores de esta tesis y por sus clases sobre poesía épica y lírica;

y a la Dra. Noemí Novell y la Dra. Rocío Saucedo por haberme enseñado, en resumidas cuentas, a pensar, a leer y a escribir. No hay duda de que sin sus clases yo no hubiera llegado hasta aquí.

Esta tesis está dedicada a mi familia, a mis amigos, y a la afición en general.

Four things have struck us in reading *King Lear*:

1. That poetry is an interesting study, for this reason, that it relates to whatever is most interesting in human life. Whoever therefore has a contempt for poetry, has a contempt for himself and humanity. [...]

- William Hazlitt, "Lear"

And not only that, but we also boast in our sufferings, knowing that suffering produces endurance, and endurance produces character, and character produces hope, and hope does not disappoint us.

- Romans 5:3-5

ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Introducción. <i>King Lear</i>: lenguaje, autoridad e identidad | 1 |
| Capítulo 1. “Who is it that can tell me who I am?”: el lenguaje del soberano | 5 |
| Capítulo 2. “I will preach to thee: mark me”: el lenguaje del profeta | 28 |
| Capítulo 3. “Had I your tongues and eyes”: el lenguaje humano | 66 |
| Conclusión. El silencio y la voz del rey Lear | 96 |
| Bibliografía consultada | 101 |

Introducción. *King Lear*: lenguaje, autoridad e identidad

“Blow winds and crack your cheeks!” (3.2.1-2),¹ ordena encolerizado el rey Lear a los elementos, convertido en un paria en su propio reino, y uno no puede evitar preguntarse si las palabras de Lear, la furia soberana con que las arroja, no son en realidad la causa misma de la tormenta y no su consecuencia. Es en este punto de la tragedia, casi a la mitad de *The Tragedy of King Lear*, como se titula en el primer Folio (1623), donde se manifiesta en todas sus implicaciones la capacidad del lenguaje de alterar la realidad. Dicho de otro modo, esta escena despliega un lenguaje poético con un alto grado de performatividad: el mundo se ve actualizado e incluso convulsionado con cada verso y metáfora que sale de la boca de los personajes.² Esta performatividad se manifiesta sobre todo en el personaje epónimo, en quien se concentra la autoridad del mundo de la obra y cuyas locuciones, por así decirlo, tensan la cuerda de la lira hasta casi romperla.

Se podrá argumentar que discutir sobre la performatividad del lenguaje en una obra dramática es una empresa superflua, puesto que, al carecer de un narrador, la palabra hablada y la actuación del diálogo son dos de las herramientas principales de las que el teatro como género se sirve para movilizar la trama y transmitir el mensaje a la audiencia. No sólo eso: cuando los personajes dramáticos hablan, sus réplicas producen efectos y tienen consecuencias directas e inmediatas sobre su entorno, sus acciones y las de otros personajes. Sin embargo, la diferencia crucial que distingue la performatividad del lenguaje en *King Lear* es que está intrínsecamente

¹ Todas las citas de *King Lear* se toman de Arden, 3ra, ed. R. A. Foakes. Todas las referencias a las demás obras de Shakespeare se toman de *The Norton Shakespeare*, 3ra, ed. Stephen Greenblatt *et al.* Al final de la introducción se comenta brevemente el problema textual que presenta *King Lear*. Para un análisis más minucioso sobre los textos de *King Lear*, véase Weis, René, *King Lear: A Parallel Text Edition* (2.^a ed., 2010).

² En este caso utilizo el concepto de enunciado performativo, tomado de la teoría de los actos del habla formulada por J. L. Austin en *How to Do Things With Words* (1962), para referirme a aquel enunciado cuya expresión incide directa e inmediatamente en la realidad, es decir, que ejecuta un acto al ser dicho (por ejemplo, una orden o una bendición). En otras palabras, al hablar de performatividad me refiero a un enunciado que es eficaz en un sentido lingüístico, además de en un sentido dramático, en el que el diálogo se actúa o se ejecuta.

relacionada con el ejercicio de la autoridad, en especial con los avatares de la autoridad de Lear, y en consecuencia se manifiesta en las transformaciones de su lenguaje y su identidad. De acuerdo con Michael Holahan: “change of character is directly related to processes in which characters gain or lose acknowledgement as their voices contend within dramatic time” (410). No es casualidad que en esta tragedia William Shakespeare “shows us a man cognizant that each pronouncement as it is made is transformed into an historic event” (Kinney 678-9).

Lear cimienta su autoridad en el lenguaje y al mismo tiempo ese lenguaje se altera conforme a la autoridad que él ejerce, pierde y gana a lo largo de la obra. A su vez, la construcción y desarrollo del personaje de Lear gira en torno al lenguaje que utiliza, el cual se encuentra en constante cambio, acorde a las vicisitudes del drama. De manera similar a la estructura de la Trinidad cristiana, lenguaje, autoridad e identidad constituyen un conjunto interrelacionado, en donde el movimiento de uno de sus miembros impacta a los otros dos de manera proporcional. Además, las interacciones entre Lear y los demás personajes contribuyen a la transformación de su lenguaje, ya que modulan los registros de autoridad y habla que Lear emplea. Esta tesis argumenta que en *King Lear* el desarrollo del personaje epónimo está relacionado causalmente con los cambios en las diferentes manifestaciones de la autoridad en la obra, y esto se articula en la transformación lingüística (esto es, retórica, sintáctica y léxica) que sufre Lear en el transcurso de la tragedia, de modo que identidad, autoridad y lenguaje se constituyen en una relación donde sus tres elementos están intrínsecamente conectados.

Uno de los cuestionamientos centrales de *King Lear* es la naturaleza de la autoridad. ¿Qué la constituye? ¿De dónde emana? ¿Cómo se articula? ¿Cuáles son sus límites? A lo largo de la tragedia se aventuran diversas posibilidades como respuesta a estas preguntas, pero en el centro de éstas se encuentra el problema del lenguaje y de la identidad. Shakespeare parece estar en la búsqueda constante de un lenguaje poético adecuado que pueda expresar el devenir de la

autoridad y su influencia sobre el individuo. La elección por el drama poético le permite utilizar tanto el lenguaje lírico como la construcción de personaje para explorar las posibilidades de la autoridad. En *King Lear* se pueden encontrar tres formas de autoridad, con un lenguaje característico y un impacto particular en el desarrollo del personaje de Lear: la autoridad de la corte real, la autoridad del profeta, y la anti-autoridad de lo humano. Otros críticos ya han analizado estos tres aspectos de la autoridad como se presenta en *King Lear*, pero no los han interpretado en estos términos ni como un conjunto interrelacionado de tres partes.³ Un análisis como éste es importante por tres razones. Primero, porque muestra los mecanismos con los que el lenguaje actúa en *King Lear* y por tanto conduce a un mejor entendimiento de su estructura y cualidad poética. Segundo, porque manifiesta los cambios que sufre la autoridad del rey Lear como un reflejo dramático de la búsqueda de Shakespeare por un lenguaje poético capaz de articular una obra como ésta. Y tercero, porque entender la función del lenguaje y la autoridad en la obra, además de su efecto en el personaje de Lear, puede ayudarnos a encontrar una manera de enfrentar el aspecto trágico de *King Lear* tanto de una manera intelectual como emocional.

La presente tesis se distribuye en tres capítulos que plantean, de forma individual, un análisis de cada uno de los tres tipos de autoridad y lenguaje presentes en el drama.⁴ El primer capítulo trata del lenguaje de la soberanía del rey y de la figura de Lear como símbolo de esa autoridad en los primeros dos actos, además de los personajes que se oponen a esa autoridad y provocan la destitución lingüística de Lear. El segundo capítulo se enfoca en la representación lingüística de

³ Michael Holahan y Josephine Waters Bennett analizan la relación entre lenguaje y construcción de identidad en *King Lear*. Bilal Tawfiq Hamamra, Arthur Kinney y Doug Eskew se enfocan en el problema de la autoridad en la obra. Frank Whitehead, John Francis Danby, Goro Suzuki y Harold Goddard abordan la representación lingüística de la divinidad y la correspondencia de esta representación con el desarrollo de Lear como personaje.

⁴ A grandes rasgos la división de capítulos de la tesis sigue la de la acción dramática, de modo que cada capítulo se ocupa eminentemente de uno o dos actos en particular: el primer capítulo de los actos uno y dos, el segundo de los actos tres y cuatro, y el tercero del acto quinto. Esta estructura obedece a la lógica del desarrollo discursivo de Lear, aunque no supone en ningún momento que la progresión de este desarrollo sea estrictamente secuencial y unidireccional, como algunos críticos han supuesto acerca de la locura de Lear. Josephine Waters Bennett menciona este prejuicio crítico (138, 142) y propone el análisis de la locura de Lear desde una perspectiva no secuencial.

la divinidad en la obra mediante la figura del profeta, con especial atención en los actos tres y cuatro, además de la tensión que surge entre la identidad y la autoridad de Lear como rey a Lear como profeta y en la “rueda de la fortuna” como símbolo de la ambigüedad de la divinidad en la obra. Finalmente, el tercer capítulo aborda la significación de lo humano como oposición a la autoridad en el lenguaje de la reunión de Lear con Cordelia, el monólogo de las aves enjauladas en 5.3 y los monólogos finales de Lear, y se analizan como ejemplos, primero, de la autoridad inexorable de la muerte sobre los asuntos humanos y, segundo, de la incapacidad del lenguaje para abordarla.

Por último, cabe hacer un comentario sobre el texto en el que me baso en este trabajo. La edición de Arden editada por R. A. Foakes, cuyas notas, además, cito en distintos puntos, presenta un texto de *King Lear* combinado a partir de los dos que nos han llegado, el del Quarto (1608) y el del Folio (1623). Las diferencias entre ambos son numerosas y plantean problemas editoriales y de interpretación decisivos al momento de leer y analizar esta tragedia. Por mencionar algunas de éstas, el texto del Folio “differs in its title (‘tragedy’ instead of ‘history’), and in hundreds of details, many substantive, from Q1; furthermore it lacks nearly 300 lines found in the Quarto, and has more than a hundred that are not in Q1. Whether the copy for F1 or for Q1 was the ‘true original’ has been endlessly debated; what is clear is that the texts were based on different copies” (Foakes 113). Discutir a profundidad la problemática textual de *King Lear* supera el alcance de esta tesis; no obstante, quiero aclarar que utilizo el texto combinado de Foakes por su gran cuidado editorial y también porque permite una lectura casi paralela de los dos *King Lear* existentes, revelando así las posibilidades que ofrece la tragedia en sus divergencias. Un ejemplo crucial de esto es la diferencia en la asignación de los pareados de cierre, cuya importancia se aborda en el último capítulo de esta tesis con relación al personaje de Edgar, su caracterización y trascendencia al final de la obra.

Capítulo 1. “Who is it that can tell me who I am?”: el lenguaje del soberano

De las llamadas “grandes tragedias”, *King Lear* es la única en la que el héroe trágico comienza como rey y cuya autoridad lingüística emana de la corte real. La identidad de Lear como rey está sujeta a la corte como base de su potestad y, por consiguiente, de su lenguaje. Lear ejerce una autoridad absoluta al inicio de la obra, cuando aún es rey en nombre y función, pero en cuanto comienza a tomar una serie de decisiones irreflexivas, como dividir el reino y abdicar el trono, su autoridad se vuelve cuestionable y comienza la degradación del orden en la obra anunciada por Kent explícitamente: “be Kent unmannerly / When Lear is mad. What wouldst thou do, old man?” (1.1.146-7). Los demás personajes entonces se rebelan contra la autoridad despótica de Lear en diversas ocasiones y circunstancias, algunas justificadas y otras deliberadamente regicidas, al punto de que él pierde toda noción de identidad como la concebía hasta ese momento y se ve forzado a adoptar otra distinta: la identidad del profeta. En este capítulo se argumenta que la transformación lingüística de Lear en los dos primeros actos tiene como base el enfrentamiento entre el lenguaje de la corte con las distintas manifestaciones del silencio de otros personajes y la separación del personaje de Lear del contexto cortesano que le otorga autoridad a su discurso. Se analiza, en primer término, la relación de Lear con los personajes cuyo lenguaje sirve de contraste al suyo (Cordelia, Kent y el Fool), y, en segundo, el desmantelamiento de la autoridad cortesana en el lenguaje de Lear por parte de Goneril y Regan.

Antes de comenzar el análisis, cabe precisar la manera en la que se entiende “la corte” como *locus* de la autoridad en la tragedia, además de cómo se deriva de ésta el “lenguaje de la corte”. En la época en la que Shakespeare escribió *King Lear* existía un concepto ideológico alrededor de la figura del rey de Inglaterra conocido como *the verge*, “an ideological geography concerning the place of the sovereign” (Eskew 29). Este *verge* emanaba de la persona del rey y consistía, entre otras cosas, de un espacio con un radio de 12 millas (aproximadamente 19.3 kilómetros), en

el cual la jurisdicción del rey entraba inmediata e irrevocablemente en efecto, suprimiendo todos los demás lugares de autoridad conforme la persona del soberano se movía en el espacio (29).⁵ La autoridad del rey emanaba desde un punto central, el cuerpo de su persona, y ese centro determinaba también hasta donde se extendían los límites de la autoridad del soberano; la corte del rey no estaba sujeta a un espacio concreto inamovible, sino que se encontraba allí donde estuviera el soberano del reino, el centro ambulante del *verge*.⁶ Y siendo el rey mismo el centro del *verge*, literalmente la autoridad encarnada, él era entonces “the most local and most sacred point in the kingdom, the ground-zero of ideological geography” (31). La autoridad que emanaba del *verge* subsumía todas las otras autoridades en el espacio que ocupaba, y por tanto todos los demás discursos e identidades. Pero su cualidad con más carga ideológica es que “The verge... was ‘exemplary’ in that it served as an especially illustrative example of family, peace, and justice as well as the power and the authority by which these qualities were circulated throughout the rest of the kingdom”. El *verge*, como concepto ideológico-geográfico, establecía un paradigma moral y ético, actualizado en la persona del rey, acerca de la constitución de la familia y el reino como familia (rey como *pater patriae*), la preservación de la paz (rey como *defensor pacis*) y la administración de justicia (rey como *fons justitiae*) (31).

Si la autoridad lingüística del rey emana de “la corte”, entendida como *the verge*, es decir, de él mismo como *locus* de la autoridad, entonces el soberano no necesita más que el sistema

⁵ Doug Eskew también describe otros dos atributos del *verge*: “the personnel and provision that made up the king’s household and were overseen by the Lord Steward” y “a military force charged to keep the “king’s peace” under the command of the Knight Marshal” (29). De ahí que sea lo más natural del mundo para Lear mantener un séquito de cien soldados y que use a discreción la hospitalidad de sus hijas: no hace más que ejercer el *verge* del soberano. La ironía surge porque Lear abandona el ejercicio de su autoridad como rey y lo cede a sus hijas y yernos. Su *hamartia* no sólo consiste en ceder el *verge*, sino también en suponer que aún lo posee después de renunciar a él.

⁶ Con base en esta movilidad de la corte del rey centrada en su persona, Eskew sostiene que la imagen de que 1.1 se desarrolla en la corte del castillo de Lear es consecuencia de la intervención editorial posterior que se ha integrado al imaginario de los lectores y la audiencia de Shakespeare. Con base en ciertas indicaciones textuales, Eskew argumenta que 1.1 en realidad se desarrolla en el castillo de Gloucester y no en el de Lear (33-34); esto es consistente con la cualidad ambulatoria del *verge* y con la imagen de Lear como un rey omnipresente aunque trashumante al inicio de la obra y después como un rey vagabundo a partir del acto 3: de ahí la célebre corona de flores y su afirmación: “Ay, every inch a king” (4.6.106).

ideológico de la monarquía para ejercer la autoridad en cualquier parte del reino. No sólo eso: la persona del rey, su identidad, es indisociable de su autoridad y su lenguaje, al punto de que se puede decir sobre Lear que él es rey no por ser rey, sino por ser Lear, y que es Lear no por ser Lear, sino por ser rey. Eso explica por qué la decisión de dividir el reino y ceder su poder, al mismo tiempo que conservar “The name, and all th’addition to a king” (1.1.137), es un absurdo que atenta contra la integridad del soberano mismo, acercándose en gravedad a un crimen de lesa majestad auto-infligido. Explica, también, el carácter despótico de la arbitrariedad de Lear de desterrar a Cordelia y ceder sus tierras y poder en dos, desestabilizando la estructura jerárquica del reino al destrozar el propósito del *verge* como un paradigma de conducta y crear dos *loci* de autoridad legítimos y uno ilegítimo que entran en conflicto por la posesión total de la hegemonía: el de Cornwall-Regan y Albany-Goneril y el de Lear mismo, respectivamente.

Si el *verge* es la autoridad del monarca hecha presencia física, el lenguaje de la corte es una articulación hablada del *verge* del soberano. Es el lenguaje de la orden oficial y de la retórica legal, y de ahí surge su performatividad. En cuanto Lear entra en escena, lo primero que hace es dar una orden, “Attend the Lords of France and Burgundy”, y anunciar el comienzo de la ceremonia “Meantime we shall express our darkest purpose” (1.1.33, 35). Antes de eso, Kent, Gloucester y Edmund charlaban sobre ciertas intrigas políticas, pero en un tono informal y cándido representado por la prosa del diálogo. Lear aparece y en ese momento el *verge* impone la modalidad del lenguaje que la autoridad del rey exige. Los personajes comienzan a hablar en pentámetros yámbicos, su léxico se vuelve afectado, su sintaxis rígida y utilizan el lenguaje “as a form of coercive tyranny” (White 109). La infame “prueba de amor” que Lear organiza es una extensión de su capacidad como rey para configurar la conducta y el lenguaje de sus súbditos (Hamamra 32). Arthur F. Kinney escribe que este concurso de zalamerías es una maniobra política premeditada,

clearly meant to give public reasons for the relatively equal division he has already chosen, transferring the private decision into the public sphere... He will award his inheritance, then, to those daughters who demonstrate the capacity to rule through their capacity for the ritual of rule: their obedience to ceremony figures their respect for the royal prerogative as well as the family order. (681-2)

Lear no pone a prueba el afecto de sus hijas, sino su modo de expresarse conforme a un protocolo establecido.⁷ Sin duda, Lear tiene muy presente tanto su muerte próxima como el futuro de su reino y para él lo más apremiante es asegurar que la prosperidad que construyó en su vida continúe con la siguiente generación:

and 'tis our fast intent

To shake all cares and business from our age,

Conferring them to younger strengths, while we

Unburdened crawl toward death. (1.1.37-40)

Sin embargo, la interpretación de Kinney del lenguaje de Cordelia, su inconformidad contra lo que ella percibe como la rigidez e hipocresía de la corte, la hace parecer una princesa que no distingue entre los matices que requieren distintas situaciones sociales: “Her literalism, her language of reality, prevents her from understanding (as Lear does) that different situations require different responses and that alternatively people may respond identically from quite different motives” (686). Según Kinney, Cordelia está completamente consciente de que esta “prueba de amor” es un ritual que reafirma la autoridad monárquica de Lear. El proceder de

⁷ Es muy probable que los premios de este concurso estuvieran decididos con antelación. Esto lo demuestra el hecho de que Regan obtiene exactamente la misma extensión de tierras que su hermana mayor (1.1.81-2), a pesar de que, según dice, ella ama más a Lear (1.1.72-3). El casamiento de Cordelia también parece estar arreglado: según Arthur Kinney (687), el candidato preferido de Lear es Burgundy, como evidencia su llamado a salir de escena juntos (1.1.268) y que el rey de Francia se haya ido de Bretaña enfurecido contra Lear, de acuerdo con Gloucester (1.2.23). Lear jamás pensó en esto como una competencia, sino como un ejercicio para cerciorarse de las habilidades políticas de sus sucesoras. Por esta misma razón las intervenciones del rey francés parecen fuera de lugar, pues su retórica y lenguaje se asemejan más a los de un soneto isabelino que al de la corte del rey Lear (Kinney 687).

Cordelia “is not simply a formal irregularity in the procedure” (White 103). Lo que, en esta cita, Kinney no considera, es que el trasfondo metafísico e ideológico que hay detrás de las palabras de las princesas intensifica el cimiento político y ceremonial de sus dichos.

Cordelia se rebela contra la retórica cortesana porque seguirla sin cuestionarla tiene como consecuencia la pérdida de la propia identidad, diluida dentro de la hegemonía del *verge*. Sus hermanas tienen la misma preocupación, como lo revela su intercambio en prosa al final de esta escena, cuando Lear no está presente y ellas están fuera del espacio de influencia del soberano (1.1.285-309). Lo que separa a Cordelia de sus hermanas mayores es la ambición por el poder político, por el que están dispuestas a abandonar su identidad para ser absorbidas por la de la autoridad. Cordelia no sólo repudia esta actitud, que además genera una ruptura entre las palabras y las acciones, unión que es la base de la performatividad del lenguaje de la obra; repudia aún más la posibilidad de que su padre pierda su identidad al ceder su autoridad mediante el ritual cortesano. Su comportamiento es paradójico porque el propósito de su insurgencia contra el rey es mantenerlo en el poder: proteger a su padre desafiando su autoridad.

Goneril y Regan construyen su discurso, preparado con antelación, para satisfacer las exigencias ritualistas de la corona. La influencia del *verge* las lleva a dar nombre y número a abstractos inefables e incuantificables, colocándolo todo en una posición jerárquica menor al “amor” que le profesan a la figura del rey:

GONERIL: Sir, I do love you more than word can wield the matter,
 Dearer than eyesight, space and liberty,
 Beyond what can be valued, rich or rare,

 A love that makes breath poor and speech unable.

REGAN: I find she names my very deed of love:
Only she comes too short, that I profess
Myself an enemy to all other joys. (1.1. 55-7, 60, 71-3).

El dominio del *verge* sobre el lenguaje exige esta retórica de lo inefable, con la que Lear ordena a sus hijas articular cuánto lo aman como *pater patriae* para obtener un bien físico (territorio) y uno ideológico (el *verge*): “what can you say to draw / third more opulent than your sisters? Speak” (1.1.85-6). Pero esto es necesariamente de un valor infinitas veces menor al bien metafísico que Cordelia busca, el amor entre padres e hijos que los griegos antiguos denominaban *στοργή* (*storgé*, amor filial).

Cordelia reconoce que, de seguir esto su curso, se tendría que doblegar ante la exigencia de esta retórica y perdería su identidad, diluida en la convención de una ceremonia estéril y subsumida bajo la hegemonía del *verge*. Su fortaleza contra esto es la paciencia con la que espera su turno y la seguridad que tiene en la verdad de su amor: “What shall Cordelia speak? Love, and be silent” (1.1.62); “Then poor Cordelia, / And yet not so, since I am sure my love’s / More ponderous than my tongue” (1.1.76-8). Cordelia “acts out of the philosophy that ‘love’ should not be used to justify tyranny” (White 104), es decir, aun si el *verge* lo exigiese, la autoridad monárquica no puede mezclarse con los sentimientos e identidad del individuo. De cara a lo inefable, su única arma es su voz, y si la autoridad exige palabras fraudulentas dichas por compulsión, ella responderá con un silencio honesto expresado por voluntad. Sus hermanas pretenden perpetuar un autoritarismo estéril y decadente mediante la pasividad del trámite; Cordelia elige la no acción como acto revolucionario y reafirmación de la individualidad: “Nothing, my lord” (1.1.87).

Jezreel Salazar sostiene que “la mejor forma de nombrar lo indecible es aludirlo explícitamente” (6). Cordelia expresa lo inefable “aludiéndolo explícitamente”, y no tiene

necesidad de proclamar el significado subyacente de esa “nada” porque en sí mismo se explica. De esta manera, Shakespeare va más allá del enunciado performativo, pues el “Nothing” de Cordelia podría considerarse una especie de “silencio performativo”, que se efectúa e impacta la realidad en el instante en el que se expresa. A pesar de que los demás personajes no comprenden la negación de Cordelia —¿cómo podrían hacerlo, bajo el yugo ideológico y lingüístico del *verge*?—, los lectores y el público sabemos el significado de ese fulminante “Nothing”, que desmantela por completo la autoridad discursiva del *verge*, por los apartes de Cordelia. Si eliminásemos del texto esos vistazos a su pensamiento sin filtro, esas “alusiones explícitas”, la reticencia de la princesa nos parecería irrazonable y absurda, pero es gracias a esos apartes que no sólo Cordelia sino todo el espectáculo y la fanfarria del ritual cortesano se descubren en su necesidad. Dentro de la hegemonía del *verge*, ninguna palabra debe estar fuera del alcance del rey, pero Cordelia es la única a la que el dramaturgo le permite tener apartes en esta escena, y eso consolida su identidad y su rebelión. Derek Cohen escribe al respecto: “Her famous ‘Nothing’ is a violently reductive challenge to Lear’s and everyone else’s conception of hierarchical authority. As a response to the powerful and seductive invitation it is a shocking repudiation of the entire process and that very ideology which sets it in motion” (98). Dentro del espacio hegemónico del rey Lear todo tiene un valor y una procedencia, todo es cuantificable e inteligible. Por eso la palabra “Nothing” por sí sola, repetida casi para taladrarla en el esquema del *verge*, es por completo ajena a la cosmovisión jerárquica de la monarquía:

CORDELIA: Nothing, my lord.

LEAR: Nothing?

CORDELIA: Nothing.

LEAR: How, nothing will come of nothing. Speak again.

CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave

My heart into my mouth. I love your majesty

According to my bond, no more nor less. (1.1.87-93)

El lenguaje de la corte, en tanto que lenguaje político, pretende ser exacto siendo florido, sincero siendo lisonjero, pero en realidad está tan hueco de valor simbólico verdadero como el mapa que Lear destroza para repartir sus dominios. Las palabras de Cordelia resultan paradójicas dentro de esta estructura, pues su exactitud es adusta, su sinceridad es brutal y su aparente oquedad se desborda de significación. Cordelia dice “nada” y así dice todo.

Lear todavía no posee el lenguaje necesario para aprehender ese todo que dice nada: “How, how, Cordelia? Mend your speech a little, / Lest you may mar your fortunes” (1.1.94-5). ¿Está Lear realmente preocupado de que Cordelia se quede sin la parte del reino que le corresponde, en especial considerando que es su hija predilecta, o acaso es su temperamento tiránico el que habla aquí? La aliteración de los verbos “mend” y “mar” indica que Lear está, por lo menos, consciente de las implicaciones que el “Nothing” de Cordelia tiene en el contexto ceremonial. Algo se ha hecho añicos y se debe reparar antes de que sea demasiado tarde; se debe restablecer el orden hegemónico; la posibilidad de “arreglar” lo dicho es aún asequible, pero Cordelia no se someterá a la compulsión de hablar utilizando “that glib and oily art / To speak and purpose not” (1.1.226-7). Como comenta White, “Her own unconscious strategy in the situation is a form of civil disobedience based on passive non-co-operation. She follows up an apparently empty and impertinent ‘Nothing’ with a ration but rebellious reference to social duties and obligations” (103). En lugar de inflar la importancia de lo fatuo, da su valor real y consecuente a cada cosa, paradójicamente satisfaciendo las normas del *verge* donde todo posee un valor: “You have begot me, bred me, loved me. I / Return those duties back as are right fit, / Obey you, love you and most honour you” (1.1.96-8). Si bien Cordelia perpetúa la retórica cortesana al tasar el amor que les corresponde a su padre y a su futuro marido (1.1.100-4), la intención y la consecuencia de sus

palabras es evidenciar el absurdo de las respuestas de sus hermanas y la “prueba de amor” de su padre. No obstante, las palabras de Cordelia también suponen una tensión entre los deberes filiales y los políticos que debe como hija y como princesa, como sugiere Kinney en la cita de arriba. Cordelia cumple con los primeros pero no con los últimos, pero esto lo hace deliberadamente como una forma de rebelión contra la tiranía que su padre le quiere imponer, no por ignorancia o candor.

El acto violento de Cordelia es guardar silencio, mientras que la respuesta inversamente proporcional de Lear es el acto de silenciar, emblema del déspota. Este enfrentamiento es una ramificación de una de las preocupaciones principales del drama que mencionamos arriba: la tensión entre palabras y actos. Cordelia es la primera en articular este problema en uno de sus apartes: “since I am sure my love’s / More ponderous than my tongue” (1.1.77-8); y después en su respuesta a Lear: “Why have my sisters husbands, if they say / They love you all?” (1.1.99-100). Ruth Nevo acertadamente señala que Lear entiende cabalmente la diferencia entre los dichos y las acciones (265): “But goes thy heart with this?” (1.1.105). Goneril y Regan también lo saben, de lo contrario no serían capaces de mentir con tanto cinismo. La reacción violenta de Lear se debe, precisamente, al acto de suma rebeldía que significa guardar silencio cuando él no lo ha ordenado así. Lear no tolera ni puede permitir que alguien le contradiga o que calle cuando no le ha hecho callar; por eso es que relaciona lingüísticamente la paz con el silencio, como muestra uno de sus intercambios con Kent, otro de sus súbditos más leales que también cuestiona su autoridad por el bien de Lear:

KENT: Good my liege –

LEAR: Peace, Kent,

 Come not between the dragon and his wrath!

.....

So be my grave my peace, as here I give

Her father's heart from her. (1.1.121-3, 126-7)

Si bien Kent se caracteriza por su franqueza frente a toda afectación, no está exento de seguir la retórica cortesana cuando es necesario: “Royal Lear, / Whom I have ever honoured as my King, / Loved as my father, as my master followed, / As my great patron thought on in my prayers” (1.1.140-3). En esta ocasión la sigue a propósito, intentando penetrar en la estructura del *verge* y la dura coraza que cubre a Lear después de ilegitimar a Cordelia. Y viendo que no tendrá efecto alguno en el colérico monarca (“The bow is bent and drawn; make from the shaft” (1.1.144)), Kent abandona todo protocolo y pone en evidencia al rey como nadie lo había hecho antes en su vida, manifestando todavía más la tensión que existe entre palabras y hechos, creyendo quizá que Lear la ha olvidado:

KENT: Let it fall rather, though the fork invade
 The region of my heart: be Kent unmannerly
 When Lear is mad. What wouldst thou do, old man?
 Think'st thou that duty shall have dread to speak,
 When power to flattery bows? To plainness honour's bound
 When majesty falls to folly. (1.1.145-150)

Mientras que las palabras de Cordelia tienen un tono metafísico y su escudo es el silencio, las de Kent son terrenales por completo y su arma es la expresión franca. Nótese el uso del “thou” que expresa familiaridad, el “old man” que suena como una insolencia y que reitera el tema de la senectud, y la recuperación de ciertas palabras polisémicas e importantes simbólicamente que agravan la denuncia: “plainness”, que Lear utiliza para denigrar a Cordelia (1.1.130), y “bound”, que remite al “bond” que Cordelia debe a Lear (1.1.93). Utilizando una práctica retórica característica de Shakespeare, Kent dicta la verdad a Lear de manera literal para después expandir

la idea con una metáfora: “Thy youngest daughter does not love thee least, / Nor are those empty-hearted, whose low sounds / Reverb no hollowness” (1.1.153-5).⁸ Tanto Cordelia como Kent atacan la insensatez tiránica desde dos frentes: desde el silencio que “reverb[s] no hollowness”, y desde la franqueza que “vent[s] clamour from my throat”. Sin embargo, a final de cuentas Lear permanece sordo ante esas denuncias y para mantener su poder debe desterrar a Kent: hacerlo callar. Y parece triunfar cuando Kent acepta el exilio, aunque en realidad es una victoria de éste: Kent se da cuenta de que el silencio es más potente contra quien ahoga otras voces con sus propios gritos. Cordelia se rebela para proteger su identidad, pero Kent la abandona para tomar la de un siervo sin pasado pero con la misma lealtad. Kent calla para que Caius pueda hablar y Lear pueda escuchar.

El *verge* se atribuye una hegemonía lingüística en tanto que impone, delimita y niega la expresión de los individuos jerárquicamente menores dentro del espacio del soberano, mediante la retórica cortesana y el totalitarismo. Lear utiliza la potestad que le confiere el *verge* como marco lingüístico para hacer callar la disidencia y la insubordinación, pero Kent y Cordelia encuentran una manera de anular el silencio que se les impone: en lugar de callar por obediencia, ellos mismos eligen su propio silencio, la voluntad de no expresar ni expresarse. Aun si Lear destierra a Kent e ilegítimiza a Cordelia, el triunfo es de los exiliados: de la princesa que se prepara para la guerra y del seguidor disfrazado para continuar atendiendo a su amo y servirle como consejero, posición que comparte y se complementa con el Fool.

En la primera escena, Lear es definitivamente el centro del *verge*, a pesar de la resistencia por parte de Kent y Cordelia. Pero después de ceder oficialmente su potestad, aun con ciertas

⁸ Shakespeare coloca de manera estratégica palabras temáticamente relacionadas en el mismo verso: “mad” / “old man”, “duty” / “speak”, “power” / “flattery”, “majesty” / “folly”, y “plainness” / “bound” / “honour”. Cordelia utiliza la palabra “honour” en su respuesta a Lear sobre lo que ella le debe (1.1.98), otorgando el mayor valor a la honra (“and most honour you”) y equiparándolo, por su posición como la tercera de la lista, con el amor que Lear le dio. Nótese la combinación de monosílabos (“does not love thee least”, “whose low sounds”) y polisílabos (“empty-hearted”, “reverb” y “hollowness”) anglosajones y latinos que hace más efectivo el mensaje de Kent.

reservas cuestionables en el esquema monárquico (1.1.129-140), Lear se va alejando más y más del contexto de la corte, pierde presencia y poder político, y su lenguaje refleja esta degradación del control totalitario. Esta crisis es casi inmediata: comienza en 1.4 cuando vuelve a aparecer después de la primera escena. La primera línea de Lear es un imperativo en prosa (1.4.7), lo que delata un inicio de laxitud en cuanto a la estructura del discurso de la corte. La pérdida de autoridad discursiva se hace más presente a partir de esta escena por otras dos razones: 1) Lear da órdenes que no son atendidas y las repite incesantemente, acentuando las dudas sobre su potestad;⁹ y 2) la aparición del enigmático Fool, personaje central sin el cual no puede entenderse el cambio de lenguaje en Lear.

El Fool parece inescrutable en una primera lectura porque hasta ahora se ha presenciado la insurgencia de los personajes de manera manifiesta usando un lenguaje llano, mientras que él lo hace mediante acertijos, retruécanos y canciones. Sin embargo no hay que olvidar que el Fool, esencialmente, es un doble de Cordelia: ambos buscan la restauración del rey mediante la sublevación, el lenguaje de ambos tiende a la paradoja, y, como escribe R. S. White, “The Fool is also allowed by the dramatist to take up the option of total silence, which was Cordelia’s first choice but which she was not allowed to implement” (108). ¿Qué hace diferente al Fool, entonces, que puede expresarse de manera similar que Cordelia, incluso más hostilmente, sin temor al exilio? Acerca de esto, Erasmo escribe en la sección XXXVI del *Elogio de la locura*:

⁹ Por ejemplo, Lear debe ordenar que traigan al Fool un total de cuatro veces (1.4.43, 47, 69-70, 75) antes de que por fin aparezca 50 versos después de la primera orden (1.4.93). Oswald lo ignora descaradamente cuando pregunta por Goneril (1.4.44-6); incluso uno de sus caballeros se da cuenta de la enemistad y denigración de su autoridad, declarando, con un eco a Kent y Cordelia, “for my duty cannot be silent when I think your highness wronged” (1.4.63-4). Esta ironía adquiere un sabor mordaz cuando al inicio de la escena, bajo el disfraz de Caius, Kent dice que servirá a Lear pues posee el porte que otorga la autoridad (1.4.26-30). Por otro lado, en los primeros dos actos Lear ordena preparar sus caballos para retirarse de los castillos de sus hijas un total de cinco veces, pero cada vez que entra en escena llega caminando, como advierte R.A. Foakes en una nota al pie (1.4.244, 250; 1.5.31-2 y n., 46; 2.2.487). Cabe mencionar que la repetición de imperativos no es única de Lear: Goneril también tiene que llamar dos veces a Oswald antes de que haga aparición (1.4.306, 320). Además, tanto Goneril como Regan interrumpen continuamente a sus esposos, estableciendo su superioridad jerárquica ante ellos. Cabe preguntarse si eso es un indicio de que no solamente la potestad de Lear se desmorona, sino también la de todas las figuras de autoridad en la obra. ¿Acaso esto repercute en la autoridad del poeta como creador o en la del lector o la audiencia como recreador?

la verdad resulta odiosa a los reyes. Pero eso mismo pone de relieve una cualidad notable en el caso de mis bobalicones: es un placer para la realeza oír de ellos no sólo la verdad, sino incluso abiertas censuras: de modo que unas mismas palabras, salidas de boca de un sabio, serían recibidas como un crimen capital y en cambio, si provienen de un necio, causan una increíble satisfacción. Es cierto que la verdad posee, por sí misma, el don de agradar, si no comporta ofensa alguna; pero los dioses han concedido ese don sólo a los necios. (190)

En efecto, el arquetipo dramático del bufón, basado en la figura histórica del bufón de corte, se caracteriza por su libertad de expresión frente a la autoridad. Cordelia y Kent poseen la expresión pero no la libertad de usarla porque no son bufones. Es por eso que ambos son desterrados y sus advertencias son ignoradas, mientras que Lear busca activamente la presencia del Fool y sus reprimendas tienen un efecto profundo en la mente del rey: “[The Fool] is, in fact, protected not only by his privileged position, but by his very language” (White 108). No obstante, la licencia del Fool no está libre de amenazas: no pasan quince versos desde su aparición para que Lear trate de amagarlo con el látigo por su dicacidad (1.4.108); poco después, Lear reitera su amenaza, esta vez prohibiéndole mentir (1.4.172).

En el centro de las interacciones entre Lear y el Fool se encuentra la tensión entre el deseo y la aversión de la autoridad por escuchar la verdad. El Fool mismo admite que aquéllos que posean la autoridad igualmente le castigarán diga la verdad, diga mentiras o incluso se quede callado, pero que a pesar de eso su fortuna será más feliz que la de Lear: “I marvel what kin thou and thy daughters are. They’ll have me whipped for speaking true, thou’lt have me whipped for lying, and sometimes I am whipped for holding my peace. I had rather be any kind o’thing than a fool, and yet I would not be thee, nuncle” (1.4.174-7). Aquí hay más que la queja usual contra la imprudencia de Lear: el Fool está consciente de las consecuencias que hay detrás del silencio y del habla frente a la autoridad dependiendo del individuo. Al inicio de la obra Lear tiene control

total sobre el discurso de los demás gracias a la autoridad del *verge*, pero en la cuarta escena Lear ha abandonado ya su potestad. Aun si retiene el nombre y honor de un rey, es un súbdito más de la corona, alguien en el perímetro de influencia del *verge* y no su centro. Lear también ha abandonado su identidad, aunque no voluntariamente, y todavía no entiende el impacto verdadero que esto tiene en su persona, pero el Fool sí lo comprende y denuncia su ingenuidad mediante el juego verbal, otro tipo de afrenta contra la hegemonía lingüística del *verge*.

Debido a que Lear sigue utilizando el lenguaje de la corte a pesar de que su autoridad ya no lo respalda y que su espacio ya no es el centro de la geografía ideológica, el Fool intenta cambiar su entendimiento del mundo mediante la sustitución del lenguaje del cortesano por el del bufón: “Sirrah, I’ll teach thee a speech” (1.4.113). El “discurso” del Fool es su primera canción, una exhortación proverbial a la medida, y provoca una respuesta singular de Kent: “This is nothing, fool” (1.4.126). El importante “nothing” de la primera escena vuelve a aparecer, y el Fool lo utiliza contra Lear de manera que repita sus propias palabras contra sí mismo: “FOOL: Can you make use of nothing, nuncle? / LEAR: Why no, boy; nothing can be made out of nothing” (1.4.128-130). Cuando el Fool acusa a Lear de haber cedido todos sus títulos, Kent no tiene otra opción que darle la razón: “This is not altogether fool, my lord” (1.4.144). El objetivo principal de los ataques del Fool contra Lear al repetir la palabra *nothing* es hacer que el rey se dé cuenta de que, en efecto, es “nada”, que es menos que “nada”: “Now thou art an O without a figure; I am better than thou art now. I am a fool, thou art nothing” (1.4.183-5). La metáfora del “O without a figure”, además, tiene un doble sentido mordaz contra Lear: el Fool asevera, en una palabra, que Lear está emasculado, una idea que el Fool reiterará de nuevo y que alcanza su paroxismo en el arranque misógino de Lear en 4.6.

Anteriormente señalé que el Fool quiere, como Cordelia y Kent, que Lear vuelva a ser el rey legítimo. No obstante, me parece que el Fool se da cuenta de que eso es baladí, que la autoridad

que Lear cedió es irrecuperable en su actual condición. En cambio, el Fool pretende que Lear comprenda las consecuencias de sus acciones pasadas y asuma su responsabilidad, que deje de fantasear con un poder que ya no tiene y que no volverá a tener; en una palabra, que obtenga madurez. “Ripeness is all”, dirá Edgar actos después. Para que Lear cambie, primero debe abandonar por completo y voluntariamente la ilusión de que todavía puede sostener su identidad con el lenguaje de la autoridad. Las interacciones con el Fool son el preámbulo de este despojarse de un registro incompatible con su condición actual. El lenguaje de Lear debe sustituirse por otro más adecuado, más sincero, y el Fool recurre al lenguaje del juego no sólo como denuncia del abuso y la necesidad, sino también como un purgante del lastre de la corte que corroe el discurso de Lear. La comedia es el azote de los tiranos, pero, como afirma White, “language itself is useless when nobody will listen to the truth” (108). Lear deberá confrontar la realidad y contemplar el desmoronamiento de su cosmovisión para cambiar en verdad.

El punto de quiebre entre el lenguaje y la identidad de Lear surge cuando Goneril y Regan le demuestran que ya no tiene autoridad alguna. En estas últimas escenas antes de la tormenta presenciamos lo que Emily Leider llama “Lear’s deterioration into verbal impotence”. Ya se separó del *verge* en una ceremonia ritual, pero ahora sufrirá las consecuencias de esto en carne propia. Leider continúa: “As king he was accustomed to being obeyed; his orders had habitually been converted into action, and without delay. When he separates his “sentence” from his power, detached kingly function from the king’s name and “addition”, he initiates the process which culminates in Regan’s order that the doors be shut against him” (48). Esto le obliga, en el tercer acto, a adoptar un nuevo lenguaje, autoridad e identidad: las del profeta. Dos momentos anteceden esta transformación lingüística, representados por una de las hijas mayores del rey. El primero de ellos ocurre en la segunda mitad de 1.4, cuando Goneril confronta a Lear acerca de sus excesos. Lear responde a la denuncia de Goneril con una serie de preguntas retóricas y

sarcásticas con la intención de provocar a su primogénita, y que dan a entender que para Lear la autoridad absoluta todavía es el atributo principal de su persona:

Are you our daughter?

.....

Does any here know me? Why, this is not Lear.

Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes?

.....

I would learn that, for by the marks of sovereignty, knowledge and reason, I should be false persuaded I had daughters. (1.4.209, 217-8, 223-5)

Sin embargo, estas preguntas tienen también otro efecto: es la primera vez que Lear se cuestiona sobre su potestad, incluso si lo hace a manera de burla. Aunque no se dé cuenta por completo, él mismo comienza a dudar si aún el *verge* emana de su persona: aquello que lo hace ser el rey Lear. A partir de estos cuestionamientos sobre su propia identidad es que comienza la ruptura psíquica de Lear que devendrá en la locura en Dover. Y cuando él pregunta: “Who is it that can tell me who I am?”, el único que puede articular una respuesta es el Fool: “Lear’s shadow” (1.4.221-2).

Sólo la sombra de Lear sabe quién es Lear. ¿Pero quién o qué es esta “sombra de Lear”? Parece haber dos posibles respuestas: la “sombra de Lear” es el Fool, como doble y espejo del rey, o Lear mismo, ahora un vestigio de su antigua majestad y gloria, una sombra que no sabe que es una sombra. Y si Lear aún no se da cuenta totalmente de que ya no es el mismo que al inicio de la obra, es porque su lenguaje no ha cambiado. Incluso cuando maldice terriblemente a Goneril, acercándose al registro del profeta, su retórica sigue siendo cortesana: las oraciones siguen una secuencia y orden lógicos, delimitados por la presencia de cláusulas condicionales (1.4.267-281). El tono de los imperativos se asemeja más a la súplica y al favor que al mandato, y el vocativo inicial recuerda al monólogo de Edmund dos escenas antes, con la invocación a la

Naturaleza como deidad femenina (1.2.1). Compárese con el monólogo de la tormenta que abre 3.2, y de inmediato nos damos cuenta de la sintaxis mesurada, el léxico artificial y la retórica cortesana de esta maldición. Lear continúa siendo intransigente sobre su identidad, a pesar de que su amenaza adquiere un tono pueril y dócil al final: “Thou shalt find / That I’ll resume the shape which thou dost think / I have cast off for ever. Thou shalt, I warrant thee” (1.4.300-2). “In a superflux of performative cursing and hurting, Lear tries unsuccessfully to recover the power he has lost in handing over his kingdom” (Christie 16). Aunque él asegure que recuperará “la forma que ha abandonado para siempre”, ya se intuye que, en efecto, jamás lo hará.

El segundo y último de los momentos que anteceden la transformación lingüística de Lear es el más atroz para él, pues es ahí donde el sentido de identidad que tenía hasta ahora se derrumba por completo. Mientras que Goneril centra sus esfuerzos en ignorar a su padre, Regan le niega por completo el poder de expresión: “Deny to speak with me?” (2.2.277). Para un monarca que manifiesta su poderío mediante el acto de dar órdenes y decidir quién calla y quién no, ¿acaso hay afrenta mayor que la imposibilidad de usar esa arma? Como lo hiciera Lear con Kent y Cordelia, Regan y Goneril ahora consolidan sus posiciones como nuevos centros del *verge*. De nueva cuenta Lear comienza a dudar inconscientemente de su autoridad, pero esta vez sus *lapses linguae* son más explícitos y serviles:

LEAR: Why, Gloucester, Gloucester,
 I’d speak with the Duke of Cornwall and his wife.

GLOUCESTER: Well, my good lord, I have informed them so.

LEAR: Informed them? Dost thou understand me, man?

GLOUCESTER: Ay, my good lord.

LEAR: The King would speak with Cornwall, the dear father
 Would with his daughter speak, commands – tends – service.

Better than you yourself.

.....

LEAR: Dear daughter, I confess that I am old;
Age is unnecessary. On my knees I beg
That you'll vouchsafe me raiment, bed and food. (2.2.335-9, 343-5)

Regan es incisiva cuando dice que la vida de su padre está “on the very verge / Of her confine”. La “naturaleza” de Lear, su identidad y autoridad, están en el límite último del espacio hegemónico, a punto de caer por completo. La imagen del rey Lear arrodillado y rogando por su vida como un menesteroso es prueba de esto, y puede resultar chocante considerando su temperamento. No obstante, a Lear no parece importarle, e incluso lo toma como una consecuencia natural de la progresión de los acontecimientos: Lear es viejo, por lo tanto necesita que alguien más le procure; Regan tiene autoridad sobre él, por tanto debe obedecerla. Pero lo que no aceptará, bajo ninguna circunstancia, es pedirle perdón a Goneril por haberla maldecido: “REGAN: Say you have wronged her, sir. / LEAR: Ask her forgiveness? / Do you but mark how this becomes the house?” Además: “REGAN: Return you to my sister. / LEAR: Never, Regan” (2.2. 341-3, 347-8). Lear está dispuesto a someter su persona a la voluntad de otros para sobrevivir, pero jamás cedería la autonomía y autoridad que tiene sobre el acto de ordenar y otorgar indulgencia como rey. Lear no puede pedir perdón de sus hijas precisamente por la misma razón que Cordelia no se retracta. El rendirse en este ámbito equivaldría a perder su identidad ante la abstracción del *verge*, esa autoridad que él mismo simbolizó y ahora pretende ejercer, aunque Goneril y Regan la representen en ese momento. En otras palabras, equivaldría a destrozar el sistema jerárquico de la monarquía: “Do you but mark how this becomes the house?” La transformación lingüística de Lear es así una transformación de su identidad. La “sombra de

Lear” es el propio Lear. Después de todo, “Lear’s shadow” también se puede leer como “Lear is shadow”.

En su primer intercambio con Regan, Lear abandona por un momento el registro de la corte de manera más sustancial y clara que con Goneril, en particular por los imperativos e invocaciones, aunque continúa el discurso de la maldición:

Strike her young bones,

You taking airs, with lameness!

.....

You nimble lightnings, dart your blinding flames

Into her scornful eyes! Infect her beauty

You fen-sucked fogs, drawn by the powerful sun

To fall and blister! (2.2.352-7)

No obstante, de inmediato regresa a la retórica y registro del rey en su corte, pues todavía tiene la esperanza de alojarse con Regan y evitar así abandonar la autoridad de su habla. Por supuesto, esto cambia cuando Goneril entra en escena y el plan de las dos hermanas para despojar por completo a Lear de su potestad llega a su fase final. Nuevamente encontramos la repetición de órdenes sin atender (2.2.371, 377, 387) y los balbuceos que indican que su discurso ya no puede sostenerse por la fuerza de su propia autoridad: “Return to her? And fifty men dismissed? / No! / / Return with her? / / Return with her?” (2.2.396-7, 400, 404). La destitución de Lear culmina con el famoso monólogo sobre la necesidad (453-475). Lear de nuevo se dirige a la divinidad directamente, pero la diferencia crucial es el tono del monólogo: el rey abandona el discurso de la maldición y, en su lugar, utiliza por primera vez para dirigirse a los dioses el tono de la súplica:

You heavens, give me that patience, patience I need!

You see me here, you gods, a poor old man,
As full of grief as age, wretched in both:
If it be you that stirs these daughters' hearts
Against their father, fool me not so much
To bear it tamely; touch me with noble anger,
And let not women's weapons, water-drops,
Stain my man's cheeks. (2.2.460-7)

Una vez que Goneril y Regan le han demostrado que ya no posee ningún poder o autoridad política, que la hegemonía del *verge* les pertenece ahora a ellas, Lear ya no puede ordenar a la divinidad para que maldiga a sus hijas con llagas y esterilidad. En efecto, Lear no es más que “a poor old man, / As full of grief as age, wretched in both”, y si quiere mantener intacto el sentido de identidad que aún conserva, necesita ese estoicismo que no puede obtener por sí mismo. Lear reconoce la posibilidad de que la divinidad sea responsable tanto de la mala fe de sus hijas contra él, como de la fortaleza que necesita para soportar su nueva condición como paria, pero esa ambigüedad no parece importarle: al contrario, lo considera algo natural y evidente. El rechazo al llanto prefigura la tormenta que se desatará en el siguiente acto. Lear no puede contener la desesperación que se apodera de él, tan inmensa que tiene consecuencias cósmicas. Su impotencia es tal que, cuando intenta modular el discurso de la maldición nuevamente, no encuentra las palabras para concluir su frase. Él mismo sabe que sus amenazas no tienen valor alguno, que ya no puede ordenar ni a sus súbditos humanos ni a los elementos:

No, you unnatural hags,
I will have such revenges on you both
That all the world shall – I will do such things –
What they are yet I know not, but they shall be

The terrors of the earth! You think I'll weep,

No, I'll not weep.

I have full cause of weeping, but this heart

Shall break into a hundred thousand flaws

Or e'er I'll weep. O fool, I shall go mad. (2.2.467-475)

Sin el lenguaje del imperativo y la maldición, Lear está por completo desprotegido y desposeído; no tiene defensa contra la ingratitud de sus hijas, que lo ha despojado de su autoridad y es lo que más angustia le provoca. Aunque lo niegue, su identidad como rey ha sido destruida. ¿Qué identidad le queda? ¿Acaso hay alguien que pueda decir quién es Lear? Lear no puede ser la sombra de Lear: incluso una sombra es un reflejo, Lear ya no es siquiera eso. No debe sorprendernos, entonces, que antes de salir de escena, hacia la tormenta que se cierne sobre el reino, se dirija al Fool, advirtiéndole su próximo descenso a una tempestad mental. Desde la entrada de Regan y Cornwall, el Fool ha permanecido callado. Su silencio se puede explicar como una reacción a la destitución lingüística de Lear: como Lear ha perdido la autoridad que le conferiera el *verge*, el discurso del Fool ya no tiene nada a que servir de contrapeso. Los retruécanos y acertijos del Fool por sí solos no tienen valor discursivo; solamente lo adquieren cuando actúan como respuesta o reacción al discurso de la corte.

Cuando Lear exclama “O fool, I shall go mad”, está anunciando la transformación de su discurso. Adoptará un lenguaje similar al del Fool: el tono espectral del profeta, mediador entre las potencias sobrenaturales y los seres humanos. Además de su función dramática, la locura y la tormenta son representaciones del lenguaje profético que tomará Lear en el tercer acto, y este nuevo lenguaje le permitirá sobreponerse a las restricciones de su registro anterior. Si Lear en un inicio no entiende el “Nothing” de Cordelia ni los acertijos del Fool, es porque aún no poseía un lenguaje con el cual pudiera comprender tales expresiones. Lear toma la franqueza del lenguaje

de Cordelia y la ofuscación del discurso del Fool como base para construir el lenguaje del profeta. Pero si Lear toma el papel de un profeta, ¿quiénes son esos dioses que interpretará?

Capítulo 2. “I will preach to thee: mark me”: el lenguaje del profeta

Una vez que Lear ha sido expulsado a la intemperie en compañía de Kent y el Fool, la noción que tenía de la realidad hasta ese momento, que el discurso y la autoridad del *verge* eran inamovibles y bastaban para sostener su identidad, se destruye por completo. El lenguaje que utilizará a partir de ahora no será el de la corte, pues Lear ha sido excluido de ella. También su identidad sufrirá una transformación monumental: el rey se convierte en profeta vagabundo. Como tal, Lear recurre a la autoridad que emana de la divinidad en la cosmovisión de la obra y su lenguaje reflejará este cambio. Asimismo, comienza el descenso de Lear a una locura provocada por el desmantelamiento del orden cortesano y por la tortura mental que le provocan el exilio de Cordelia y la traición de Goneril y Regan. Esta locura culmina en el encuentro en los acantilados de Dover entre Lear y Gloucester, escena en la que se desmantelan todas las concepciones de autoridad, lenguaje e identidad que hasta este momento la obra ha desarrollado.

En este capítulo se argumenta que el cambio en el lenguaje que Lear emplea para convocar a la divinidad y sustentar su autoridad es un reflejo del cambio de su personaje, y que la representación de la divinidad en el marco moral de la obra rechaza la estabilidad de las deidades institucionales y tiende a un escepticismo radical. Este análisis se divide en tres secciones. Primero, se consideran las implicaciones de la mención de ciertas deidades del panteón romano en los primeros dos actos como sustento de la autoridad de Lear como rey. En la segunda sección se expone que Lear, desamparado, busca en la Naturaleza un nuevo paradigma de autoridad; se considera la función estructural y temática de la diosa Naturaleza y la caracterización de Lear, el Fool y Poor Tom como sus profetas y arquetipos del *unaccommodated man*. Finalmente, se analiza la metáfora de la “rueda”, la cual representa el azar y la arbitrariedad imperante en el destino humano mediante la amalgama de distintos mitos e iconografías. Antes de iniciar el análisis cabe precisar la manera en la que se trata el concepto de “profeta”.

En la época isabelina el acto de profetizar era cultural, política y poéticamente relevante, como demuestra Roger E. Moore partiendo de la defensa del carácter profético del poeta en la *Defence of Poesy* de Sir Philip Sidney. Moore refiere que en la época de Sidney “prophecy or “prophesying” signified a host of separate, but related, practices all of which presupposed a special gift of divine breath. Although at the most basic level prophesying meant foretelling the future, most Elizabethans associated it with preaching... A prophet could also be anyone who spoke under divine inspiration” (38–9). No obstante las divergencias entre las distintas modalidades del acto de profetizar, éstas no necesariamente conducían a contradicciones o iban más allá de un desacuerdo intelectual entre distintas denominaciones: “Early modern intellectuals accepted that prophecy was a fluid, multifaceted practice, that different types of prophecy impinged upon one another in sometimes fruitful, sometimes contentious ways... However, the disagreements about the modes of prophecy never obscured the fundamental conviction of the interrelatedness of these modes” (40). En *Defence of Poesy*, Sidney adjudica al poeta un carácter profético al compararlo con el *vates* romano, nombre con el que Virgilio y Ovidio llaman a una especie de poeta-profeta. Sin embargo, Sidney distingue a su poeta-profeta otorgándole una voluntad individual y una función como vocero o mediador en lugar de un mero receptáculo: “Sidney’s poet-prophet is neither a teller of the future nor an ecstatically possessed vehicle but an individual who speaks clearly with an inward divine authority” (48). Sidney se distancia del concepto de *furor poeticus* que Platón trata en el *Ión*, según el cual el profeta rinde su voluntad a la posesión divina y produce poesía sumido en ἐνθουσιασμός (*enthousiasmós*, literalmente “poseído por la esencia de dios”), y en cambio se inclina hacia una concepción cristiana de la profecía, de carácter didáctico y edificador: “The key is knowledge: the prophet must understand his inspiration and not merely undergo divine possession... Sidney echoes Pauline strictures on divine gifts when he rejects the Platonic fury for prophecy that edifies, teaches, and uplifts

individuals from their “clayey lodgings” into a purer, more ethical, realm” (54). El lenguaje de Lear adquiere una cualidad profética porque manifiesta la capacidad de canalizar el lenguaje de las divinidades que predominan en la obra después de su exilio.¹⁰

Surge, entonces, una interrogante: si Lear accede a un lenguaje profético, ¿se confirma así, de manera incontrovertible, la existencia de la divinidad en la obra? No necesariamente. La representación de la divinidad en *King Lear* es muy ambigua y admite lecturas contradictorias. Una parte considerable del empeño crítico se ha dedicado a ponderar el planteamiento de que “*King Lear* is a Christian play about a pagan world” (Maxwell 142), en particular las implicaciones del primer término de esa afirmación. El mundo de *King Lear* plasma la ubicuidad de la religión cristiana tanto en las sociedades isabelina y jacobina como en la obra de Shakespeare, pero lo hace en sus propios términos, que, tanto temporal como dramáticamente, son los de un mundo pagano donde el cristianismo como creencia e institución religiosa está aún muy lejos de existir. No obstante, es innegable que la obra refleja las ansiedades cristianas de la época isabelina. La tensión que se genera encuentra su liberación en la presencia anacrónica de conceptos y símbolos cristianos en un contexto pagano, por ejemplo: la referencia directa en 4.4.23-4 al Evangelio según Lucas (2:49) o las tres apariciones de la voz “despair” (4.6.33, 5.3.190, 252), un concepto cristiano que no se encuentra en la cosmovisión pagana. Por otro lado, las constantes alusiones a los movimientos astronómicos, a la diosa Naturaleza y a la fortuna como potencias rectoras sobrenaturales universales también evidencian las ansiedades del mundo

¹⁰ En la primera escena Lear desempeña el papel de sumo sacerdote, entendido como líder religioso y vocero de los dioses institucionales. Por eso no considero que Lear sea profeta del panteón romano, pues son modos distintos de autoridad. Un profeta, además, es un paria, mientras que el sumo sacerdote tiene la protección del Estado al ser la cabeza de una teocracia como la Bretaña de Lear. Puede parecer extraño llamar a Lear profeta si se sigue la definición de Sidney: en el acto 4 pareciera que Lear está en un estado extático, sumergido totalmente en una locura de la cual su voluntad no es parte. Sin embargo, recordemos las palabras de Edgar: “O matter and impertinency mixed, / Reason in madness” (4.6.170-171). Este no es el “método” que delata la locura fingida de Hamlet, sino la lucidez del intérprete que conserva su voluntad. Por eso es que Lear reconoce a Gloucester y sabe de su aflicción. La locura de Lear también remite a la “locura” de Erasmo, que otorga sabiduría y alumbra la verdad. Estos intervalos de lucidez demuestran una visión más clara del paisaje moral de la obra, como se analiza abajo.

isabelino mediante una mezcla de carácter ideológico, teológico y filosófico entre cristianismo y neoplatonismo, y Shakespeare utiliza estos tres ámbitos pues eran lugares comunes desde la Edad Media: “Whether he were scrupulously orthodox or inclined to instinctive superstition, the Elizabethan believed in the pervasive operation of an external fate in the world” (Tillyard 54). De este modo, la aseveración de que *King Lear* es una obra cristiana en un mundo pagano es correcta en tanto que toda obra literaria refleja y refracta la ideología y las ansiedades propias de su época. Pero esto no termina de responder las cuestiones sobre la existencia de los dioses ni tampoco sobre la religión de *King Lear*.

J. C. Maxwell propone que “the world of *Lear* is one in which there is no strict religious orthodoxy. Each character creates—or, if that is too strong a word, attaches himself to—a religion which reflects his nature” (142). Sugiere además que la religión en la obra es “natural”, es decir, “[it] arises out of the characters’ reflexion on the nature of things in the degree in which *their* natures allow them to see it” (142). Maxwell apunta al carácter individual de la expresión religiosa de cada personaje. Esto es más evidente en aquellos que articulan explícitamente su visión personal de la religión, como Lear y Edmund, y en personajes con alta carga de significación religiosa, como Cordelia si se le considera una figura de Cristo.¹¹ Tal aseveración puede proporcionar una respuesta a la pregunta que se planteó en el párrafo anterior: si bien los personajes del drama en todo momento suponen la existencia de la divinidad en alguna forma, aun si es como un conjunto abstracto (“the gods”), esto no implica que la obra admita la existencia o inexistencia de los dioses. Al contrario, esto demuestra que una de las

¹¹ El consenso crítico contemporáneo sobre el simbolismo cristiano en *King Lear* tiende a concentrarse en Cordelia y Edgar. La interpretación de Cordelia como una figura de Cristo tiene una base textual fuerte (la ya mencionada referencia al Evangelio según San Lucas o la alusión a Cordelia como redentora de la naturaleza en 4.6.201-3 en el mismo sentido en que el sacrificio de Cristo redime a la humanidad del pecado original según el cristianismo), mientras que Shakespeare pone la palabra “despair” en boca de Edgar dos de las tres veces que aparece en la obra. No obstante, como otras obras situadas antes de la era cristiana, Shakespeare se cuida de no aludir de manera explícita al cristianismo para evitar interrumpir la suspensión de la incredulidad de su audiencia. Para un breve análisis de este tema, ver Peter R. Moore 175-8.

preocupaciones centrales de la tragedia es la manera en la que la humanidad busca consuelo y sostén en la divinidad, las condiciones bajo las cuales se ve motivada o empujada a hacerlo, y la forma en la que la divinidad se hace presente o ausente a los ojos del ser humano. *King Lear* no presupone la existencia o inexistencia de los dioses, ni tampoco su capacidad o incapacidad de comunicarse con nosotros: supone, solamente, que es una parte esencial de la condición humana.

La lectura de Maxwell es acertada, pero se equivoca en que al inicio de la obra sí existe una notable “ortodoxia religiosa” fundamentada en la institución del Estado representada por el rey. Durante los primeros dos actos Lear invoca constantemente a distintas deidades del panteón romano, usando ya sea nombres concretos o epítetos con gran carga simbólica. La elección de dioses no es casual: responde a la imagen que Lear tiene de sí mismo como monarca y refleja, por ende, la degradación de su autoridad y de su identidad. Para Samuel Johnson, Shakespeare “makes his Lear too much a mythologist” (155). No podía ser de otra forma: Lear sustenta su autoridad como rey no solo en el *verge* y el lenguaje de la corte, como se trató el capítulo anterior, sino también en la religión como institución y en la capacidad que tiene de invocar a las deidades institucionales, haciendo eco de las teorías político-teológicas del derecho divino de los reyes impulsadas por Jacobo I en *The True Law of Free Monarchies*, publicado en 1598. Dos de los dioses romanos merecen atención por la cantidad de alusiones a ellos y porque reflejan temáticamente el poder y la degradación de la autoridad de Lear: Apolo y Júpiter.

Apolo es el primer dios que Lear invoca en la obra para fundamentar su autoridad cuando exilia a Cordelia, aunque no lo nombra explícitamente sino que alude a él mediante la imagen del resplandor del sol, pues Apolo está relacionado con este astro:

For by the sacred radiance of the sun,
The mysteries of Hecate and the night,
By all the operation of the orbs

From whom we do exist and cease to be (1.1.110–3).

En los dos primeros versos Lear asigna contrarios específicos a todas las imágenes: *sacred radiance / mysteries, sun / night, Apolo / Hécate*.¹² Los versos transmiten una imagen completa del cosmos, que sustenta la autoridad del rey tanto en las fuerzas de la luz como en las potencias oscuras. Como señala Maxwell, “In a general way the appeal is to ‘the ordered universe’, but the tone is that of one who feels himself firmly set in a state-order which reflects the macrocosm” (143). Lear establece así la legitimidad de su mandato fundamentado en la lógica cósmica de la autoridad del rey que refleja la autoridad de los dioses. Los siguientes dos versos refuerzan esta idea: “By all the operation of the orbs / From whom we do exist and cease to be”. Lear sustenta su autoridad no sólo en los dioses, sino también en las revoluciones de los astros, cuyos movimientos imperan sobre el destino y la vida de la humanidad, según la cosmovisión expuesta por Gloucester en 1.2.103–17, reflejo de la ideología isabelina sobre la jerarquía astrológica de la cadena de los seres, al mismo tiempo que prefigura la metáfora central de la rueda de la fortuna: “it was quite taken for granted that the stars dictated the general mutability of sublunary things, and that fortune was a part of this mutability applying to mankind alone” (Tillyard 53). La autoridad del monarca se sustenta, por tanto, en el culto cívico a la deidad solar (Apolo) y a la deidad lunar (Hécate), y a su vez en una confianza en el orden lógico del cosmos reflejado en el orden jerárquico de la sociedad humana. Todas estas imágenes anticipan simbólicamente el lenguaje profético que Lear adoptará después: Hécate como símbolo de los conocimientos místicos, Apolo como símbolo del profeta, y las operaciones de los orbes como símbolo del conocimiento astrológico.

¹² La palabra “mysteries” apunta a los cultos místicos, rituales místicos y secretos originalmente paganos pero después apropiados por el cristianismo temprano, lo que refuerza la tensión entre cristianismo y paganismo en la obra. En la mitología grecorromana Hécate era “a sinister divine figure associated with magic and witchcraft, lunar lore and creatures of the night”. No obstante, “Like all chthonian divinities, Hecate was perceived as simultaneously terrible and benign” (“Hecate”). Hécate era asociada con otras divinidades afines a la luna, como Selene y Artemisa, y se le relacionaba con Apolo Delfinio, es decir, Apolo protector del Templo de Delfos, sede del famoso oráculo.

La identificación de Apolo con el sol remite a la figura de Lear como rey, lo cual agrega otro nivel de significación a la tormenta del tercer acto: la expulsión de Lear equivaldría a la abrogación del culto oficial a Apolo, sumado al simbolismo de la tormenta ocultando por completo al sol como dios y como rey. Por otro lado, Apolo posee un aspecto bipolar al ser dios de la peste y dios de la curación. De acuerdo con la cosmovisión griega, “Disease is the consequence of impurity, healing is purification” (“Apollo”). La degradación de la mente de Lear es un estado de “impureza” resultado del exilio de Cordelia, del dismantelamiento de la estructura del Estado y de la traición de sus dos hijas mayores. La “purificación” en estos términos se da cuando Cordelia restituye a Lear y devuelve la estabilidad al reino, aunque sea por un corto tiempo. Finalmente, Apolo es el dios de la poesía y la profecía. Cuando Lear se convierte en un paria y ya no puede fundamentar su autoridad ni en el *verge* ni en el culto cívico, su lenguaje e identidad peligran con desaparecer. Ya que aún quedan rastros del discurso de la religión apolínea en la mente de Lear, él recurre al lenguaje poético del profeta para suplir el vacío que queda, buscando un sustituto a la autoridad que perdió. Es por eso que, durante la tormenta, sus maldiciones y desafíos aún siguen un orden lógico a pesar del léxico visceral: los pentámetros yámbicos y la coherencia entre imágenes son reminiscentes del lenguaje cortesano de los primeros dos actos. Se puede vislumbrar cierta tensión entre el deseo de Lear de mantener la soberanía del rey y al mismo tiempo de abandonar aquéllo que le impide obtener una visión más clara del mundo: “No, I will be the pattern of all patience, / I will say nothing” (3.2.37–8); “O, that way madness lies, let me shun that; / No more of that” (3.2.21–2). Lear necesita despojarse y ser despojado de la autoridad lingüística institucional antes de poder ejercer verdaderamente la autoridad lingüística del profeta.

El segundo dios que Lear invoca para reforzar su autoridad es Júpiter. Su primera mención se da durante la discusión entre Lear y Kent cuando aquél destierra a Cordelia. Lear comienza a

hacer un juramento en nombre de Apolo, el cual Kent interrumpe y remata con una afrenta a la autoridad del rey y al juramento a la divinidad. Este diálogo revela más patentemente la integración del culto cívico con la autoridad real en la cosmovisión de Lear:

LEAR: Out of my sight!

KENT: See better, Lear, and let me still remain
The true blank of thine eye.

LEAR: Now by Apollo –

KENT: Now by Apollo, King,
Thou swear'st thy gods in vain.

LEAR: O vassal! Miscreant!

.....

Hear me, recreant, on thine allegiance, hear me:
That thou hast sought to make us break our vows,
Which we durst never yet, and with strained pride
To come betwixt our sentences and our power,
Which nor our nature, nor our place can bear,
Our potency made good, take thy reward.

.....

Away! By Jupiter,

This shall not be revoked. (1.1.158–62, 168–73, 179–80)

La fe de Lear en Apolo y, por tanto, la autoridad que le confiere han sido incuestionables hasta ahora; por eso Lear reacciona de manera tan violenta al desafío de Kent (Suzuki 93). Kent menoscaba la autoridad religiosa del rey al quitarle el nombre a Apolo y los demás dioses institucionales, refiriéndose a ellos con un áspero “thy gods”. Recordemos que en la obra la

identidad del individuo, y en especial de Lear, está irrevocablemente unida a la autoridad que ejerce y al lenguaje que utiliza: “The political structures of monarchy, especially a monarchy that is so hedged with a dependent on divinity and mystery for its support and maintenance, tend to fix identity and the relationship of the individual to the polity, as Lear is fixed as king” (Cohen 107).¹³ La respuesta de Lear ante esta sublevación inaudita es una serie de insultos jerárquicos que arremeten desde dos frentes: primero, desde su autoridad como rey a sus súbditos (“vassal”, “on thine allegiance”) y desde su posición como sumo sacerdote del culto cívico (“miscreant”, “recreant”). En efecto, el desafío de Kent interrumpe y busca retractar el juramento de Lear a Apolo (“thou hast sought to make us break our vows / Which we durst never yet”), y al hacerlo merma los dos aspectos de la autoridad de Lear: como rey (“our power”) y como sacerdote (“our sentences”). Lear también admite que éste es un ataque a la soberanía del *verge* y, en consecuencia, un crimen de lesa majestad: “Which nor our nature, nor our place can bear”. De manera interesante, el último decreto real de Lear que se cumple de forma efectiva es la expulsión de Kent: “Our potency made good, take thy reward”. El rey concluye esta orden con un juramento no a Apolo, sino a Júpiter: “Away! By Jupiter, / This shall not be revoked”. La invocación ejemplifica el cambio de la autoridad religiosa a la monárquica.

Si bien Apolo es el dios principal de la cosmovisión de *King Lear*, Júpiter lo es de la mitología romana. Padre de todos los dioses, Júpiter es el dios soberano, el mejor y el más grande, como señala su epíteto *optimus maximus*, y como tal está directamente relacionado con la figura del gobernante supremo. Es también el dios de las tormentas, el rayo y el trueno, lo que sugiere una asociación con la tormenta mental y climática del tercer acto. Pero su poder sobre el

¹³ Una de las metáforas que utiliza Lear para denotar lo perentorio de su autoridad cuando Kent la desafía alude a Apolo como el dios arquero: “The bow is bent and drawn; make from the shaft” (1.1.144); la respuesta de Kent — “See better, Lear, and let me still remain / The true blank of thine eye” (1.1.159-160)— desarrolla esta imagen y profundiza la conexión entre Lear y Apolo; asimismo muestra la ironía de esta relación, pues la vista de Apolo es célebre por su claridad y alcance: Lear en esta escena se muestra miope en sus decisiones personales y políticas. Esto refuerza la red simbólica aural-visual-articulatoria y la tensión entre actos y palabras que se desarrollan en la obra.

rayo no es la fuente de su soberanía, sino un emblema de ésta: “[The sky, storms, and lightning] expressed and articulated... his function as sovereign deity. Jupiter was sovereign by virtue of his supreme rank and by the patronage derived from exercise of the supreme power... [which] expressed itself in the fact that no political action could be accomplished without his favourable and prior judgment” (“Jupiter”). De manera similar, Lear es el soberano, centro del *verge*, en virtud de su rango como rey y en virtud de su juicio y veredicto propicios como condición última para la realización de cualquier acto, en especial de un acto político como la repartición de tierras a las herederas de la corona real o la expulsión de sus súbditos.

Al igual que Apolo, Júpiter posee dos aspectos opuestos de su divinidad, es decir, del ejercicio de la soberanía: “Jupiter was patron of the violent aspect of supremacy... But Jupiter was also a political god, who agreed to exercise power within the limits imposed by law and good faith... Finally, he was the patron of oaths and treaties, and punished perjurers in the terrible manner appropriate” (“Jupiter”). Así como somos testigos de la cólera despótica con la que Lear comete actos de iniquidad, también comprendemos que como rey no desconoce el ejercicio justo y benévolo del poder. Estos dos aspectos de Júpiter se conjugan en su distinción como protector de los juramentos. Kent interrumpe el juramento de Lear a Apolo, rechazando así a la deidad principal del culto cívico y a uno de los atributos del rey como soberano. Lear entonces agrega a la fuente de su autoridad religiosa, representada por Apolo, la de la monárquica, representada por Júpiter: “This shall not be revoked”. A Kent no le queda otra opción más que aceptar el exilio.

La segunda invocación de Júpiter sucede durante la segunda disputa entre Kent y Lear en 2.2. El rey encuentra a su mensajero Caius, el *alter ego* de Kent, con grilletes en los pies y le pregunta quién se atrevió a tal grosería:

LEAR: What’s he that hath so much thy place mistook
 To set thee here?

KENT: It is both he and she,
Your son and daughter.

LEAR: No.

KENT: Yes.

LEAR: No, I say.

KENT: I say, yea.

LEAR: No, no, they would not.

KENT: Yes, they have.

LEAR: By Jupiter, I swear no.

KENT: By Juno, I swear ay.

LEAR: They durst not do't:
They could not, would not do't – 'tis worse than murder
To do upon respect such violent outrage. (2.2.202–14)

La visión de Kent encadenado simboliza la pérdida de autoridad y majestad de Lear: “The reality of his royal messenger before him explicitly mirrors the perpendicularly incapacitated state of his kingship” (Suzuki 94). La contraposición entre los juramentos a Juno y a Júpiter evidencia la disminución de la autoridad de Júpiter, dios que simboliza la monarquía, al posicionarlo solamente como esposo y hermano de Juno en lugar de como gobernante supremo (93–94). Juno también cumple una función política como protectora del Estado, y aquí simboliza el cambio de soberanía de una autoridad masculina (Lear) a una femenina (Goneril y Regan). Asimismo, el *verge* es un concepto etimológicamente fálico, y el hecho de que ahora existan dos centros femeninos de la soberanía desestabiliza en mayor grado este concepto masculino. El discurso de Lear se ve afectado por este cambio en la hegemonía al punto de que termina por cuestionar su propio prejuicio sobre la autoridad que cree poseer. Su duda sobre las acciones de Regan y

Cornwall lo lleva a usar justificaciones que comienzan en un “dared”, pasan a un “could” y un “would”, y terminan en un “To do” que no admite negación.

Cuando Lear pierde la autoridad del soberano, los dioses que lo representan también caen en desgracia. Apolo aparece nuevamente, mencionado por Kent, pero en evidente parodia del discurso afectado de la corte (2.2.103–11). Lear menciona una vez más a Júpiter por su nombre durante el enfrentamiento final con sus hijas mayores, solamente para rehusarse a invocarlo: “Let shame come when it will; I do not call it, / I do not bid the thunder-bearer shoot, / Nor tell tales of thee to high-judging Jove” (2.2.415–7).¹⁴ Y cuando vuelve a aparecer es solamente mediante un epíteto que lo instrumentaliza en su totalidad: “And thou, all-shaking thunder” (3.2.6). Lear ha perdido la confianza que tenía en los dioses institucionales; el traslado de la hegemonía ha destituido al rey sacerdote. El cambio en la autoridad de Lear reverbera en su lenguaje, que a su vez es un reflejo del cambio de su personaje, ejemplificando “the way in which this self-confident paganism fades out as Lear’s mind changes” (Maxwell 143). Esto se evidencia incluso en sus oraciones y execraciones. Cuando Goneril lo expulsa de su castillo, Lear invoca a la diosa Naturaleza explícitamente en su maldición de esterilidad: “Hear, Nature, hear, dear goddess, hear” (1.4.267). Sin embargo, cuando Regan y Goneril le quitan a su séquito y lo destituyen definitivamente, Lear no invoca a ninguna deidad en particular, sino que pide ayuda a “los cielos” y a “los dioses” en general: “You heavens, give me that patience, patience I need! / You see me here, you gods, a poor old man, / As full of grief as age, wretched in both” (2.2.460–462).

Anteriormente Lear también había pedido auxilio a los cielos para escapar de la locura que

¹⁴ Maxwell comenta que esta sentencia “does not exactly amount to a renunciation of pagan belief, but it is a rejection of the accepted pagan practices in favour of what is (though Lear cannot know it) the specifically Christian virtue of patience” (143). No necesariamente: Lear rechaza convocar la ayuda de la divinidad pagana, pero este rechazo no equivale a una inclinación espontánea hacia la virtud de la paciencia de un cristianismo ignoto. Shakespeare es muy cuidadoso al ironizar esta paciencia impotente, frustrándola cada vez que intenta establecerse. Un ejemplo claro de esto es cuando Edgar, después de racionalizar el sufrimiento de Lear y el suyo, ve a su padre mutilado y no puede más que exclamar: “And worse I may be yet; the worst is not / So long as we can say ‘This is the worst’” (4.1.29-30). Una paciencia tan amarga apenas es estoica; jamás podría ser cristiana.

amenazaba con afligirlo: “O let me not be mad, not mad, sweet heaven! I would not be mad. / Keep me in temper, I would not be mad” (1.5.43–5). Incluso suplicó por ayuda apelando a una suerte de fraternidad entre él y las potencias sobrenaturales : “O heavens! / If you do love old men... / ...if you yourselves are old” (2.2.279–80); “You see me here, you gods, a poor old man, / As full of grief as age, wretched in both” (2.2.459–60). Pero los cielos están vacíos para él: en ellos sólo hay relámpagos y ráfagas de viento y lluvia. En esa tempestad, Lear encuentra a Poor Tom, un hombre aún más desamparado que él. Y entre todas las preguntas que le hace a este “filósofo”, hay una que enfatiza el cambio que he venido mencionando: “What is the cause of thunder?” (3.4.151). Júpiter ya no existe en la mente de Lear, pero aún busca una autoridad, una causa superior, que explique la crueldad de este mundo y sobre la cual pueda fundamentar su identidad. Y la encuentra, por ahora, en la Naturaleza.

La Naturaleza tiene una presencia temáticamente dominante en la tragedia, como lo demuestra la aparición de la voz *nature* y sus derivaciones (*natural*, *unnatural*, *unnaturalness*, *disnatured*) en un total de 51 ocasiones. En un número considerable de éstas se halla en un contexto negativo, que denota ruina y corrupción, y que tiene que ver con una naturaleza violentada por acciones humanas. Abundan imágenes y versos como “nature finds itself scourged” (1.2.105–6), “like an engine wrenched my frame of nature / From the fixed place” (1.4.260–1). “Crack Nature’s mold, all germens spill at once” (3.2.8), “Nothing could have subdued nature / To such lowness but his unkind daughters” (3.4.69–70), “O ruined piece of nature, this great world / Shall so wear out to naught” (4.6.130–1). Conforme avanza la obra estas imágenes van desapareciendo, hasta que la palabra “nature” aparece una sola vez en las 406 líneas de diálogo que constituyen el Acto 5, dicha en un contexto ambiguo por Edmund agonizante: “I pant for life. Some good I mean to do, / Despite of mine own nature” (5.3.241–2). Esta última mención tiene una gran carga irónica si consideramos que Edmund es el primer

personaje que invoca, en su primer soliloquio, a la Naturaleza como diosa: “Thou, Nature, art my goddess; to thy law / My services are bound” (1.2.1–2). Edmund razona que su fortaleza proviene de haber nacido “in the lusty stealth of nature” (1.2.11) y, por tanto, ser un “hijo natural”, es decir, un bastardo, alguien que está fuera de las normas sociales al mismo tiempo que se encuentra dentro de ellas:

Edmund’s notion of nature is individual rather than communal: “nature” for him means what distinguishes him as a particular being rather than what unites him to mankind by participation in a common human nature. What is “natural” is, in romantic fashion, opposed to what is social, traditional, conventional, or artificial. (Young 259)

Eso explica su invocación inicial, que culmina con un imperativo a los demás dioses, significando la jerarquía superior de la diosa Naturaleza por sobre las demás divinidades oficiales: “Edmund the base / Shall top the legitimate. I grow, I prosper: / Now gods, stand up for bastards!” (1.2.20–2). La exaltación del individuo de Edmund, hasta hacerlo un dios encarnado, contrasta con el desarrollo de la mente de Lear en el acto 3 y 4, que comienza con la glorificación de la soberanía del rey como único ente con individualidad y termina con la formación de una comunidad de desamparados y la fraternidad que puede hallarse en la desgracia, pero relegando la divinidad de la naturaleza por ser insatisfactoria, como se argumenta en las siguientes páginas.

La divinidad de la Naturaleza, a diferencia de los dioses paganos, es secular: no se rige bajo las normas de ninguna institución humana presente en la obra, ni el *verge* del soberano ni las invocaciones del sumo sacerdote al panteón romano. Lear invoca a la diosa Naturaleza cuando maldice a Goneril: “Hear, Nature, hear, dear goddess, hear” (1.4.267), pero la distinción entre esta invocación y las demás que hace Lear estriba en que el rey invoca a Apolo y a Júpiter para dar autoridad a sus mandatos, mientras que la invocación a la diosa Naturaleza es más personal: la llama “dear goddess” y le pide —no ordena— que atienda su súplica, aun si su oración es

ponzoñosa y arroja esterilidad y dolor para su propia hija. No obstante estos dos ejemplos de su influencia, la Naturaleza no es una potencia perversa o intrínsecamente hostil: al menos así no la hubiera entendido la audiencia isabelina. Peter Moore señala que la tradición medieval y renacentista interpreta a la Naturaleza como vicaria del Dios cristiano que infunde el concepto de ley natural, el sentido moral inherente en los seres humanos. Esta interpretación de la Naturaleza “allowed medieval and Renaissance writers to refract the theology and ethics of pagan societies through the prism of a Christianized law of nature” (169).

Para que tal interacción sea posible, Moore señala, se debe distinguir entre dos tipos de naturaleza, con minúscula, en la obra: primero, la ley natural de Dios, la ley moral; y segundo, la naturaleza humana, es decir, el pecado original (174). De esta manera, Moore reformula la aseveración de Maxwell a partir de esta dicotomía: “*King Lear* occurs in pagan, pre-Christian Britain, but its inhabitants know right from wrong by the law of nature which God inscribed in their hearts” (181). El hecho de que Lear y Edmund llamen a la naturaleza “diosa” refuerza esta aseveración, pues un pagano la llamaría de esa forma sin contradicción teológica alguna, aunque también lo podría hacer un isabelino poco ortodoxo. Desde una perspectiva isabelina ortodoxa, la Naturaleza “cannot be allowed a will of her own or the rank of a kind of goddess. She is not even an agent with her eye ever fixed on God’s principles; rather she is the direct and involuntary tool of God himself” (Tillyard 46).

De esta manera, la aparente contradicción ideológica y teológica de *King Lear* adquiere coherencia usando la figura de la Naturaleza como bisagra simbólica, al subrayar la línea divisoria entre ambos panoramas religiosos al mismo tiempo que los une: “much that seems to be Christian in *King Lear* can be explained by natural law or the goddess Nature acting in a pagan context, although that law was Christian doctrine, while the goddess was a Christian literary conceit” (186). Esta interpretación agustiniana de la Naturaleza, sin embargo, parece tratar de

establecer una lectura fundamentalmente cristiana a *King Lear*, pues incluso Moore argumenta que “The morality as well as the course of events in *King Lear* may be explained by nature rather than by religion, and yet nature and religion share one creator” y que la unidad teológica de la obra “depends upon the Manichean duality of nature: uncorrupted nature or law of nature versus the nature of man after the Fall” (186). Si bien esta lectura es acertada hasta cierto punto, no considera la visión religiosa fundamental de la obra que expongo al inicio del capítulo (a saber, la relación entre el ser humano y la divinidad), ni la relación de Lear con la Naturaleza en cuanto a su identidad y lenguaje como profeta. Esta sección, por tanto, se enfoca en el análisis del personaje de Lear en relación con la Naturaleza como divinidad, pues de esa manera la entiende él, y el rechazo final de la obra a la diosa Naturaleza en favor de la rueda de la fortuna.

La tormenta en el Acto 3 representa un quiebre en la estructura dramática de *King Lear* al mismo tiempo que sirve como eje de la acción dramática. En otras dos ocasiones Lear se traba en combate contra fuerzas que escapan de su dominio y contra las que fracasa inevitablemente: en 1.1 contra el silencio de Cordelia y en 5.3 contra la muerte de su hija. Pero el caso de la tormenta es singular, pues la pelea de Lear es interior, de carácter físico, anímico y psicológico, pero se refleja en el mundo exterior, contrario a los otros dos casos. Este vínculo entre la tormenta meteorológica y la tempestad psicológica se establece una escena antes, cuando Kent pregunta a una figura en la tormenta, “Who’s there, besides foul weather?”, y uno de los caballeros de Lear responde: “One minded like the weather, most unquietly” (3.1.1–2). El vínculo se actualiza en el monólogo de la tormenta, quizá el más performativo de toda la obra:

Blow winds and crack your cheeks! Rage, blow!

You cataracts and hurricanoes, spout

Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!

You sulphurous and thought-executing fires,

Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o’the world,
Crack nature’s moulds, all germens spill at once
That make ingrateful man! (3.2.1–9)

Un profeta es, ante todo, un intérprete. El lenguaje de la divinidad es incognoscible para quienes no poseen el don de la profecía. Se requiere de un mediador que pueda expresar en términos humanos aquello que es sobrehumano. Lear, efectivamente, asimila el lenguaje de las dos tormentas, la mental y la elemental, y lo traduce a otro que es familiar en el mundo del que viene: el del imperativo y la maldición (Cf. 2.2.351–7). Aunque el metro de estos versos siga siendo el pentámetro yámbico de la corte, este monólogo utiliza un léxico más elástico, visceral y sonoro que el utilizado hasta ahora. Los monosílabos onomatopéyicos que denotan destrucción (*blow, crack, spout, drenched, drowned, thick*) se entrecruzan con los polisílabos con raíces latinas relacionadas con elementos naturales violentos (*cataracts, hurricanoes, sulphurous, rotundity*), creando un efecto de contracción y expansión similar al de un pulmón agitado. El primer verso, por ejemplo, consta sólo de monosílabos, pero en el verso siguiente están *cataracts* y *hurricanoes* entre *You, and* y *spout*. Estos cambios entre palabras breves y largas, con gran cantidad de sonidos /k/, /r/ y /t/ —por ejemplo los versos 4–6— reflejan sonoramente los cambios en el viento, los truenos y relámpagos de la tormenta que se cierne sobre la cabeza de Lear y la transformación iracunda de su mente. Ya Samuel Taylor Coleridge había escrito que la acción dramática de *King Lear* “combines length with rapidity” (124); lo mismo puede decirse de la cadencia de su poesía, y en particular de la de este monólogo.

Lear es un profeta en tanto que intérprete de la diosa Naturaleza, pero ¿cuál es el mensaje que está interpretando? Lear exige a los elementos la aniquilación del mundo y toda la creación:

“Strike flat the thick rotundity o’the world, / Crack nature’s moulds, all germens spill at once / That make ingrateful man!”. La tormenta de su mente que pide devastación se empalma y confunde con la tempestad de los cielos. ¿De dónde surge esta especie de deseo suicida de la Naturaleza? En Shakespeare, las tormentas simbolizan el caos generado por el desmantelamiento del orden jerárquico natural, por ejemplo en *Macbeth* tras el asesinato de Duncan, por gracia del vínculo entre el macrocosmos, el universo, y el microcosmos, el hombre. Peter Moore señala que en *King Lear* “nature’s regime encompasses the social order, and a disturbance in either destabilizes the other” (184), y concluye que en la tragedia se pueden observar “two broad religious themes”: “First, the social order is part and parcel of the divinely ordained fabric of nature. Next, disturbances in the order of nature foretell disaster for humanity” (187). La destitución del rey Lear, provocada por sus decisiones erradas y por la traición de Goneril y Regan, ha violentado a la diosa Naturaleza, el macrocosmos, la cual reacciona en la forma de una tormenta que refleja el delirio y la furia de la mente de Lear, el microcosmos. La causa de la tormenta es la perturbación del orden social, y la perturbación de la mente de Lear es razón y consecuencia de la tormenta:

Rumble thy bellyful! Spit fire, spout rain!
Nor rain, wind, thunder, fire are my daughters;
I tax not you, you elements, with unkindness.
I never gave you kingdom, called you children;
You owe me no subscription. Why then, let fall
Your horrible pleasure. Here I stand your slave,
A poor, infirm, weak and despised old man.
But yet I call you servile ministers
That will with two pernicious daughters join

Your high-engendered battles 'gainst a head

So old and white as this. O ho! 'tis foul. (3.2.14–24)

El orden de la naturaleza, la ley natural, concierne también al deber, amor y respeto de los hijos a los padres: “The offices of nature, bond of childhood” (2.2.367). Gloucester también menciona este tópico durante su diálogo sobre los portentos astrológicos: “This villain of mine comes under the prediction – there’s son against father. The King falls from bias of nature – there’s father against child” (1.2.109–12). El desmoronamiento de las relaciones filiales es de orden cósmico y personal: “But yet I call you servile ministers / That will with two pernicious daughters join / Your high-engendered battles 'gainst a head / So old and white as this”. Sus consecuencias amenazan con aniquilar toda la creación. No es de sorprender que una parte de Lear, a pesar de este cataclismo personal, aún pretenda conservar un cierto orden; lo que destaca en relación con Cordelia es que Lear opte por el silencio después de una explosión lírica como la anterior: “No, I will be the pattern of all patience, / I will say nothing” (3.2.37–8). Éste es el primer indicio de un cambio verdadero; forzado y efímero, quizá, pero contundente en su expresión, el eco de Cordelia. No sólo eso: Lear comienza a vislumbrar cabalmente su error y exige justicia y castigo:

Let the great gods

That keep this dreadful pudder o’ver our heads

Find out their enemies now. Tremble, thou wretch,

That hast within thee undivulged crimes,

Unwhipped of justice. Hide thee, thou bloody hand,

Thou perjured, and thou similar of virtue

That art incestuous. Caitiff, to pieces shake,

That under covert and convenient seeming

Has practiced on man's life. Close pent-up guilts

Rive your concealing continents and cry

These dreadful summoners grace. I am a man

More sinned against than sinning (3.2.49–59)

Puede parecer que Lear se autocompadece, pero en realidad sugiere lo contrario. Convertirse en un paria después de haber tenido el poder absoluto y profetizar la voz de la Naturaleza le han otorgado una nueva visión del mundo a la que no podía tener acceso antes: “My wits begin to turn” (3.2.67). Su sufrimiento, provocado en parte por él mismo, sirve como un lente a través del cual ve al mundo y a sus habitantes llenos de sufrimientos, como él, y siente empatía por ellos: “Poor fool and knave, I have one part in my heart / That's sorry yet for thee” (3.2.72–3). En la desdicha ha encontrado compañeros. No obstante, Lear aún desea una muerte liberadora, incluso en la nimia protección de una casucha de paja: “Wilt break my heart?” (3.4.4). El reflejo entre la tempestad mental y la tormenta meteorológica persiste, centralizando toda la atención de Lear en el ultraje de sus hijas: “this tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else, / Save what beats there, filial ingratitude” (3.4.12–4); pero él mismo sabe que hay algo más profundo que lo aflige: “This tempest will not give me leave to ponder / On things would hurt me more” (3.4.24–5). Antes de resguardarse de la tormenta, Lear dice una oración —“I'll pray, and then I'll sleep” (3.4.27)—, el único soliloquio que tiene en toda la obra, el único momento en el que está solo en el escenario. De manera interesante, no dedica esta oración a ninguna deidad, sino a todos los desamparados:

Poor naked wretches, whereso'er you are,

That bide the pelting of this pitiless storm,

How shall your houseless heads and unfed sides,

Your looped and windowed raggedness, defend you
From seasons such as these? O, I have ta'en
Too little care of this. Take physic, pomp,
Expose thyself to feel what wretches feel
That thou mayst shake the superflux to them
And show the heavens more just (3.4.28–36)

Esta oración evidencia el cambio entre su visión actual y la lógica de la necesidad que expresó anteriormente: “Our basest beggars / Are in the poorest thing superfluous; / Allow not nature more than nature needs” (2.2.453–5). Gloucester, después de su cegamiento, expresará un pensamiento similar (4.1.69–74). La caída en desgracia de los poderosos acaso resulta en una nueva compasión: verse reducidos de un momento a otro los convierte en semejantes del hombre común, partidarios de las mismas carencias. Es en este sentido que Lear pide una justicia equitativa al decir “And show the heavens more just”, frase que Maxwell califica como “curiously elusive”, “which is possible only in the religiously undefined world of the characters of this play” (145).¹⁵ Lear ya es consciente del problema del sufrimiento ajeno e inmerecido (“O, I have ta'en / Too little care of this”), pero hace falta un ejemplo concreto, incluso un arquetipo, del desvalido. Entonces aparece Poor Tom, el más desamparado de los desamparados.

Cabe hacer aquí un paréntesis para retomar la cuestión de la profesía con base en el tema del desamparo y la necesidad. En la primera mitad de la obra el Fool insiste en la necesidad de las decisiones recientes de Lear afirmando que el rey no es más que un bufón como él —“Dost thou call me fool, boy?” (1.4.141)—, y por tanto, para acompañar el oprobio, necesita que le enseñen a hablar un lenguaje acorde: “Sirrah, I'll teach thee a speech” (1.4.113). Cuando Lear comenzaba a

¹⁵ La orden de Lear a los cielos se asemeja a uno de los versos célebres de *Paradise Lost*, a pesar de ser una obra posterior, cuando el poeta épico declara que su empeño es “[to] justify the ways of God to men” (I.26), excepto que Lear parece querer demostrar, además, lo contrario: *to justify the ways of men to God*.

hundirse en la desesperación y locura, y responde acertadamente uno de los acertijos del Fool, éste asegura: “Thou wouldst make a good fool” (1.5.36). La ignominia aleja a Lear del lenguaje cortesano y lo acerca a un entendimiento de que él es igual que un bufón, y eso mismo lo acerca a la condición del profeta. La obra establece un vínculo entre las figuras del bufón y del profeta, dos tipos de desamparados, en dos ocasiones distintas que cifran esta relación. La primera de ellas es cuando el Fool, antes de resguardarse de la lluvia, declara que “I’ll speak a prophecy ere I go” y que “This prophecy Merlin shall make, for I live before his time” (3.2.79–80, 95–6), las únicas instancias textuales de la voz *prophecy*. En la segunda ocasión, Regan sugiere que “Jesters do oft prove prophets” (5.3.72) en respuesta sarcástica a un comentario de Albany.

Esta relación obedece a los dos tipos diferentes de bufones de corte que existían. Por un lado, había personas que eran bufones por oficio, “professional entertainers who wittingly and wittily mocked courtly society”. Por el otro, existían bufones llamados “naturals”, “mentally disabled people whose inability to adopt sophisticated social conventions was regarded as humorous” (Woods). El Fool de *King Lear* oscila entre ambos tipos de bufón de corte: de un momento a otro pasa de la crítica social más mordaz y lúcida a la canción más caprichosa y juguetona. Sin embargo, Lear no encuentra en el Fool un modelo de desamparado, quizá porque, aunque pueda ser un bufón natural, su misma condición de bufón de corte le otorga un rango más alto en una sociedad estratificada. El Fool, aun con toda su crítica e ingenio, es un vestigio de la corte. En cambio, Poor Tom encaja perfectamente en el modelo que Lear busca, aun si es sólo un disfraz.

Todas las alusiones sobre el vínculo entre los profetas y los desamparados apuntan a Edgar bajo el disfraz de Tom O’Bedlam, “the basest and most poorest shape / That ever penury in contempt of man / Brought near to beast” (2.2.178–80).¹⁶ Irónicamente, el personaje más

¹⁶ Se les llamaba “Bedlam beggars” a los pordioseros que aseguraban haber estado internados en el hospital psiquiátrico *Bethlem Royal Hospital* de Londres. Eran conocidos por andar con brazos y piernas descubiertas y por

ignominioso de la obra no es Poor Tom, sino Edgar mismo. Odiado por su padre, prófugo de un crimen que no cometió, desheredado y expuesto a los elementos, Edgar es el desvalido arquetípico: “That’s something yet: Edgar I nothing am” (2.2.192). Por eso es que Lear descubre una afinidad inmediata con él, afinidad que apenas se vislumbra con el Fool: “Didst thou give all to thy daughters? And art thou come to this?” (3.4.48–9). El Fool ha sido desplazado como compañero de Lear. Fuera de la corte no tiene influencia sobre el rey. Incluso expresa un lamento con gran ironía que sugiere un distanciamiento de su papel: “This cold night will turn us all to fools and madmen” (3.4.77). El Fool es un espejo en la corte en el cual los cortesanos ven sus defectos expuestos, pero Poor Tom es un espejo en el que los desamparados se ven a sí mismos como tales y al mismo tiempo es el espejo del mundo que refleja la humillación de la naturaleza y su respuesta violenta:

Nothing could have subdued nature

To such lowness but his unkind daughters.

Is it the fashion that discarded fathers

Should have thus little mercy on their flesh? (3.4.69–72)

De acuerdo con Arthur Kinney, “It is important that when Lear first sees Tom, he does not identify himself with the mad beggar but identifies the mad beggar with his own position, “a discarded father” with “unkind daughters”” (696). Lear ve reflejada su condición en Poor Tom, más no a él mismo como individuo, y Shakespeare hace evidente esta diferencia en la forma en que Lear se dirige a Tom.

lanzar alaridos para obtener limosnas, como Edgar mismo describe: “Bedlam beggars, who, with roaring voices, / ... / Sometime with lunatic bans, sometime with prayers, / Enforce their charity” (2.2.185, 190–1). Estos versos auguran la condición y acciones de Lear en la tormenta, por lo que el sentimiento de desamparo y fraternidad entre Lear y Poor Tom se intensifica, además de que sugieren una disposición profética por parte de los *Bedlam beggars*.

En los actos 2 y 3 aparecen cuatro imágenes que presentan la hostilidad de la naturaleza contra los desamparados, muestran la pérdida de seguridad en la fortaleza del ser humano frente a los elementos y evidencian un creciente entendimiento y compasión con aquéllos que no tienen: “And with presented nakedness outface / The winds and persecutions of the sky” (2.2.1182–3); “No! Rather I abjure all roofs and choose / To wage against the enmity o’th’ air” (2.2.397–8); “The tyranny of the open night’s too rough / For nature to endure” (3.4.2–3). Estos versos culminan en el elogio del hombre desamparado que Lear hace en honor a Poor Tom:

Why thou wert better in a grave than to answer with thy uncovered body *this extremity of the skies*. Is man no more than this? Consider him well. Thou ow’st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha? Here’s three on’s us are sophisticated; thou art the thing itself. Unaccommodated man is no more but such poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings: come, unbutton here (3.4.99–107, mi énfasis).

Lear busca respuestas y consolución en este hombre natural, al parecer el único ser auténtico en la obra (“the thing itself”). En el corto tiempo en el que están juntos Lear encuentra una nueva autoridad en la naturaleza encarnada en el hombre desamparado, llamándolo filósofo y no queriendo apartarse de su lado: “First let me talk with this philosopher” (4.3.150); “I’ll talk a word with this same learned Theban” (4.3.153); “Noble philosopher, your company” (4.3.168); “I will keep with my philosopher” (4.3.172); “Come, good Athenian” (4.3.176). Sin embargo, Lear no puede obtener respuestas veraces de Poor Tom, pues es solamente un disfraz, un acto de Edgar para escapar y sobrevivir la persecución.

El juicio de mentira contra Goneril y Regan de 3.6 dramatiza tanto la locura veraz de Lear como la locura fingida de Edgar. Lear todavía se encuentra ambivalente entre la lógica cortesana y la lógica de la naturaleza, pero termina desistiendo en su empeño por encontrar justicia, ya sea en la corte del rey o en el juicio de la naturaleza. Sólo alcanza a preguntar: “Is there any cause in

nature that make these hard hearts?” (3.6.74–5). No obtiene respuesta de ningún lado. Incluso su querido filósofo, el desnudo Poor Tom, le parece demasiado exquisito ahora: “I do not like the fashion of your garments. You will say they are Persian attire, but let them be changed” (3.6.76–8). Lear ha desistido del mundo y es en este punto que la locura se asienta por completo en su mente: “Make no noise, make no noise, draw the curtains. / So, so, so; we’ll go to supper i’ the morning so, so, so” (3.6.80–1). El Fool, otrora símbolo de la verdad y la lucidez mediante el reverso, ahora responde el desatino de Lear con lógica contrastante: “And I’ll go to bed at noon” (3.6.82). Estas son las últimas palabras del Fool en el texto del Folio. Después de esto desaparece por completo de escena. Tampoco Poor Tom ya le es necesario a Lear. El propio Edgar se permite un soliloquio en versos pareados (3.6.99–112) en el que habla sobre la consolación que se encuentra en la fraternidad y en el sufrimiento, especialmente el de nuestros superiores:

When we our betters see bearing our woes,
We scarcely think our miseries our foes.
Who alone suffers, suffers most i’ the mind,
Leaving free things and happy shows behind.
But then the mind much sufferance doth o’erskip,
When grief hath mates and bearing fellowship (3.6.99–104).

La implicación de estos versos es clara: Edgar no se ha dado cuenta de que Lear sintió compasión por un mero disfraz y que finalmente incluso el desamparado por antonomasia le pareció demasiado sofisticado. En realidad nunca hubo una fraternidad verdadera entre Lear y Poor Tom, sino una especie de pena egocéntrica. Difícilmente podría decirse que hubo una conexión entre Lear y la Naturaleza: su capacidad de profetizar, de canalizar la voz de la diosa Naturaleza, fue sólo momentánea y superficial. ¿Dónde, en efecto, está la Naturaleza? Ciertamente no está en los duros corazones de sus hijas, como Lear cuestiona. Tampoco está del lado de Gloucester, quien

instruye a Caius, bajo advertencia de un complot contra la vida de Lear, a llevar al rey a Dover, donde los esperan las fuerzas de Cordelia. Esto le cuesta a Gloucester sus ojos en una escena de tortura brutal en la que se entera de que Edgar es inocente y Edmund un traidor. Antes de eso, Gloucester alcanza a decir: “Edmund, enkindle all the sparks of nature / To quit this horrid act” (3.7.85–6). Por supuesto, ni su hijo natural ni la Naturaleza misma le ayudarán.

La deshumanización de los personajes va de la mano con la despersonalización de la divinidad y el desmoronamiento de la autoridad y del lenguaje. Este desarrollo de acontecimientos bárbaros pasman a la audiencia y revelan al mundo de *King Lear* como uno en donde la violencia es calculada, gratuita y explícita: “Out, vile jelly, / Where is thy lustre now?” (3.7.82–3). Pero en este panorama desolador existe una constante que suplanta a los dioses romanos y a la Naturaleza como fundamento sobrenatural en los últimos actos: el símbolo de la rueda de la fortuna. La preponderancia de este símbolo no significa que Lear haya dejado de ser un profeta o que haya abandonado la búsqueda de autoridad y lenguaje nuevos, sino que implica que esa búsqueda toma un nuevo curso marcado por un escepticismo más oscuro.

King Lear es una obra repleta de imágenes circulares, reflejando simbólicamente la redondez estructural entre la primera y la última escena. Entre éstas se encuentran la diadema de Cordelia que simboliza su herencia real (1.1.140), el “O without a figure” del Fool que representa a Lear emasculado y despojado de poder regio (1.4.183-4), y el anillo de Kent que revela su identidad (3.1.43). Estas imágenes, sin embargo, son accesorias al símbolo central de la rueda: como rueda de la fortuna (2.2.171, 2.2.261-3, 5.3.172) y como rueda de fuego (4.7.45-8). Rolf Soellner señala esta jerarquía cuando escribe que las imágenes circulares dominantes en *King Lear* “are not horizontal like the coronet but vertical. As such, they belong to the category of circular images associated with the Wheel of Fortune” (275). Soellner destaca, además, la transmisión de la rueda como símbolo del hado desde los tragediógrafos áticos, la *Poética* de Aristóteles y las tragedias

de Séneca hasta las tradiciones hermética e iconográfica medievales y renacentistas, para las cuales el círculo como rueda de la fortuna significaba “the symbol of earthly change, representing “vicissitude,” the reversals of life and nature” (274-5).

En *King Lear* los personajes están muy conscientes de la influencia del hado en el destino humano; jamás lo cuestionan, así como no ponen en duda la existencia de los dioses paganos o de la diosa Naturaleza. El único que rechaza y ridiculiza este concepto es Edmund, llamándolo “the excellent foppery of the world” (1.2.118). Sin embargo, él enfrenta las consecuencias desastrosas que sufren quienes desdeñan los oráculos y portentos en los dramas de Shakespeare.¹⁷ No resulta contradictorio, entonces, que cuando Edgar lo vence, Edmund admite su derrota refiriéndose a ésta como “fortuna” —“But what art thou / That hast this fortune on me?” (5.3.162-3)— y con la imagen de la rueda concluyendo una vuelta completa: “The wheel is come full circle, I am here” (5.3.172). Cuando Edmund anuncia su rendición en agonía se encuentra acostado en el escenario “evoking the traditional picture of Fortune’s wheel in which the fallen victim is stretched out underneath the wheel” (Doebler, citado en Soellner 284). Pero la rueda de Edmund también apunta a la inexorable lógica trágica de la conclusión de la obra, “a logic that does not deny that some things are finally inexplicable and that the terms we give them are inadequate”. Si bien el giro completo de la rueda significa que el mal ha sido castigado (Edmund, Cornwall, Goneril y Regan han muerto), también nos recuerda que Lear, Gloucester y Cordelia, “more sinned against than sinning”, murieron o han de morir sin justicia alguna (286-7).

Esta visión desoladora se prefigura, irónicamente, en el único momento de verdadero consuelo en la obra: la reunión de Lear y Cordelia en Dover. Al despertar frente a su hija, Lear cree haber muerto y estar sufriendo los castigos infernales que cree merecer:

You do me wrong to take me out o’ the grave.

¹⁷ Por ejemplo, Hector en *Troilus and Cressida* (4.5.136–7) o Leontes en *The Winter’s Tale* (3.2.137–8).

Thou art a soul in bliss, but I am bound
Upon a wheel of fire that mine own tears
Do scald like molten lead (4.7.45-8).

La alusión de la rueda de fuego ejemplifica el sincretismo de *King Lear* (Elton 237), pues combina “Christian visions and purgatorial accounts” con “pagan sun-wheel images, the Wheel-of-Fortune icon, and particularly the Ixion myth” (Soellner 282). La tradición medieval colocaba ruedas de fuego en sus historias sobre el infierno (281) y la rueda de Ixión —símbolo de la desgracia provocada por la traición y la deslealtad contra los benefactores— estaba asociada con la rueda de la Fortuna (282) por lo menos desde la *Mitología* de Fulgencio (Ginestet). Shakespeare aprovecha la red de asociaciones que evoca el símbolo de la rueda y las amplifica en el contexto de la tragedia mediante este sincretismo.

Pareciera que también hay alusiones a la diosa romana Fortuna, pues en ciertos pasajes se le personifica: “Fortune, good night: smile once more; turn thy wheel” (2.2.171); “I am cast down; / Myself could else outfrown false fortune’s frown” (5.3.6); “If fortune brag of two she loved and hated, / One of them we behold” (5.3.278-9). No obstante, la manera de invocar a la Fortuna no presenta el mismo registro ni contexto que las invocaciones a otros dioses paganos o a la Naturaleza. Los personajes se refieren al hado no con un fervor religioso sino más bien con una certidumbre metafísica, no necesariamente distinta a la que muestran con la diosa Naturaleza, pues ambas tienen su fuente no en la creencia ritual sino en la observación empírica de los movimientos de los astros: “It is the stars, / The stars above us govern our conditions” (4.3.33-4). La diferencia crucial entre ambas radica en que no se le adscribe las connotaciones cristianas a la Fortuna que sí se pueden leer en la Naturaleza, y que la rueda de la fortuna no es una divinidad, sino más bien una potencia sobrenatural. Por otro lado, Lear no desecha a la fortuna como sí rechaza a la Naturaleza. Incluso acepta ser un siervo más de la Fortuna: “I am even / The natural

fool of fortune” (4.6.186-7). Y como se discute arriba, la rueda de fuego a la que está atado es también, por relación simbólica, la rueda de la fortuna que está por completar su vuelta.

Aunque el tópico del hado se ha establecido desde las primeras escenas, en el Acto 4 la Fortuna obtiene preponderancia en el panorama moral de los personajes, en particular en el de Lear. Lear desaparece de escena por casi un acto completo: desde el final de 3.6, cuando escapa con Kent, Poor Tom y el Fool hacia Dover, hasta el principio de 4.6, cuando entra en escena ahora en los acantilados blancos, “fantastically dressed in wild flowers”, como Edward Cappell célebremente anotó la entrada en su edición de Shakespeare.¹⁸ Esta interrupción en la trama principal —además de permitirle descansar al autor protagonista para las exigentes escenas finales— permite desarrollar la trama secundaria de Gloucester y Edgar y las tramas terciarias de intriga política entre Edmund, Goneril y Regan en el fondo. De manera más relevante, concentra en primer término la posición de la fortuna como cosmovisión central de la obra cuando Lear aparece de nuevo, en el cenit de su locura, y se encuentra con Gloucester ciego.

La reunión de Gloucester y Edgar disfrazado evidencia la nueva dirección de los personajes hacia el escepticismo religioso. Al inicio de 4.1 Edgar razona, nuevamente, lo fausto de su desgracia que pronto habrá de cambiar, aludiendo de manera tácita a las vueltas de la rueda de la fortuna, y curiosamente utiliza el concepto cristiano de la esperanza en su explicación:

The lowest and most dejected thing of fortune,

Stands still in esperance, lives not in fear.

The lamentable change is from the best,

The worst returns to laughter (4.1.3-6).

¹⁸ Cabe mencionar que esa descripción es invento de Cappell. El texto del Quarto anota la entrada como “*Enter Lear mad*”, y el texto del Folio sólo marca la entrada sin más. Lear, en todo caso, debe entrar con una corona de flores salvajes, como la que describe Cordelia en 4.4.1-6: otra imagen circular, el eco de la diadema de Cordelia.

Pero, al ver entrar a su padre guiado por un sirviente, Edgar se da cuenta de que su optimismo razonable y fácil no tiene cabida en la experiencia inmediata del mundo que le rodea:

O gods! Who is't can say 'I am at the worst'?

I am worse than e'er I was...

And worse I may be yet; the worst is not

So long as we can say 'This is the worst' (4.1.27-30).

Gloucester, por otro lado, está sumido en un pesimismo suicida que le revela la crueldad y la indiferencia de los dioses en los que creía, si es que alguna vez existieron en verdad: “As flies to wanton boys are we to the gods, / They kill us for their sport” (4.1.38-9). El contraste entre la escena previa de tortura y asesinato perpetrados por Cornwall y Regan y las subsecuentes escenas sobre estratagemas políticos e invasión extranjera ejemplifica la inestabilidad de las nuevas formas de autoridad que suplantaron la del rey Lear: por un lado, la autoridad despótica y, por el otro, la autoridad ilegítima. Cuando Poor Tom se convierte en el guía de Gloucester hasta Dover, el ciego dice: “’Tis the time’s plague when madmen lead the blind” (4.1.49). Se reitera un pensamiento previo del Fool, cuando éste, durante la tormenta, se volvió la voz de la razón frente a la vesania de Lear (la autoridad despótica que pretendía controlar a los elementos) y la demencia de Poor Tom (la autoridad ilegítima que no puede ejercer soberanía porque no la posee). La rueda continúa girando: la soberanía cambia de manera constante junto con la identidad y el lenguaje. Con Lear en otro lado, Edgar ilustra estas mutaciones y Gloucester mismo lo nota dentro de la ilusión que su hijo construye: “Methinks thy voice is altered and thou speaks’st / In better phrase and matter than thou didst” (4.6.7-8). En efecto, la rueda no detiene su vuelta hasta que la acción dramática se asienta en el lugar al que inevitablemente ha conducido desde el principio: Dover.

Todos los caminos de King Lear conducen a los acantilados blancos de Dover, “the point on the actual extremest verge, the boundary of royal control, where all of the play’s forces violently meet” (Eskew 36). Dover es el único *locus* concreto que da cohesión geográfica a una obra que en su espacio y temporalidad se acerca más al mito que a la historia. En dos ocasiones anteriores se pavimenta el camino hacia Dover. Primero, durante el arresto de Caius por haber golpeado a Oswald. Kent, disfrazado, menciona de manera un poco críptica la planicie de Salisbury (“Sarum plain”), que es la meseta de creta donde se encuentra Stonehenge, y Camelot (2.2.81-2), el castillo legendario de la corte del rey Arturo, otro monarca inglés legendario como el rey Leir. Segundo, en la profecía del Fool, donde dice que “the realm of Albion / [shall] Come to great confusion” cuando el orden establecido se vuelva de cabeza y sólo entonces “going shall be used with feet”, es decir, el orden retornará (3.2.81-94). Albión es el nombre romano de Bretaña; se piensa que deriva del latín *albus* debido al color de la creta de los acantilados. Estos lugares anticipan a Dover por la relación del color blanco (Albión y la creta de Salisbury) y el contraste entre el *locus* concreto y los *locus* legendarios (Camelot y Stonehenge). Por supuesto, existen otros lugares en la Bretaña de Lear: Cornwall, Albany, Kent y Gloucester. Sin embargo, éstos no tienen un espacio geográfico concreto ni se podría decir con certeza que la acción transcurre en alguno de ellos de no ser porque sabemos quiénes ejercen la soberanía ahí. Dover, por el contrario, se asemeja a una tierra baldía en tanto que nadie ejerce soberanía en los acantilados.

Dover marca el límite entre la anarquía y la soberanía, la realidad y la ilusión, la vida y la muerte. Gloucester quiere llegar ahí para suicidarse y encontrar un fin a su sufrimiento. Edgar conduce a su padre pero lo engaña creando una ilusión metadramática para intentar salvarlo: “Why I do trifle thus with his despair / Is done to cure it” (4.6.33-4). Edgar afirma el carácter limítrofe de Dover cuando dice: “Give me your hand: you are now within a foot / Of th’extreme verge. For all beneath the moon / Would I not leap upright” (4.6.25-7). La mención de que Edgar

y Gloucester están “within a foot / Of the extreme verge” apunta a la futura aparición de Lear y a Dover como la frontera última de la soberanía del rey, el límite político del reino, pues en la época isabelina cuando uno hablaba de estar *on the verge* “the concern was typically about one’s position inside or outside the king’s local compass of authority” (Eskew 29-30). Además de esta frontera política, se percibe la frontera entre el mundo de los vivos y los muertos cuando Gloucester “cae del precipicio” pero no muere. Edgar toma un nuevo disfraz y asegura que su padre está vivo por acción de los dioses y que su antiguo guía era en realidad un demonio (4.6.67-74):

EDGAR: Thy life’s a miracle. Speak yet again.

GLOUCESTER: But have I fallen, or no?

EDGAR: From the dread summit of this chalky bourn.

Look up a-height: the shrill-gorged lark so far

Cannot be seen or heard. Do but look up (4.6.55-9)

La frase “chalky bourn” apunta a la blancura de la creta y la conexión del color con la muerte no se escapa, además de que *ourn* (sinónimo de *boundary*) reitera el *extreme verge* que Edgar menciona antes. El cambio de perspectivas —de arriba hacia abajo y viceversa— sugiere un movimiento metafórico: la vuelta de la rueda de la fortuna de Gloucester, quien arriba deseaba morir y abajo se ha salvado. También puede hablarse del giro de otra rueda: así como el optimismo de Edgar se destrozó cuando vio a su padre mutilado, ahora pareciera que se ha recuperado, y palabras como “esperance”, “miracle” y “despair” resaltan por su connotación cristiana. Dover es también un lugar de encuentro, no sólo de separación. No obstante, de nuevo Edgar resume todo su trayecto en una sentencia estoica, fácil y moralizante: “Bear free and patient thoughts” (4.6.80). Poco le sirve su máxima una vez que Lear entra en escena de nuevo y la nueva teología de la obra se manifiesta por completo.

En una obra que constantemente contradice y cambia el panorama moral y teológico con el que se rige, el encuentro entre Lear y Gloucester ilustra la preponderancia de la fortuna en el discurso del protagonista, además del rechazo a la solidez de la divinidad y el consuelo que pueda dar, optando, como se ha dicho, por un escepticismo oscuro. Esto es claro desde el momento en que Lear aparece, el rey perdido y humillado, proclamando con la mayor tranquilidad del mundo: “No, they cannot touch me for coining. I am the King himself” (4.6.83-4). Lear no miente: esa es la certeza de alguien que sabe que el mundo está de cabeza, y que, por consiguiente, un mendigo es el rey. Su lenguaje es el del rey del mundo al revés:

Nature’s above art in that respect. There’s your press-money. That fellow handles his bow like a crow-keeper: draw me a clothier’s yard. Look, look, a mouse: peace, peace, this piece of toasted cheese will do’t. There’s my gauntlet, I’ll prove it on a giant. Bring up the brown bills. O well flown, bird, i’the clout, i’the clout! Hewgh! Give the word. (4.6.83, 86-92)

Lear adopta el lenguaje del Fool y de Poor Tom, ambos innecesarios para él ahora, como lo demuestra esta escena. El rey es un desamparado y un desamparado es el rey. Abandona los pentámetros yámbicos en favor de la prosa rústica y juguetona de los bufones y campesinos. Las imágenes parecen aleatorias como las de Poor Tom pero siguen cierta lógica interna como las del Fool. La asonancia (*peace, peace, piece, cheese*) da cohesión sonora al delirio y las imágenes de arquería (*handles his bow, clothier’s yard, i’the clout*) sugieren un simbolismo apolíneo similar al de 1.1, pero sin el contexto ritual de esa escena. Lear rechaza el artificio (“Nature’s above art in that respect”) y expresa su propia condición sin la mediación del Fool o Poor Tom:

They flattered me like a dog and told me I had the white hairs in my beard ere the black ones were there. To say ‘ay’ and ‘no’ to everything that I said ‘ay’ and ‘no’ to was no good divinity. When the rain came to wet me once and the wind to make me chatter; when the thunder would not peace at my bidding, there I found ’em, there I smelt ’em out. Go to, they

are not men o'their words: they told me I was everything; 'tis a lie, I am not ague-proof (4.6.96-104).

Lear no está interesado en recuperar la autoridad del rey. ¿De qué le puede servir, con el conocimiento que tiene ahora? Ha entendido por fin lo que Kent y Cordelia le dijeron desde el principio: que el rey está rodeado de aduladores y que hay una gran distancia entre las palabras y los hechos, entre lo que se habla y lo que se quiere decir en realidad. Sabe, también, y le repele saber que la lisonja confunde el deber de quienes ejercen la soberanía y que el culto a las figuras de autoridad es abominable (“no good divinity”). La autoridad del rey es insignificante: el trueno jamás se calmaría aun si se lo ordenara, y la lluvia y el viento lo dañarían sin importar nada. En pocas palabras, el rey no es más que un hombre: “they told me I was everything; 'tis a lie, I am not ague-proof”. Pero, ¿acaso eso importa? Lear parece sugerir que la majestad y la magnanimidad no son inherentes al ejercicio de la autoridad, sino que lo preceden y superan:

GLOUCESTER: The trick of that voice I do well remember:

Is't not the King?

LEAR: Ay, every inch a king.

When I do stare, see how the subject quakes.

I pardon that man's life (4.6.105-8).

Nuevamente, sólo un mendigo puede ser el rey en este mundo, sólo el más despreciado de los hombres puede otorgar el perdón a otro igual de miserable. Pero esta magnanimidad no es acorde con el arranque misógino que le sigue. Esta visión de infiernos y putrefacción sexual es también consecuencia del abandono de la Naturaleza, y es parte de los horrores apocalípticos que Gloucester prefigura desde el inicio (1.2.103-17) y que culminan en la última escena:

GLOUCESTER: O, let me kiss that hand!

LEAR: Let me wipe it first, it smells of mortality.

GLOUCESTER: O ruined piece of nature, this great world
Shall so wear out to naught (4.6.128-31).

Lear aún posee capacidad profética, como se aprecia en la aparente aleatoriedad de su discurso y en el fundamento en el absurdo del mundo que tienen sus ideas. Lear es el profeta de la fortuna: su rueda ha dado una vuelta completa y él ya no busca un modelo al cuál seguir, pues él mismo se ha convertido en el óptimo hombre desamparado.

El encuentro entre Lear y Gloucester, los dos ancianos humillados y ofendidos de la obra, ilustra la arbitrariedad de las instituciones humanas y el modo en que la fe ciega en un supuesto orden natural encubre la injusticia en esas instituciones, a la vez que subrayan el carácter ilegal del poder político de Goneril y Regan, no por que sean ilegítimas sino porque sus acciones posteriores han pisoteado todo concepto de ley y orden:

LEAR: Read.

GLOUCESTER: What? With the case of eyes?

LEAR: Oh ho, are you there with me? No eyes in your head, nor no money in your purse? Your eyes are in a heavy case, your purse in a light, yet you see how this world goes.

GLOUCESTER: I see it feelingly.

LEAR: What, art mad? A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears. See how yon justice rails upon yon simple thief. Hark in thine ear: change places and handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

GLOUCESTER: Ay, sir.

LEAR: And the creature run from the cur – there thou mightst behold the great image of authority: a dog's obeyed in office (4.6.139-155).

Lear piensa más lúcidamente en su locura; Gloucester puede ver más claramente sin ojos las vueltas del mundo como una rueda: “A man may see how this world goes with no eyes”. Puede parecer que Lear adopta una visión demasiado cínica del mundo —“there thou mightst behold the great image of authority: a dog’s obeyed in office”—, pero en realidad establece y afirma la lógica trágica de los dos últimos actos: nadie puede controlar las vueltas de la rueda de la fortuna y, finalmente, el punto inferior o superior de la rueda depende por completo de la perspectiva del espectador: “change places and handy-dandy, which is the justice, which is the thief?”. Antes el juicio de Lear era implacable y carente de clemencia, pero ahora se encuentra en el otro extremo de la rueda: “None does offend, none, I say none. I’ll able ’em; / Take that from me, my friend, who have the power / To seal th’accuser’s lips” (4.6.164-6). Si todos son pecadores, nadie lo es; y el rey, en lugar de castigar, consiente y autoriza las ofensas. Lear rechaza su anterior impulso totalitario por el orden y, junto a su compañero “on th’extreme verge”, anuncia otro tipo de autoridad cuyo fundamento no es el orden de la corte sino los giros de la rueda de la fortuna.

Lear alcanza la cúspide del modo profético cuando reconoce a Gloucester y le pide tener la paciencia que el rey no tuvo en su momento (4.6.173-4). Entonces, haciendo eco del Fool (1.4.113), anuncia: “I will preach to thee: mark me” (4.6.176). Lear asume por primera vez su labor profética; Shakespeare utiliza una de sus técnicas predilectas —la metáfora teatral en pentámetro yámbico monosilábico— para articular el mensaje central de la rueda de la fortuna: “When we are born we cry that we are come / To this great stage of fools” (4.6.178-9). El mundo es un escenario repleto de bufones; nacemos y lloramos por el horror existencial de lo que vemos frente a nosotros o acaso porque sabemos que no hay nada que podamos hacer para cambiarlo. A lo más, todos interpretamos el mismo papel, el del bufón, pero quién llegue a ser bufón de corte o inválido bajo la tormenta depende de las vueltas de la rueda de la fortuna. Lear, consciente de esto, asume su papel como rey, un bufón más, y accediendo al modo profético admite: “I am even

/ The natural fool of fortune” (4.6.187). Lo que es igual a decir: “I am a king, my masters, know you that?” (4.6.196). El mensaje final de Lear el profeta no es la desesperación de Gloucester ni el optimismo débil de Edgar, sino el conocimiento y admisión de la arbitrariedad del mundo. Hacia esa conclusión apunta la obra en el último acto, aunque la rueda deba dar una vuelta más antes de llegar.

El encuentro entre Lear y Cordelia se discute en el siguiente capítulo, pero cabe adelantar una observación en el contexto de los temas discutidos en éste. El caballero anónimo que encuentra a Lear dice que el rey tiene “one daughter / Who redeems nature from the general curse / Which twain have brought her to” (4.6.201-3). Sin duda se refiere a Cordelia, y este es uno de los pasajes donde la conexión simbólica entre ella y Cristo es más patente si se interpreta “general curse” como el pecado original. Pero también se vincula a Cordelia con la Naturaleza, en particular debido al ambiguo pronombre “her” del verso 203, que puede referirse tanto a la una como la otra. Cordelia, entonces, es el único personaje que tiene la capacidad de traer redención a esta tragedia y de brindar estabilidad al reino fracturado, si se entiende “naturaleza” como el estado óptimo del ser humano y, por extensión, del mundo político y del cosmos. Lear mismo anuncia eso antes de morir: “This feather stirs, she lives: if it be so, / It is a chance which does redeem all sorrows / That ever I have felt” (5.3.263-5). Sin embargo, la muerte de Cordelia equivaldría a una muerte absoluta de la naturaleza, eliminando toda posibilidad de redención. Esto contradice el principio de la rueda de la fortuna, bajo el cual debe existir un punto alto y uno bajo en la perpetua vuelta, aun si depende de la perspectiva del espectador. Después del final de *King Lear* difícilmente se puede esperar que la rueda de una vuelta más; parece que su mecanismo está atorado en el punto más bajo. Aunque Lear supere el delirio profético, debe estar consciente de esta contradicción. ¿Cómo la asume? ¿Qué tipo de lenguaje utiliza? ¿Cuál es, finalmente, la autoridad máxima de la obra, si no es el hado?

Como se argumenta en este capítulo, la representación y el entendimiento de la divinidad de Lear tienen tres distintas etapas en la obra, interrelacionadas con el cambio en su lenguaje, autoridad y personaje. Primero, las deidades institucionales paganas con base en la hegemonía del *verge* del sumo sacerdote; segundo, la diosa Naturaleza con base en la autoridad del profeta como *unaccommodated man*; y tercero, el rechazo tanto a las deidades institucionales como a la diosa Naturaleza con base en una aceptación del azar y el hado simbolizados en la rueda de la fortuna. Siguiendo esta secuencia, la representación de la divinidad en el marco moral de la obra culmina en la imagen de la rueda de la fortuna, que después se transformará en la rueda de fuego a la que Lear está atado. Así, la tragedia tiende a un escepticismo radical influenciado por la deshumanización de los personajes y el desmantelamiento de las formas de autoridad. El lenguaje del profeta articula estos temas al canalizar la expresión divina a través de Lear. No obstante, durante el reencuentro entre Lear y Cordelia, después del delirio profético, el lenguaje de Lear cambia de nuevo y se aprecia primero el intento y finalmente la incapacidad de adaptarse a un lenguaje no fundamentado en la divinidad y la autoridad sino en las relaciones humanas. El siguiente capítulo analiza este lenguaje humano concentrándose en los actos 4.7 y 5.3.

Capítulo 3. “Had I your tongues and eyes”: el lenguaje humano

Después de su culminación profética, Lear despierta desorientado: cree haber muerto y revivido en la presencia de un espíritu celestial. El sueño parece haber calmado sus paroxismos, aunque es con lentitud que recupera la lucidez de la vigilia. Ha dejado atrás el modo monárquico y el profético: esos discursos se han descubierto incapaces o ajenos a la humanidad de los personajes. Cuando Lear huye casi al final de 4.6, ya ha tenido acceso a los dos registros polares de autoridad y divinidad en la obra: el rey y el desvalido, el sumo sacerdote y el profeta, la Naturaleza y la Fortuna. Ahora debe adaptarse a un lenguaje humano, carente de autoridad vertical y con el que pueda comunicarse significativamente con Cordelia. No obstante, se pueden hallar vestigios de los discursos y autoridades pasadas y surgen dudas sobre cómo Lear enfrenta la adaptación a esta forma de expresión humana. Estas dudas se exacerban después de que la muerte de Cordelia niegue toda capacidad de expresión y cierre la tragedia con una visión apocalíptica cuyo único testigo confiable es Edgar. Este capítulo argumenta que en las escenas 4.7 y 5.3 Lear intenta adaptarse a un nuevo lenguaje humano alejándose de los modos de autoridad y divinidad que antes usó, y que esta adaptación culmina en la incapacidad del lenguaje para articular y abordar los temas del destino y la muerte que presenta la obra. El análisis se concentra en el lenguaje de Lear durante la reunión con Cordelia, su subsecuente captura y la muerte de su hija. Estos tres cuadros ejemplifican la autoridad inexorable de la muerte sobre los asuntos humanos y la incapacidad del lenguaje para abordarla. Finalmente, se analiza la anagnórisis de Edgar como figura de autoridad y sucesor de Lear en los últimos versos de la obra, considerando las diferencias entre los textos del Quarto y el Folio.

A propósito de la humanidad de Lear, Harold Goddard cuenta una anécdota en su ensayo sobre esta tragedia: una vez le preguntó a una niña pequeña, por curiosidad, qué cosa era un rey. La niña le respondió: “A king is a beautiful man”. Ella, Goddard razona, aún estaba en la etapa de

los cuentos de hadas, pero Shakespeare habría entendido lo que la niña quería decir, “for *King Lear* is the story of how a king in the worldly sense became a king in the fairy-tale sense, of how a bad king became a beautiful man. *Henry V* is an account of how a man became a king. *King Lear* is an account of how a king became a man” (141). Como se ha intentado demostrar a lo largo de esta tesis, en *King Lear* se puede hablar de una progresión en el personaje de Lear en función de su autoridad y lenguaje, y esta progresión comienza su término a partir de la reunión con Cordelia en 4.7, cuando cae dormido como un profeta, un rey paria, y despierta como un hombre anciano frente a su hija. Hablar de “progresión”, no obstante, sugiere una teleología, es decir, la idea de que las cosas tienen un propósito inherente que justifica y conduce a una situación final predeterminada, una lectura acorde con la interpretación optimista de Goddard y con otras similares, como la de Wilson Knight, también con un sesgo cristiano. Pero la centralidad del símbolo de la rueda de la fortuna parece negar una lectura teleológica de *King Lear*. Se puede hablar, en cambio, de una sucesión de transformaciones en el personaje de Lear, la autoridad que ejerce y el lenguaje que utiliza, aunque esta sucesión no obedece un desarrollo hacia un propósito concreto y final. En otras palabras, este análisis parte de la premisa de que *King Lear* es la historia de un rey que se convierte en un hombre, pero difiere de Goddard en que no ve este cambio como una idealización, sublimación o incluso como una degradación. Por el contrario, el eje del capítulo, al igual que en los anteriores, no es el término sino las vicisitudes del proceso de la transformación de Lear, en particular la manera en las que él se enfrenta a éstas y cómo se reflejan en su lenguaje y autoridad.

El lenguaje humano en el que se enfoca este capítulo se distingue de los lenguajes de la corte y del profeta por una tendencia a la sencillez léxico-sintáctica y metafórica, la cual favorece la comunicación significativa y directa entre Lear y Cordelia en el momento de su encuentro, ayuda en la caracterización de Lear como un hombre común y muestra el rechazo de Lear por las

autoridades y discursos anteriores. Emily W. Leider analiza el desarrollo del lenguaje en *King Lear* y encuentra que el estilo del lenguaje del rey tiende de lo grandilocuente y afectado a lo que ella llama *plainness*, es decir, claridad, franqueza, sencillez. La definición de *plainness* de Leider bien podría definir al lenguaje humano como se concibe en esta tesis, incluyendo la transición de otros lenguajes más retóricos y complejos a uno más llano y sencillo:

[Lear's language] moves away from superfluities, towards necessity, simplicity, and truth. For Lear, plainness becomes the language of necessity. It is the style that denies style, befits truth, defies magniloquence and the flattery it spawns, prepares for death. As poetry it tends to be specific, monosyllabic, fricative, choppy, repetitive; composed of native words, imperative, seemingly spontaneous. (52)

Con base en esta definición, Leider califica a *King Lear* como “a tragedy of reduction” y “an experiment in poetic elasticity and variety” (52). Anteriormente he mencionado que una de las cualidades más relevantes del lenguaje de *King Lear* es su elasticidad, pero Leider destaca que la sencillez estilística de Lear (es decir, el lenguaje humano) es más notable en función del contraste que se genera con otros modos discursivos en la tragedia: “Plainness compels our attention in *King Lear* partly because it contrasts so sharply with other veins” (52). Leider observa que la transición en el lenguaje de Lear es orgánica y conforme con la del estilo discursivo en la obra: “*King Lear* suggests that what matters about style is its integrity with subject, speaker, and situation—its decorum—and its success in uniting words and deeds. For Lear, the style that achieves this unity and integrity is plain; plainness is his language of truth” (53). El concepto de *plainness* de Leider puede traspasarse al de lenguaje humano como se entiende en este capítulo y como se demuestra en el siguiente análisis.

La descripción de Cordelia de su padre dormido, en la que destaca el aspecto anciano de Lear, manifiesta patentemente el lenguaje humano por primera vez en esta escena: “Had you not

been their father, these white flakes / Did challenge pity of them. Was this a face / To be opposed against the warring winds?" (4.7.30-2).¹⁹ Cordelia utiliza la palabra "father" tres veces antes de que despierte él (4.7.17, 26, 38), realzando la caracterización de Lear como padre en lugar de rey o desamparado. No obstante, la misión de Cordelia es restituir a Lear, el rey, al trono de Bretaña y restaurar el orden natural del cosmos: "O you kind gods! / Cure this great breach in his abused nature" (4.7.14-5). La invocación a los dioses y la referencia a la naturaleza deteriorada son destacables, pues apuntan a que Cordelia sigue el pensamiento ortodoxo cortesano sobre la política y la divinidad de los primeros dos actos. Por eso es que, en cuanto Lear despierta, su hija se dirige a él como a un monarca: "How does my royal lord? How fares your majesty?" (4.7.44). Cordelia tiene la oportunidad de hablar con su padre sin el lastre de la retórica cortesana que en la primera escena obstaculizaba la comunicación entre ellos, pero aun así trata de evitarlo, pidiendo que otros le hablen en lugar de hacerlo ella misma (4.7.42). Nuevamente la tensión entre el deber hacia el rey y el amor a su padre dirige el comportamiento de Cordelia, a pesar de que en escenas previas e incluso unos versos antes parecía haber un equilibrio entre estos dos impulsos.

Por su parte, Lear intenta utilizar un lenguaje al que no está acostumbrado, el de las mujeres y hombres comunes, sin los esquemas de la corte o la grandilocuencia de los profetas. Rodeado de música y vestido con ropas limpias, Lear despierta en reposo, no como rey ni como profeta, sino como un anciano sosegado. El cambio en su lenguaje no es inmediato, sin embargo, y comienza a hablar con vestigios del lenguaje del profeta:

LEAR: You do me wrong to take me out o'the grave.

 Thou art a soul in bliss, but I am bound

¹⁹ Se pueden rastrear indicios del lenguaje humano desde 1.1 en las réplicas de Kent y Cordelia y en las dos secciones en prosa que abren y cierran la escena (1.1.1-32, 285-309). Sin embargo, se puede notar un cambio notable entre el lenguaje humano de 1.1. y el de 4.7: primero, porque aquél se encuentra engastado en el lenguaje de la corte que rige 1.1, y segundo, porque el lenguaje humano de 4.7 se encuentra dentro del proceso de transformación de Lear en cuanto a su lenguaje, autoridad e identidad.

Upon a wheel of fire that mine own tears

Do scald like molten lead.

CORDELIA: Sir, do you know me?

LEAR: You are a spirit, I know; where did you die? (4.7.45-9)

A pesar de la metáfora infernal, el tono de esos versos no es el furioso e indignado de los actos anteriores, sino el del cansancio de un viajero errabundo. Es destacable que la reunión entre padre e hija, entre el rey desamparado y la reina invasora, suceda en Dover, la zona marginal que divide la vida y la muerte, la ilusión y la realidad, pero también el lugar de encuentro entre personas y la frontera última del reino. Esta contradicción cobra más importancia en el contexto del despertar de Lear, quien cree haber revivido pero sigue atado a la rueda de fuego y contempla en su hija un espíritu en lugar de una persona viva. En cuanto recupera su consciencia, el cambio en su lenguaje se vuelve evidente:

Where have I been? Where am I? Fair daylight?

I am mightily abused. I should ev'n die with pity

To see another thus. I know not what to say.

I will not swear these are my hands: let's see –

I feel this pinprick. Would I were assured

Of my condition (4.7.52-7).

Aunque Lear hable en verso, prescinde de metáforas y sintaxis poética, además de que los monosílabos conforman la mayor parte de su réplica. En este estado entre la vigilia y el sueño Lear tiene algunas certezas pero no logra anclarlas a su experiencia inmediata. Las dudas se disipan pronto cuando Cordelia, el espíritu que cree ver, se arrodilla y pide su bendición.

La tensión entre el deber y el amor que afecta a Cordelia se vuelve más patente y al mismo tiempo más patética cuando Lear se arrodilla ante ella, demostrando por fin la humildad que ha

aprendido recientemente, pero su hija se lo impide: “[*Kneels.*] O look upon me, sir, / And hold your hands in benediction o’er me! / [*She restrains him as he tries to kneel.*] / No, sir, you must not kneel” (4.7.57-9). La escena del arrodillamiento mutuo es de una gran ternura y patetismo, pero la enmarca el conflicto entre la misión de Cordelia y el deseo personal de Lear. El monólogo de Lear en respuesta al gesto de su hija revela por completo el lenguaje humano y el nuevo sentido de identidad que él posee después de despertar:

LEAR: Pray do not mock me.

I am a very foolish, fond old man,
Fourscore and upward, not an hour more nor less;
And to deal plainly,
I fear I am not in my perfect mind.
Methinks I should know you and know this man,
Yet I am doubtful; for I am mainly ignorant
What place this is and all the skill I have
Remembers not these garments; nor I know not
Where I did lodge last night. Do not laugh at me,
For, as I am a man, I think this lady
To be my child Cordelia.

CORDELIA: And so I am, I am. (4.7.59-70)

Lear se preguntó antes, “Who is it that can tell me who I am?” (1.4.221), y ahora él mismo responde: “I am a very foolish, fond old man”. Abandona la ostentación de los discursos anteriores y sólo desea “to deal plainly”. Tampoco exige ya el vasallaje debido al monarca, sino la dignidad de una persona común. Es como si Lear observara un espejo y en el reflejo hallase no un rey o un profeta, sino solamente un hombre, necio y anciano. La consciencia de sí mismo, de

han tratado previamente en la obra. En un soliloquio Gloucester sopesa su estado actual en comparación con el de Lear, enloquecido, con quien unos momentos antes se había encontrado:

The King is mad: how stiff is my vile sense,
That I stand up and have ingenious feeling
Of my huge sorrows? Better I were distract;
So should my thoughts be severed from my griefs,
And woes by wrong imaginations lose
The knowledge of themselves (4.6.274-9).

Gloucester medita que la inconsciencia provocada por una locura como la de Lear sería un posible paliativo para las atrocidades que ha sufrido. Palabras como *severed*, *wrong imaginations* y *lose* reflejan la idea de que la pérdida es una merced para el desesperado. Aquí “distract” quiere decir loco o trastornado, pero también tiene la implicación de una distracción que deviene en olvido. El deseo de Gloucester es coherente con los vaivenes de su humor a lo largo de la obra, pero cobra especial importancia cuando el ejército de Cordelia es derrotado y Edmund los captura como prisioneros a ella y a su padre. Edgar anuncia estos acontecimientos y Gloucester responde: “No further, sir; a man may rot even here” (5.2.8). La réplica de Edgar ofrece una clave para comprender el comportamiento de Lear en la siguiente escena: “What, in ill thoughts again? Men must endure / Their going hence even as their coming hither. / Ripeness is all” (5.2.9-11). Este último verso recuerda el “The readiness is all” de Hamlet, y funciona como conclusión al tema de la madurez que se desarrolla en los actos anteriores, en especial con respecto al personaje de Lear. El Fool ya había denunciado a Lear por pretender que sus hijas se convirtieran en sus cuidadoras, fungiendo como nuevas madres (1.4.163-5), y después lo acusa de carecer de la madurez que debería mostrar: “If thou wert my fool, nuncle, I’d have thee beaten for being old before thy time... Thou should not have been old till thou hadst been wise” (1.5.38-9, 41-2). De

este modo la madurez se contrapone al olvido, una especie de infantilización, y el proceso de maduración de Lear, cuando por fin “se hace un hombre”, culmina en el lenguaje que utiliza en la reunión con Cordelia. No obstante, el deseo de olvidar regresa, y parece que Lear es incapaz de asumir por completo el lenguaje humano.

La imposibilidad de adoptar por completo el lenguaje humano es evidente en el monólogo de las aves enjauladas de 5.3. Lear es incapaz de asumir un lenguaje consecuente con la realidad inmediata que lo rodea y parece estar sumido en un delirio senil —con características de ilusión infantil— más que en un furor profético. Las palabras de Cordelia contrastan con las de Lear precisamente porque son coherentes con el contexto en el que se pronuncian:

We are not the first

Who with the best meaning have incurred the worst.

For thee, oppressed King, I am cast down;

Myself could else outfrown false fortune's frown.

Shall we not see these daughters and these sisters? (5.3.5-7)

Cordelia habla con el plural mayestático cuando se dirige a Edmund y lo desafía, pero utiliza la primera persona del singular cuando habla con su padre, cediendo el *verge* al rey de Bretaña. Cordelia manifiesta la paciencia por la que Lear tanto había clamado anteriormente, e incluso su afrenta al hado es desenfadada: bastaría con tener un ceño más fruncido que el de la Fortuna para poder vencerla. Éste es el lenguaje humano en otra modalidad: la que desdeña toda autoridad y antepone, triunfal, la fortitud humana frente al hado funesto. Cordelia, finalmente, le pregunta a su padre si deben de confrontar a Goneril y Regan, tornando la batalla por la soberanía en una disputa familiar, y al mismo tiempo apuntando a un desenmascaramiento de sus hermanas mayores como agentes malignos. Ésas son las últimas palabras de Cordelia en la obra. La

respuesta de Lear revela la nulidad de esos afanes y un cambio drástico del lenguaje que utilizó apenas una escena antes:

No, no, no, no. Come, let's away to prison;
We two alone will sing like birds i'the cage.
When thou dost ask me blessing I'll kneel down
And ask of thee forgiveness. So we'll live
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk of court news; and we'll talk with them too –
Who loses and who wins, who's in, who's out –
And take upon's the mystery of things
As if we were God's spies. And we'll wear out
In a walled prison packs and sects of great ones
That ebb and flow by the moon...
Upon such sacrifices, my Cordelia,
The gods themselves throw incense. Have I caught thee?
He that parts us shall bring a brand from heaven,
And fire us hence like foxes. Wipe thine eyes;
The good years shall devour them, flesh and fell,
Ere they shall make us weep!
We'll see 'em starved first: come. (5.3.8-26)

Este monólogo manifiesta una tendencia hacia el egoísmo metafísico en el pensamiento de Lear y una desconexión con la realidad y su experiencia inmediata, optando por un escapismo hacia un mundo idealizado. El monólogo se divide textualmente en dos partes separadas por una

breve intervención de Edmund en el verso 19: la primera consta de doce versos y la segunda de siete. En la primera parte hay una abundancia de verbos *dicendi*, o declarativos, que indican un acto del habla: *sing, ask, pray, tell, talk*. Otros verbos como *laugh, weep* y *hear* también están relacionados indirectamente con actos del habla.

Una de las características eminentes del lenguaje humano es la posibilidad de entablar comunicación significativa con otra persona, pero aquí Lear hace lo contrario: insiste en el acto pero no lo actualiza; pretende dialogar con Cordelia pero solamente monologa. El hecho de que comience con una negación reiterativa en respuesta a la pregunta de su hija (“No, no, no, no”) hace eco del “Nothing” de las primeras escenas y anticipa el “Never” del final. A su vez, la insistencia en el acto del habla lo convierte en algo trivial y fútil, y es parte de un patrón temático sobre la primacía del silencio que culmina con la muerte de Cordelia pero que se ha establecido desde el primer acto. Por otra parte, la segunda sección del monólogo se traslada de la acumulación de iguales a la contraposición de opuestos. Las parejas de verbos antónimos (*Throw* y *catch, part* y *bring, devour* y *starve*) y el contraste entre las imágenes de fuego y agua en el verso 23 (el tizón que se introduce en las madrigueras de los zorros para sacarlos de ahí y las lágrimas que salen de los ojos de Cordelia) insisten en la contradicción como tópico principal de este monólogo y refuerzan la oposición de la primera parte entre el ideal y las acciones de Lear, entre el paraíso con una Cordelia idealizada y la prisión con la Cordelia real.

La estructura interna del monólogo presenta una complejidad mayor que la división bipartita textual que se menciona arriba. En realidad, se puede hablar de una división temática en cuatro partes que abarca todos los registros de la obra. La primera sección aborda el lenguaje humano y consta de los versos 8 al 12. Lear se concentra por completo en Cordelia y la imagen de las aves cantando en una jaula simboliza el compañerismo en la desdicha que figura en los actos anteriores. Además, el ritual del arrodillamiento entre padre e hija es una reiteración de 4.7.57-9,

retomando la humildad sincera de Lear y la relación restablecida con Cordelia. La sintaxis y el léxico son directos y sencillos, aunque las metáforas señalen ideas más complejas. El tono es jovial, incluso bucólico, lo que muestra un alejamiento del entorno bélico y caballeresco de esta escena y las anteriores. La segunda sección, del verso 13 al 16, gira en torno al lenguaje de la corte. La escena idílica entre Lear y Cordelia se transforma en una cortesana mediante el encabalgamiento del verso 12 al 13: “and laugh / At gilded butterflies”. El cambio es casi imperceptible debido a la metáfora de las mariposas áureas, que representan a los cortesanos ataviados vistosamente, pues parecería continuar con el ambiente idílico, casi de ensueño, de los versos anteriores, pero la aparición de los pobres pícaros (“poor rogues”) que discuten noticias de la corte cimienta por completo este cambio. De manera interesante, Lear no se coloca a sí mismo ni a Cordelia como los centros de atención del cotilleo de la corte. Al contrario, se hace partícipe directo de las intrigas y chismes representándolas como trivialidades: “Who loses and who wins, who’s in, who’s out”. El verso 16 (“And take upon’s the mystery of things”) introduce la voz “mystery”, cuya importancia religiosa se discute en el capítulo anterior, pero que en esta instancia se encuentra en un contexto político, y el sustantivo *spies* en el siguiente verso confirma este uso. De acuerdo con T. M. Parrott, la expresión “the mystery of things” en un contexto político significa “the practices of the state secret service” y se relaciona con la política de la corte, precisamente el hilo conductor del discurso de Lear en esta sección (430-1).

La tercera sección (vv. 17-21) acomete el lenguaje del profeta. De nueva cuenta un encabalgamiento transporta la escena central a otro ámbito, esta vez del cortesano al divino. Al igual que la metáfora de las mariposas doradas en el verso 13, la imagen “God’s spies” (informantes de los dioses) combina el tema anterior con el siguiente, a saber, el de la corte con el

de la divinidad.²⁰ Foakes destaca en sus notas a este monólogo la abundancia de referencias bíblicas en este penúltimo monólogo de Lear, por lo que las tensiones entre cristianismo y paganismo se amalgaman con las inquietudes políticas de la obra. La siguiente imagen se acerca al registro del profeta por su gran carga lírica y simbólica: “And we’ll wear out / In a walled prison packs and sects of great ones / That ebb and flow by the moon”. Lear profetiza que dentro de su prisión amurallada, no distinta de la jaula donde las aves cantan o de la corte rodeada por cuatro paredes, Cordelia y él sobrevivirán (“desgastarán” es una traducción más adecuada de *will wear out*) los gobiernos y las religiones (“packs and sects”) de “los grandes” hombres, que se alzan y decaen como la marea bajo la luna, el devenir del tiempo implacable.

Lear desprecia nuevamente las autoridades que poseyó en el pasado; ¿qué valor pueden tener, contingentes y vanas como son, frente a la compañía de su hija? Edmund, la figura de autoridad bélica y política principal de la primera mitad del Acto 5, ordena que se lleven a sus prisioneros, poniendo en marcha su plan de asesinarlos. Hablando con el lenguaje del profeta, no resulta extraño que, como si tuviera conocimiento de este plan contra sus vidas, Lear le asegure a su hija: “Upon such sacrifices, my Cordelia, / The gods themselves throw incense”. Por supuesto, los sacrificios son en realidad la derrota del ejército invasor y la prisión del rey Lear y la reina Cordelia, sacrificios necesarios y voluntarios, para Lear, con el fin de obtener la libertad que tanto ansía: una vida eterna al lado de Cordelia. No por otra razón los propios dioses ofrendarían y quemarían incienso como don para esta pareja de desdichados. En efecto, se podría hablar de

²⁰ La frase “God’s spies” presenta una encrucijada editorial que afecta directamente su interpretación e incluso la estabilidad teológica de toda la tragedia. Foakes menciona en una nota que la audiencia escucha “God’s” con apóstrofo, pero reconoce que ni el Folio ni el Quarto lo tienen textualmente; no obstante, lo conserva y no agrega el “Gods” original en el aparato textual. Parrott señala que la aparente presencia del Dios cristiano (“God’s”, en mayúsculas y en genitivo singular) se debe a una alteración editorial posterior al primer Folio, en el que se encuentra solamente “Gods” sin el apóstrofo pero capitalizado al igual que todas las otras instancias de esa palabra (la palabra “god” no aparece) (427). Parrott concluye que los dioses a los que se refiere el verso son las deidades paganas, quienes en efecto necesitan “spies” o informantes, y no el Dios cristiano, omnisciente y omnipresente (430-1).

una apoteosis de Lear y Cordelia de no ser porque el lenguaje del profeta se abandona para regresar al lenguaje humano.

Finalmente, la cuarta sección retoma el lenguaje humano que abrió el monólogo (vv. 21-26). El gesto de arrodillarse se convierte en el del abrazo, que sólo podría romperse con un objeto celestial, “a brand from heaven”. La voz *brand* es una abreviación de *firebrand*, un palo de madera a medio quemar que produce mucho humo, pero también en una de sus acepciones es sinónimo de *stigma*, una marca visible de infamia, como la puesta sobre Caín por Dios YHWH tras revelarse el asesinato de Abel. De ese modo “a brand from heaven” también significaría “un estigma del cielo”, como si separar a Lear y Cordelia fuese un crimen tan atroz como el de Caín. Esta imagen relaciona el lenguaje profético anterior con el lenguaje humano actual, cerrando el ciclo de este monólogo en el mismo lenguaje con el que empezó. La oposición de imágenes contrarias en los versos finales, a la luz de la estructura circular de este monólogo, manifiesta la desintegración y el rechazo del lenguaje humano en la mente de Lear. Si en la primera sección el lenguaje humano conduce a lo idílico y al ensueño, en esta última sección lleva a una alternancia entre ideas monstruosas y nobles: fuego y lágrimas, voracidad carnívora del tiempo y fortaleza estoica, visión de la hambruna y solidaridad en la desgracia.

El envilecimiento parcial del lenguaje humano no es distinto de la renuncia de los otros lenguajes en actos previos: de hecho, en este monólogo se muestra la reiteración de este rechazo en los cambios entre lenguajes y las palabras pivote que los combinan. La diferencia es que ahora Lear no busca otro lenguaje o autoridad con qué sustituir al humano. Si su monólogo continuara es probable que el ciclo se repitiera: humano, cortesano, profético, humano, y de nuevo *ad infinitum*. ¿Qué otro lenguaje puede haber después de la pulcritud y la sinceridad del lenguaje humano? Ninguno, suponemos que es la respuesta, pero esto apunta a algo más. Lear no puede adaptarse al lenguaje humano porque no es suficiente para contener y articular toda su

experiencia anterior. Las fantasías del monólogo ni siquiera funcionan como nuevos sustitutos, pues Lear ya las ha articulado todas ellas antes y al final termina regresando al mismo lenguaje con el que inició. Este discurso circular impacta la concepción de la autoridad en la obra, pues sugiere que toda restauración se dirige, inevitablemente, a un colapso, y al mismo tiempo cualquier degradación implica una renovación. No obstante, ninguno de estos polos alcanza su apogeo sino que se encuentran en constante inversión, negándose el uno al otro perpetuamente. Los ecos de la imagen de la rueda de la fortuna son evidentes, y es precisamente a la negación a donde se dirige la obra: a la nulidad del lenguaje, de la autoridad y de la vida misma. La ausencia de cualquier imagen o insinuación explícita de la rueda de la fortuna en este monólogo apunta a su aparición ulterior, superando el ciclo de los lenguajes y concentrando en sí misma la soberanía metafísica sobre los personajes. La fortuna queda relegada hasta la entrada de Lear con el cadáver de Cordelia, el símbolo definitivo de esta tragedia.

Lear y Cordelia son llevados fuera del escenario y transcurren 229 versos entre su salida y su reaparición. En ese espacio la trama se vuelca en el juego de poderes entre Goneril y Regan por Edmund, el duelo entre hermanos por el honor de Gloucester, y el relato de las vicisitudes de Edgar y su padre. Con estos acontecimientos pareciera que la rueda de la fortuna ha dado una vuelta más hacia arriba: Edgar recupera la reputación perdida, Gloucester muere violentamente pero en paz, y Edmund, Goneril y Regan perecen en la ignominia. Pero entre todo este júbilo momentáneo resuena amenazante una sentencia de Edmund, dicha a un soldado para convencerlo de llevar a cabo su plan nefasto: “Know thou this, that men / Are as the time is” (5.3.31-2). Esta máxima es el exacto contrario de las palabras de Edgar a su padre: “Men must endure / Their going hence even as their coming hither. / Ripeness is all” (5.2.9-11). Éstas advierten la fortitud necesaria que exige la vida, la resistencia constante frente al constante sufrimiento y la madurez como fin último. Aquéllas exhortan a la duplicidad, al pragmatismo brutal, al ardid cruel en

respuesta a las circunstancias en perpetuo cambio. Estos juicios enemigos son reacciones a lo que se puede llamar la “mentalidad trágica” de la obra, a saber, la inevitabilidad de la decadencia del tiempo presente frente a un pasado glorioso y, por ello, irrecuperable. Otros personajes expresan esta mentalidad trágica en repetidas ocasiones: “The best and soundest of his time hath been but rash” (1.1.296-7); “We have seen the best of our time” (1.2.112); “I have seen better faces in my time / Than stands on any shoulder that I see / Before me at this instant” (2.2.91-3); “’Tis the time’s plague when madmen lead the blind” (4.1.49). La tensión entre las conclusiones antitéticas de Edgar y Edmund informa el desarrollo temático de 5.3, y se evidencia más claramente durante la derrota de Edmund y la revelación de la identidad de su hermano:

EDMUND What you have charged me with, that have I done,
 And more, much more; the time will bring it out.
 ’Tis past and so am I. But what art thou
 That hast this fortune on me? If thou’rt noble,
 I do forgive thee.

EDGAR: Let’s exchange charity:

 I am no less in blood than thou art, Edmund;
 If more, the more thou hast wronged me.
 My name is Edgar and thy father’s son.
 The gods are just and of our pleasant vices
 Make instruments to plague us:
 The dark and vicious place where thee he got
 Cost him his eyes.

EDMUND Thou’st spoken right, ’tis true;

 The wheel is come full circle, I am here. (5.3.160-72)

Tres cuestiones se advierten en este breve intercambio: la primera mención en todo el acto 5 de la fortuna y de la imagen de la rueda (160-3, 172); luego, la expresión ideológica máxima de la corte en el ritual del duelo entre caballeros (163-7); y, finalmente, la lógica de la justicia divina del castigo contra los malhechores (168-71). En otras palabras, hay una división temática en cuatro partes muy similar a la del monólogo de las aves enjauladas, pero hay dos diferencias destacables: es un diálogo entre fuerzas contrarias y no un monólogo solipsista, y la fortuna toma el lugar del lenguaje humano como marco del diálogo. Paul A. Cantor detalla que el ritual del duelo entre caballeros “reflects the need to return to the ordered world of civilization and its conventions” (243). Cantor explica que la violencia ritual y urbana del duelo contrasta con la crueldad gratuita de la escena del cegamiento de Gloucester (243).

Por otro lado, hay una diferencia notable en las concepciones de la corte entre el ritual sancionado de este diálogo y la intriga fantástica del monólogo de Lear. Mientras que éste idealiza los peligros de la corte como un mundo lúdico y feliz, aquel expone un deseo de restaurar el orden, por medio de una violencia amaestrada, en un mundo violentado. Edgar propone el duelo y así demuestra buen juicio sobre lo necesario para restablecer el orden civilizado. Empero, se puede distinguir una aspereza poco característica en las palabras de Edgar sobre la justicia absoluta de los dioses: “The dark and vicious place where thee he got / Cost him his eyes”.²¹ Esta visión dista mucho de la retórica estoica que Edgar antes había pregonado; es un entendimiento extremista, incluso adolescente, de los dioses y de la idea de justicia. Edmund, por

²¹ Shakespeare trata el concepto de justicia absoluta en *The Merchant of Venice* y la califica como la más cruel que puede haber entre los hombres, pues carece de la clemencia que puede templarla. “Therefore, Jew,” resuelve Portia contra Shylock, “Though justice be thy plea, consider this— / That in the course of justice none of us / Should see salvation” (4.1.195-8). Estos versos se pueden leer como una refutación a Edgar, aunque el argumento de Portia se centra en el juicio divino como paradigma de las leyes humanas, pues argumenta que la clemencia es un valor alto porque “is an attribute to God himself” (4.1.193), una aseveración adecuada para una obra que se desarrolla en el contexto cristiano de un mundo en paz civil aunque dentro de un conflicto personal y legal (la deuda de sangre entre Shylock y Antonio). Empero, en *King Lear*, que se desarrolla en un mundo pagano y en guerra, difícilmente se puede hablar del Dios al que Portia se refiere. Esta tragedia pregunta: ¿puede haber clemencia en un mundo como éste? Edgar pareciera responder que no.

el contrario, la acepta no como juicio inclemente de los dioses, sino como consecuencia natural de los actos de su padre y de los suyos, como un giro más de la rueda de la fortuna: “Thou’st spoken right, ’tis true; / The wheel is come full circle, I am here”. En virtud de la certeza en la causalidad que impera en el mundo, Edmund tiene la madurez que Edgar aún no posee, pues él aún cree en la abstracción de la justicia divina dictada por agentes conscientes, a saber, los dioses.

La derrota y las palabras de Edmund asientan de nuevo a la rueda de la fortuna como fundamento cosmogónico de la obra. El lenguaje humano no está presente ahora, pues los personajes hablan con el lenguaje de la corte que el momento requiere. Edgar narra las vicisitudes que él enfrentó como Poor Tom pero su estilo es el de un orador que el contexto exige. La historia de Edgar es suficiente como para provocar una respuesta en su hermano agonizante, aunque la naturaleza de sus palabras es ambigua: “This speech of yours hath moved me, / And shall perchance do good; but speak you on, / You look as you had something more to say” (5.3.198-200). Caben dos posibilidades, pero ambas tienen el mismo resultado: o Edmund solamente está haciendo tiempo para que su plan regicida no se interrumpa (y sirve al dramaturgo para elevar la tensión y expectativas de su audiencia) o en verdad la historia lo ha conmovido de manera fundamental: “I pant for life. Some good I mean to do, / Despite of mine own nature” (5.3.241-2).

De cualquier modo, al final resulta inútil el aviso de Edmund. Los demás personajes están tan absortos en los eventos que acaban de ocurrir que incluso se olvidan de Cordelia y Lear: “Great thing of us forgot!” (5.3.235). La profusión de verbos *dicendi* y derivados en este acto —por ejemplo, *speech*, *speak on* y *to say* en los tres versos de Edmund citados arriba— insiste en el acto del habla como acto llano, no en su eficacia o en su capacidad comunicativa. Cualquiera que sea la razón por la que Edmund le pide a Edgar continuar su historia —ciertamente éste no necesita incentivos para hacerlo— el acto del habla resulta inútil pues no se efectúa de manera

decisiva, es decir, no tiene el efecto para el cual se articuló: cambiar la naturaleza de Edmund y salvar a Cordelia. Poco importan estos fracasos en los últimos 70 versos de la obra, cuando Lear entra de nuevo en escena con el cadáver de su hija en brazos.

La futilidad del lenguaje alcanza su máxima expresión, valga la ironía, en el breve monólogo de Lear que anuncia el fin de la tragedia y acaso el final de toda la creación:

Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones!

Had I your tongues and eyes, I'd use them so

That heaven's vault should crack: she's gone for ever.

I know when one is dead and when one lives;

She's dead as earth. (5.3.255-9)

La última vez que Lear tuvo réplicas, al inicio de la escena, sus versos eran ágiles en su velocidad e imágenes, además de vívidos en su tono y léxico. Pero este monólogo carga una pesadez monumental no obstante que está compuesto casi en su totalidad por monosílabos, con la notable excepción de *ever*, cuyas dos sílabas se alargan en contraposición. Aquí ya no queda rastro de ninguno de los lenguajes anteriores. La muerte de Cordelia es tan atroz que sólo permite dos respuestas inmediatas: el bramido doloroso y el silencio de piedra. La repetición de la voz *howl* cuatro veces seguidas puede leerse como una onomatopeya de los aullidos de dolor de Lear en virtud del sonido rasposo de la /h/ y la duración larga y entonación decreciente del sonido /aʊ/. Por otro lado, se puede leer como un imperativo a los demás personajes y a la audiencia, lo cual da mayor potencia a la denuncia que le sigue: la visión del cadáver de Cordelia ha silenciado todas las formas de expresión. El impacto es tan catastrófico que ha petrificado todo el cosmos. Los demás personajes son hombres de piedra no sólo por su mudez y estupefacción, sino también porque son cómplices del asesinato por su inacción: “A plague upon you murderers, traitors all” (5.3.267).

Hay también una inversión metafórica del monólogo de la tormenta. En 3.2 Lear pretendía comandar al trueno y la tormenta para que destruyeran el mundo a causa de la inversión del orden jerárquico natural. Ahora, cuando el mundo en verdad se ha hecho añicos y el orden lógico natural se ha vuelto de cabeza (las hijas mueren antes que el padre, Cordelia muere sin razón), Lear mismo destrozaría el firmamento con el clamor de todas las lenguas (el trueno) y las lágrimas de todos los ojos (la lluvia). El cambio de un movimiento metafórico descendiente (la tormenta que cae sobre la tierra) a uno ascendente (los aullidos de luto hacia la bóveda celeste) confirma la presencia de la rueda de la fortuna, repitiendo el patrón de movimiento metafórico en la obra. Además, la muerte de Cordelia es también la muerte de la Naturaleza. No es Cordelia la que está muerta como la tierra, sino la tierra que está muerta debido a Cordelia: “She’s dead as earth”. Los demás personajes, cuando recuperan el habla, también expresan la intuición de la inminencia del fin del mundo. Kent pregunta: “Is this the promised end?”; Edgar exclama: “Or image of that horror?”; Albany finaliza: “Fall, and cease” (5.3.261-2).

King Lear es un caso excepcional entre las tragedias de Shakespeare. En todas ellas hay una promesa de restauración final, la posibilidad de purgar la podredumbre que se ha empantanado a lo largo de la obra. En *Hamlet*, se exhibe el crimen de Claudius y toda la realeza muere como purgación del reino de Dinamarca, mientras que Horatio sobrevive para relatar la historia de Hamlet y Fortinbras asume el trono como campeón. En *Othello*, Iago es desenmascarado y castigado terriblemente, mientras que Desdemona perdona a Othello y él se suicida como pena. En *Macbeth*, el usurpador es asesinado y Malcolm se corona como restaurador del orden. Pero en *King Lear* esta promesa nunca llega a cumplirse y su articulación es endeble. Como se señaló arriba, uno de los caballeros enviados para capturar a Lear exclama: “Thou hast one daughter / Who redeems nature from the general curse / Which twain have brought her to” (4.6.201-3). Cordelia no sólo representa a la Naturaleza, sino que también es la fuente purificadora que podría

curar a la Naturaleza herida de la obra. Lear asegura, viendo un movimiento de la pluma sobre los labios de Cordelia, que si eso es un signo de que Cordelia en verdad está viva, “It is a chance which does redeem all sorrows / That ever I felt” (5.3.263-5). Pero Shakespeare niega cualquier posibilidad de redención, y el aliento de Cordelia, su capacidad de hablar, no puede brindar consuelo. Es irónico que Lear recuerde a Cordelia por su voz a pesar de que su símbolo es el silencio que puso en marcha los giros de la rueda de la fortuna: “Cordelia, Cordelia, stay a little. Ha? / What is’t thou sayst? Her voice was ever soft, / Gentle and low, an excellent thing in woman” (5.3.270-1). Lear reitera la imposibilidad de redención cuando acepta la mentalidad trágica que otros personajes han expresado y que la victoria de Edgar parecía haber invertido: “I have seen the day, with my good biting falchion / I would have made him skip. I am old now / And these same crosses spoil me” (2.5.274-6). La penúltima escena de reconocimiento mutuo, entre Kent y Lear (5.3.280-90), manifiesta la imposibilidad de renovación futura, pues aunque Lear reconoce a Kent en realidad ésta es una anagnórisis truncada. Lo único que Lear puede reconocer es la muerte de su hija, de la que nadie más es parte: solamente Lear, “Nor no man else” (5.3.288).²²

Albany pretende restaurar el orden monárquico de la civilización, o lo que se pueda rescatar de él. Utiliza el plural mayestático al hablar, ya que es el rey por defecto, pero cede la hegemonía a Lear mientras éste siga vivo (5.3.295-303). Lear es el centro del *verge* nuevamente, aunque hay una autoridad que sobrepasa la suya por mucho: la soberanía de la muerte y del silencio sobre la vida de los humanos. Albany intenta cerrar la obra con el final convencional de las demás tragedias, es decir, con la promesa de la restauración (5.3.301-3), pero esta obra no admite un

²² Las demás escenas de reconocimiento mutuo en la obra se concentran en las últimas escenas: entre Gloucester y Lear (4.6.172-4), Lear y Cordelia (4.7.68-70), Edmund y Edgar (5.3.165-7) y Gloucester y Edgar (5.3.187-95). La última escena de reconocimiento es entre Edgar consigo mismo y el mundo que le rodea, en los últimos versos de la obra, y se aborda más adelante en este capítulo.

final así. Lear continúa su lamento y en su muerte sus últimas palabras presentan la máxima ambigüedad de la obra:

And my poor fool is hanged. No, no, no life!

Why should a dog, a horse, a rat have life

And thou no breath at all? O thou'lt come no more,

Never, never, never, never, never.

Pray you undo this button. Thank you, sir. O, o, o, o.

Do you see this? Look on her: look, her lips,

Look there, look there! (5.3.304-10)

¿Qué es lo que Lear ve en los labios de Cordelia? Esta pregunta ha desconcertado y dividido a la crítica prácticamente desde que se escribe crítica sobre *King Lear* y es posible que no exista una respuesta definitiva. El impacto de estos versos es más visceral que intelectual y nos confronta de manera prolongada con la realidad de la muerte, pues hay un intento de articulación y la ambigüedad de la reacción de Lear niega el consuelo de lo definitivo. Si existe algo definitivo en este monólogo es la negación total expresada en el pentámetro “Never, never, never, never, never”. R. A. Foakes comenta, en una nota, que este verso es “perhaps the most extraordinary blank verse line in English poetry”. Los tres versos monosílabos yámbicos que le anteceden incrementan el poder rítmico del troqueo. La repetición de *never* coincide con los cinco *no* de los dos versos anteriores y hace eco de los cinco *nothing* de la primera escena (1.1.87-90), concluyendo así “a process which started with a refusal to speak more than the word ‘nothing’ [and which] finds its culmination in death and the bleakness of ‘never’” (Foakes 78). No obstante la terminación del proceso temático del nihilismo lingüístico y metafísico en la triada *nothing*, *no* y *never*, la ambigüedad persiste incluso en el final de la tragedia. ¿Por qué Cordelia tiene que morir? ¿Qué es lo que Lear ve, si es que algo vio, antes de fallecer? ¿Hay posibilidad de

redención y, de haberla, qué forma puede tomar? ¿Lear muere hundido en la locura y alucinando, o en verdad ve algo invisible pero existente, algo que puede salvarlo a él y a su hija? Shakespeare se niega deliberadamente a responder estas preguntas y esa reticencia se refleja en el lenguaje de la negación que suplanta a todos los demás lenguajes anteriores. La muerte y el silencio son las únicas certezas que quedan; sin embargo, también son ambiguas. Edgar, Albany y Kent están vivos y queda en ellos reconstruir Bretaña. Y entre los escombros, Edgar permanece como el sucesor de Lear. Antes de analizar el papel de Edgar al final del drama, cabe regresar a la imagen de la rueda de la fortuna a fin de ofrecer una posible explicación a la ambigüedad de la tragedia.

La rueda de la fortuna tiene una presencia potente en la última escena en el movimiento metafórico de los monólogos de Lear y en la mención explícita de Edmund cuando la admite como parte de su derrota. Kent la relaciona directamente con la desgracia de Lear: “If Fortune brag of two she loved and hated, / One of them we behold” (5.3.278-9). Antes de reunirse con Cordelia, el propio Lear había adoptado la fortuna como eje lingüístico y de autoridad, incluso se nombró a sí mismo “The natural fool of fortune” (4.6.187), como si inherentemente estuviese al servicio de la Fortuna (recuérdese la distinción entre bufones profesionales y naturales, o *natural fools*). La muerte de Cordelia puede interpretarse como una vuelta más de la rueda de la fortuna, después de que Edgar recobra su reputación y Edmund, Goneril y Regan mueren. La tentativa de Lear por probar si el aliento de Cordelia empaña el espejo o levanta la pluma, por otro lado, se puede interpretar como un intento de forzar el movimiento de la rueda. Si la rueda ha girado hacia abajo, ¿no debe, en consecuencia, girar hacia arriba después? (Nótese el movimiento de la pluma que cae y debería levantarse). Lear reconoce los mecanismos de la rueda. Sin embargo, también debe saber que él no tiene la capacidad de forzar su movimiento.

En la *Consolación de la filosofía* de Boecio, la Filosofía pone en boca de la Fortuna la explicación de su naturaleza mudable y por qué resulta imposible que alguien pueda disuadirla:

“This is our strength, and this is the endless game we play: We spin a wheel in an ever-turning circle, and it is our delight to change the bottom for the top and the top for the bottom. You may climb up if you wish, but on this condition: Don’t think it an injustice when the rules of my game require that you go back down” (II.2.9-10).²³ Al tomar a la Fortuna como eje rector del universo, Lear acepta someterse a sus designios, los cuales no puede detener ya que su naturaleza es el movimiento perpetuo: “You have handed yourself over to Fortune to be ruled by her; it is only reasonable that you yield to your mistress’s habits. Or are you trying to hold back the force of a rolling wheel? Of all mortals you are the most obtuse: Once it starts to stand still it ceases to be chance” (II.1.18-19). Lear no puede ordenar que la rueda gire o se detenga, así como no puede comandar a la tormenta para que destruya el mundo o a los demás personajes para que clamen con él.

La rueda de la fortuna gira según su capricho, y si deja de girar es porque cesa su influencia. Cordelia no puede revivir o seguir viva, porque la fortuna ha dejado de mover su rueda. No obstante, se debe tener en mente que si parece que Shakespeare toma de Boecio su concepción de la Fortuna, es sólo porque repite los lugares comunes sobre la Fortuna en la cosmovisión cristiana, que Boecio ayudó a establecer en el imaginario popular y que permanecieron a lo largo de la Edad Media hasta el Renacimiento y la época isabelina en Inglaterra. Tillyard los resume de este modo: “that man has it in him to survive the blows of fortune and that ultimately fortune herself is, like nature, the tool of God and the educator of man. The good man ultimately is always happy, the bad man most unhappy when most successful in his evil plans” (56). Esta explicación es de un optimismo cristiano que no se encuentra en *King Lear* y que entra en conflicto directo con el desenlace de la obra. Si el orden divino de Dios, del cual la Fortuna no es

²³ Robert K. Presson ofrece un análisis comparativo entre la *Consolación de la filosofía* y *King Lear*, concentrándose en el tratamiento de la fortuna en la cosmovisión de ambas obras. Presson señala similitudes temáticas y simbólicas, aunque advierte que el propósito y las consecuencias de ambos textos son diametralmente opuestas.

más que una herramienta, siempre impera al final, ¿cómo se explica la muerte de Cordelia y las visiones apocalípticas de los últimos versos? El mal es castigado, como ejemplifican la muerte de Edmund y de las hermanas de Cordelia, pero el bien no se ve recompensado proporcionalmente. Su recompensa, en todo caso, es la madurez que gana Edgar, la fortitud para resistir los embates de la Fortuna, una conclusión similar a la que Boecio llega al final del libro II de la *Consolación*.

La muerte de Lear es a la vez liberadora y funesta. El dolor de vivir en un mundo sin Cordelia le habría dado al rey una muerte prolongada y agonizante, pero su muerte también implica la aniquilación del viejo régimen y de las formas de lenguaje y autoridad pasadas. A pesar de haber vivido una experiencia similar a la de su padre y su padrino, Edgar es demasiado optimista como para aceptar la muerte como algo benigno. Intenta despertar a Lear, pero Kent interviene y le muestra lo inútil de su visión:

EDGAR: He faints: my lord, my lord!

KENT: Break, heart, I prithee break.

EDGAR: Look up, my lord.

KENT: Vex not his ghost; O, let him pass. He hates him
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer.

EDGAR: O he is gone indeed. (5.3.310-4)

Las palabras de Kent tienen un efecto profundo en Edgar pues refieren el gran sufrimiento físico y psicológico que Lear padeció al final de su vida: “the rack of this tough world”, como si el mundo fuera un instrumento de tortura. Antes Edgar había dicho que “Men must endure / Their going hence even as their coming hither” (5.2.9-10). Esta sentencia acepta la idea de la vida en el mundo como una tortura, pero también implica un tiempo determinado, a saber, la duración de una vida. No puede extenderse más de lo que tiene que durar: sería antinatural. Ésa es la

implicación de “Ripeness is all” (5.2.11) y el significado de “He but usurped his life” de Kent (5.3.316). Edgar está repitiendo el error de Lear cuando intentó revivir a Cordelia. Los eufemismos que utiliza para hablar de la muerte reflejan este error. Kent le hace entender que si la maduración es el fin último de la vida, entonces la podredumbre, es decir, la extensión de la vida más allá de su límite natural, es monstruosa. Edgar comprende, acepta la naturaleza de la muerte y admite que Lear “is gone indeed”, libre al fin del “rack of this tough world”. Hay una gran distancia entre “Look up, my lord” y “O he is gone indeed”. Edgar, así, se convierte en el único personaje que puede reconstruir el reino y ejercer la autoridad del rey.

Albany propone dividir el poder entre él, Edgar y Kent, pero este último rechaza asumir el cargo porque su lealtad le impele a acompañar a Lear: “I have a journey, sir, shortly to go; / My master calls me, I must not say no” (5.3.320-1). Kent no puede negar a su rey; el doble negativo resulta en una afirmación, acaso sugiriendo la posibilidad de regenerar el mundo. Pero el hecho de que hable con eufemismos también apunta a que él no encuentra una manera de articular la muerte que ha devastado al mundo. Si Kent se suicida, como lo han insinuado algunas producciones, o simplemente espera su muerte natural, la obra no lo aborda. Con él fuera, Albany y Edgar permanecen.

El texto del Quarto asigna los pareados de cierre a Albany, situándolo como centro único del *verge* y como autoridad moral de la obra, lo que es acorde con la preponderancia mayor que tiene su papel en el Quarto: verbigracia, cuando afirma la necesidad de justicia y clemencia en el mundo, de lo contrario “Humanity must perforce prey on itself, / Like monsters of the deep” (4.2.50-1), versos que se omiten en el Folio. Albany posee madurez y juicio, además de que es uno de los personajes leales a Lear y el sucesor inmediato a la corona, de tal suerte que la asignación de los versos finales no es extraña. Sin embargo, al mismo tiempo que Albany medra en el Quarto, el personaje de Edgar no tiene una relevancia tan grande. En consecuencia, el arco

temático de maduración que se supone culminaría en la anagnórisis de sí mismo hacia el final de la obra se trunca y Edgar queda como un personaje incompleto, incapaz, incluso infantil. Asimismo, si Albany es quien dice los pareados finales, entonces éstos adquieren un tono banal y de lugar común, como una continuación del final convencional que quería establecer en 5.3.301-3 pero que la muerte de Lear imposibilita. Finalmente, la fe ciega de Albany en la intervención divina, en especial hacia el final de la obra (por ejemplo, 4.2.79-81 ó 5.3.230-1 y 254), parece absurda a la luz de todo lo que ha acontecido y está por acontecer. Albany es un personaje inadecuado para ser el compás moral al final de la obra, es decir, para ser el rey.

El texto del Folio, al contrario, minimiza la relevancia del personaje de Albany y asigna los versos finales a Edgar. Este cambio tiene mayor consistencia simbólica con la preponderancia del papel de Edgar en este texto y enfatiza su posición como sucesor de Lear, lo que resulta en un final más orgánico con respecto al resto del drama. Su autoridad moral se fundamenta en la experiencia directa y en los testimonios que tiene sobre Lear y Gloucester. Como escribe Theodore Weiss sobre Edgar, “If *King Lear* has an overseer and commentator, it is he” (83). Asimismo, la asignación de estos versos a Edgar concluye el proceso de anagnórisis de sí mismo que comenzó unos cuantos versos antes y que culmina con su maduración intelectual y vital. Edgar, después de todo lo que ha vivido y atestiguado, puede declarar sin afectación:

The weight of this sad time we must obey,
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long. (5.3.322-5)

La gravedad de estas palabras no admite contradicción. Después de tanta muerte absurda es incluso sorprendente que quede algo que decir, pero es prueba de la madurez de Edgar el hecho de que pueda articular estos versos que distinguen a *King Lear* de las demás tragedias. Los

pareados finales en *Coriolanus*, *Antony and Cleopatra* y *Hamlet* hablan sobre exequias dignas y en *Macbeth* sobre la coronación de Malcolm, es decir, ofrecen consuelo y miran al futuro como algo asible. Los de *Othello* son los que más se asemejan en tono a los citados arriba, pero en realidad sólo hablan de la siguiente acción a tomar (informar a los mandos superiores acerca del suicidio de Othello, el crimen de Iago y el ascenso de Cassio), como si de una diligencia se tratara. En comparación con los pareados finales de las demás tragedias, los de *King Lear* no ofrecen una promesa de restauración o renovación. Por el contrario, manifiestan un imperativo ético que va más allá de los personajes e involucra al lector y a la audiencia. La estructura de los pareados hace patente esta cualidad. El primero se enfoca en el pasado, es decir, dirige la mirada hacia atrás, hacia la tragedia que está por concluir, y extrae una admonición sobre cómo conducirse en la vida para cargar con —y acaso para poder haber evitado— “The weight of this sad time”. No obstante, esta admonición no escapa de la ambigüedad de la obra: Lear expresa lo que siente cuando explota en ira o cuando espeta su misoginia, mientras que Edgar dice lo que se debe decir cuando da consuelo a su padre mediante engaños e ilusiones. El segundo pareado es el opuesto del primero en tanto que apunta hacia el futuro y otorga la única certeza que hay en la obra: que el sufrimiento de la generación pasada fue real y terrible, pero que la nueva generación puede aprender de él y evitar que se repita: la madurez lo es todo.

El segundo pareado presenta la única oportunidad de renovación en la tragedia utilizando el lenguaje humano al que Lear fue incapaz de adaptarse. La sintaxis y el vocabulario son sobrios, directos y solemnes. Aunque la muerte de Cordelia niega la posibilidad de expresión como forma de afrontar la catástrofe, y la muerte de Lear exagera esta imposibilidad, Edgar, no obstante, recupera el lenguaje humano y lo utiliza para, de alguna forma, abordar la soberanía de la muerte y de la fortuna sobre los asuntos humanos. Los versos finales liberan la tensión entre lo inefable de la muerte y la necesidad de articularla para darle apariencia de orden, para que así sea menos

difícil tratarla y pueda entenderse más profundamente. Phyllis Rackin comenta que el hecho de que la tensión y la ambigüedad no se resuelvan por completo es en realidad parte del desarrollo estético y estilístico de la obra: “Shakespeare seems in *King Lear* to be confronting every possible thesis about the action and its implications with an antithesis, but never allowing a synthesis to emerge” (30). Al conservar la ambigüedad, las palabras de Edgar abarcan más cabalmente los diferentes matices que ofrece *King Lear* como obra trágica:

the ending demands an inclusive response, attuned to the range of conflicting emotions stirred by complexities of action and meaning, which render more poignant the simultaneous sense of overwhelming loss and of necessary release that make *King Lear* such a haunting and powerful play. (Foakes 79)

La audiencia no queda indiferente a la obra precisamente porque ésta exige una respuesta sincera, como evidencian los pareados finales. El hecho de que Edgar use el plural “we” puede interpretarse como un plural mayestático (considerando que ahora él es rey) o como que está refiriéndose a él y a Albany (aunque éste sea más viejo que aquél). Pero creo, más bien, que se trata de una exhortación al lector y a la audiencia que se enfrentan a esta obra, a armarse frente a los embates del “tough world” del rey Lear que, a final de cuentas, también es el nuestro.

Al despertar y reunirse con su hija, Lear adopta el lenguaje humano como nuevo modo discursivo, de autoridad y de identidad, que supera a los lenguajes de la corte y del profeta por su capacidad de comunicación y de compasión. No obstante, durante su captura Lear no puede adaptarse a este lenguaje y, después del asesinato de Cordelia, él no encuentra forma de expresión que pueda abordar y dar lógica a la atrocidad de este hecho. La obra conduce a la negación de cualquier tipo de lenguaje para articular una respuesta ante el imperio de la muerte y de la fortuna en el devenir de la vida humana. Cuando ve morir a Lear y escucha las razones de Kent para aceptar esa muerte, Edgar sufre una anagnórisis en la que se reconoce a sí mismo y alcanza así la

madurez necesaria para asumir su papel como sucesor de Lear y como autoridad moral de la obra. Los versos pareados de cierre, asignados a él en el texto del Folio, ofrecen una posibilidad de redención al recuperar el lenguaje humano y exhortar al lector y a la audiencia a enfrentarse a la obra y articular una respuesta a ella. *King Lear* concluye no como un drama optimista o pesimista, sino como una tragedia que confronta a la audiencia con lo más vil y lo más noble de la humanidad y que reclama una respuesta valiente y honesta.

Conclusión. El silencio y la voz del rey Lear

En *King Lear* se pueden percibir tres lenguajes y modos de autoridad distintos: el cortesano, el profético y el humano. Esta triada, aunque ostensible en las réplicas de todos los personajes, alcanza un desarrollo cabal y se puede apreciar de manera más patente en el personaje del rey Lear, específicamente en la construcción y transformación de su identidad. Por lo tanto, se propone que en *King Lear* lenguaje, autoridad e identidad son conceptos relacionados de forma intrínseca, de tal modo que cualquier cambio en uno de ellos impacta de manera proporcional a los otros dos, y gran parte del efecto dramático de la tragedia surge de la tensión que generan estos cambios en el viaje del rey Lear. Con base en esta hipótesis, en cada capítulo se analiza cada uno de los distintos lenguajes y modos de autoridad siguiendo, a grandes rasgos, la progresión natural de la trama.

El primer capítulo aborda el lenguaje de la corte de los primeros dos actos. Este lenguaje se caracteriza por un léxico preciso, un tono que transmite decoro afectado y una estructura rígida y formularia, que permite sólo la articulación de ideas palaciegas pero niega la expresión de sentimientos personales. El modo de autoridad es el del rey simbolizado en el *verge*, un espacio ideológico que emana de la persona del soberano y que se impone sobre todas las demás autoridades en cuanto entran bajo su hegemonía. La identidad de Lear durante los primeros dos actos es la del rey de Bretaña, centro del *verge* y soberano total y único. Sin embargo, al abdicar el trono y dividir el reino en dos, Lear se separa del *verge* y se convierte en un súbdito de la corona. La tensión dramática surge cuando Lear actúa como si aún fuera el centro del *verge*, hasta que Goneril y Regan lo confrontan y lo expulsan del castillo de Gloucester a la intemperie, en el momento exacto que una tormenta terrible se cierne sobre Bretaña. El lenguaje de la corte, la autoridad del *verge* y la identidad del rey se destrozan y Lear se convierte en un paria.

Acompañado de Kent y el Fool, Lear busca autoridad, lenguaje e identidad nuevos con que sustituir las que perdió, y las encuentra en las figuras marginales del profeta y el desamparado.

El segundo capítulo trata del lenguaje del profeta, que aparece principalmente en los actos 3 y 4, y cuyos rasgos preponderantes son el lirismo grandilocuente, el léxico elástico y las metáforas violentas sobre la naturaleza. El profeta representa el modo de autoridad de este lenguaje, aunque Lear asume la autoridad del sumo sacerdote en los actos 1 y 2 al invocar a las deidades paganas institucionales. No obstante, esta autoridad se desvanece a la par que Lear pierde posesión del *verge*, y la autoridad del profeta la sustituye. La identidad bajo la cual Lear ejerce la autoridad y articula el lenguaje del profeta es la identidad del desamparado, representada en el disfraz de Poor Tom que Edgar asume para ocultarse de sus perseguidores. El Fool prefigura el lenguaje del profeta y la identidad del desamparado, aunque de una manera incompleta por ser un vestigio de la corte. Lear es un profeta en tanto que canaliza el lenguaje de la diosa Naturaleza cifrado en la tormenta. Pero al igual que el lenguaje de la corte, la diosa Naturaleza no satisface las necesidades de autoridad y lingüísticas de Lear, y otra potencia sobrenatural se posiciona en primer lugar en el panorama metafísico de la obra: la fortuna, cuyo símbolo es la rueda. Shakespeare amalgama diferentes tradiciones en la imagen de la rueda, desde la mitología grecorromana hasta el hermetismo medieval y renacentista, y su ubicuidad simbólica —como rueda de la fortuna, como rueda de fuego, o como movimiento metafórico de caída o ascenso— la cimienta como la máxima autoridad. Lear se convierte en el profeta de la fortuna en 4.6, cuando se encuentra con Gloucester mutilado y Edgar en los alrededores de Dover. Los acantilados blancos de Dover son el lugar geográfico más importante de la obra, pues su naturaleza limítrofe marca las divisiones entre la vida y la muerte, lo ilusorio y lo real, la soberanía y la anarquía. Toda la acción de la obra dirige a Dover, y en Dover termina. Ahí, Lear se asume por completo como profeta de la fortuna y sus invectivas contra el mundo revelan el

escepticismo oscuro de la obra, que seguirá hasta el final aunque haya ciertos intentos por restablecer la esperanza y el orden de la civilización.

El tercer capítulo se enfoca en el lenguaje humano, con especial atención en las escenas 4.7 y 5.3. El lenguaje humano se caracteriza por su sencillez léxica y metafórica y por su monosilabismo que genera un contraste poderoso con los dos lenguajes anteriores. Además, no conlleva ningún modo de autoridad, pues su importancia radica en la comunicación horizontal entre personas y no en una jerarquía vertical. La identidad de Lear en estas escenas, cuando usa el lenguaje humano, es doble: la del hombre anciano y la del padre. Después de asumirse como profeta de la fortuna, los hombres de Cordelia capturan a Lear y él duerme por primera vez desde que fue expulsado del castillo de Gloucester. Al despertar, ve a Cordelia y utiliza el lenguaje humano, el de la sinceridad y la sencillez, para hablar con su hija. La escena del arrodillamiento mutuo manifiesta el cambio en la mente de Lear, pero éste no es duradero, pues un par de escenas después, durante el monólogo de las aves enjauladas, Lear retoma los lenguajes anteriores junto con el humano y se sumerge en un delirio fantástico donde sólo existen él y Cordelia. Los demás personajes, sobre todo Edgar y Albany, intentan recuperar el orden de la corte mediante el ritual ideológico del duelo de caballeros enmarcado en el lenguaje cortesano, pero en realidad establecen de forma tácita la preponderancia de la fortuna y su rueda. Cuando parece que la rueda de la fortuna ha dado una vuelta hacia arriba y el bien triunfa, Lear entra en escena con el cadáver de Cordelia en sus brazos. Este asesinato niega de inmediato cualquier tipo de expresión, como evidencian, paradójicamente, las réplicas de todos los personajes en escena. En particular, el lenguaje de Lear es uno de negación total que culmina con el verso “Never, never, never, never, never” (5.3.307). Después de proferir esta negación absoluta, Lear muere. Edgar, habiendo recuperado su identidad y honra, le sucede como autoridad y voz moral hacia el final del drama.

La conclusión de la obra revela que el lenguaje más soberano es el silencio y que la máxima autoridad es la fortuna, simbolizada por la rueda en movimiento perpetuo. Empero, también sugiere que el lenguaje humano puede funcionar como una forma de afrontar las realidades terribles del hado y la muerte: una posibilidad de enfrentar lo trágico de *King Lear*. Uno de los objetivos artísticos principales de *King Lear*, por tanto, es la exploración de las limitaciones de la autoridad y del lenguaje y la manera en la que impactan en la identidad de una persona. El rey Lear encarna este estudio en virtud de su condición como personaje dramático, es decir, un personaje que posee una identidad que sufre cambios durante la acción y el transcurso del drama. La discusión de estos temas parecería concluir con la muerte de Lear, pero en realidad continúa con su sucesor, Edgar. Los versos pareados finales, asignados a Edgar en el texto del Folio, son únicos entre las tragedias de Shakespeare pues manifiestan una exhortación ética al lector y a la audiencia en lugar de una simple declaración del final de la trama. Este llamado a la fortitud y a la franqueza, articulado con el lenguaje humano, presenta un final que no invita sino que exige una respuesta, igual de fuerte y franca, a la tragedia. De este modo, *King Lear* no puede juzgarse como una obra optimista o pesimista, como algunos críticos han sugerido, sino que resulta ser una tragedia en el sentido más cabal de la palabra, a saber, una exploración de las cimas y los abismos de la condición humana, centrándose en la historia de las vicisitudes de un hombre que lo tuvo todo y lo perdió todo, y en tres temas sugerentes y cruciales no sólo por su importancia en la vida humana sino también por el interés permanente que ejercieron sobre Shakespeare a lo largo de su carrera: la autoridad, el lenguaje y la identidad.

Me gustaría concluir esta investigación con una cita de William Hazlitt, ensayista y crítico inglés del siglo XIX. En *Characters of Shakespeare's Plays* se encuentra un texto que versa sobre *King Lear*, cuyas primeras líneas revelan, a mi parecer, una de las verdades centrales sobre esta tragedia superlativa: "We wish that we could pass this play over, and say nothing about it. All

that we can say must fall far short of the subject; or even of what we ourselves conceive of it. To attempt to give a description of the play itself or of its effect upon the mind, is mere impertinence; yet we must say something” (119).

Hazlitt afirma que *King Lear* trasciende todo comentario. El silencio es la única respuesta posible ante esta tragedia que desarma por completo a quienes se enfrentan con ella. Incluso un lector con la capacidad crítica de Hazlitt advertía la futilidad de hablar sobre una obra que, al concluir, niega casi toda posibilidad de expresión. “Yet we must say something”. Así como *King Lear* nos hunde en el silencio, también posee una fuerza que nos impulsa a la articulación de una respuesta. El propio rey Lear así lo declara: “How, nothing will come of nothing. Speak again” (1.1.90). La presente tesis toma la primera parte de su título por esa razón. Lear está en constante búsqueda de una autoridad y un lenguaje que puedan sostener y expresar de manera cabal su identidad, pero cada vez que parece haber encontrado ese lenguaje preciso, éste resulta no ser suficiente y Lear parte en busca de otro más adecuado. La opción del silencio no le es dada: su espíritu es demasiado vasto. Pero a nosotros sí y no podemos quedarnos callados. La obra misma nos exige una respuesta al mismo tiempo que nos proporciona una forma de articularla: “Speak what we feel, not what we ought to say” (5.3.323). En el contexto actual de nuestro país, donde “Man’s life is cheap as beast’s” (2.2.456), ese verso reverbera como un grave recordatorio. Nosotros, los jóvenes, jamás viviremos ni presenciaremos tanto como los ancianos y los desamparados. Pero precisamente por eso es que queda en nosotros sucederlos y dar respuesta a las exigencias de la vida. Eso puedo decir, con plena certeza, acerca de *King Lear*. Todo lo demás es “mera impertinencia”.

Bibliografía consultada

- “Apollo”. *The Oxford Classical Dictionary*. 4.^a ed., 2012.
- Auden, W. H. “King Lear”. *Lectures on Shakespeare*, editado por Arthur Kirsch, Princeton UP, 2002, pp. 219-230.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford, 1962.
- Boethius. *Consolation of Philosophy*. Traducido por Joel C. Relihan, Hackett, 2001.
- Cantor, Paul A. “The cause of thunder: Nature and justice in King Lear”. *King Lear: New Critical Essays*, editado por Jeffrey Kahan, Routledge, 2008, pp. 232-252.
- Christie, William. “Superflux and Silence in Shakespeare’s *King Lear*”. *Sydney Studies in English*, vol. 33, 2007, pp. 1-19.
- Cohen, Derek. “The Killing of Cordelia”. *Shakespeare’s Culture of Violence*, St. Martin’s Press, 1993, pp. 94-109.
- Coleridge, Samuel Taylor. “Lear”. *Coleridge’s Lectures on Shakespeare and Other Poets and Dramatists*, editado por Ernest Rhys, Everyman’s Library, 1914, pp. 124-135.
- Danby, John Francis. *Shakespeare’s Doctrine of Nature: A Study of King Lear*. Faber & Faber, 1949.
- Elton, William R. *King Lear and the Gods*. University Press of Kentucky, 1988.
- Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Editado por Jordi Bayod y Joaquim Parellada, traducción de Oliveri Nortes Valls, Gredos, 2014, pp. 145-255.
- Eskew, Doug. “‘Soldiers, Prisoners, Patrimony’: *King Lear* and the Place of the Sovereign”. *Cahiers Élisabéthains*, vol. 78, núm. 1, 2010, pp. 29-38.
- Ginestet, Gaele. “Ixion.” 2009. En *A Dictionary of Shakespeare’s Classical Mythology* (2009-), ed. Yves Peyré. <http://www.shakmyth.org/myth/131/ixion>
- Goddard, Harold C. “King Lear”. *The Meaning of Shakespeare, Volume 2*. University of Chicago Press, 1960, pp. 136-171.
- Hamamra, Bilal Tawfiq. “The Dialectics of Speech and Silence in Shakespeare’s *King Lear*”. *Studies in Literature and Language*, vol. 13, núm. 4, 2016, pp. 31-39.
- Hazlitt, William. “Lear”. *Characters of Shakespeare’s Plays*, editado por J. B. Lobban, Cambridge UP, 2009, pp. 119-136.
- “Hecate”. *The Oxford Classical Dictionary*. 4.^a ed., 2012.

- Holahan, Michael. ““Look, her lips’: Softness of Voice, Construction of Character in *King Lear*””. *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, núm. 4, 1997, pp. 406-431.
- “Ixion”. *The Oxford Classical Dictionary*. 4.^a ed., 2012.
- Johnson, Samuel. “King Lear”. *Johnson on Shakespeare*, editado por Walter Raleigh, Oxford UP, 1908, 154-162.
- “Jupiter”. *The Oxford Classical Dictionary*. 4.^a ed., 2012.
- Kinney, Arthur F. “Lear”. *The Massachusetts Review*, vol. 17 núm. 4, 1976, pp. 677-712.
- Knight, G. Wilson. “*King Lear* and the Comedy of the Grotesque”. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakesperian Tragedy*, Routledge, 2001, pp. 181-200.
- Leider, Emily W. “Plainness of Style in *King Lear*”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 21, núm. 1, 1970, pp. 45-53.
- Maxwell, J. C. “The Technique of Invocation in *King Lear*”. *The Modern Language Review*, vol. 45, núm. 2, 1950, pp. 142–147.
- Moore, Peter R. “The Nature of *King Lear*”. *English Studies*, vol. 87, núm. 2, 2006, pp. 169-190.
- Moore, Roger E. “Sir Philip Sidney’s Defense of Prophesying”. *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 50, núm. 1, 2010, pp. 35-62.
- Nevo, Ruth. “King Lear”. *Tragic Form in Shakespeare*, Princeton University Press, 1972, pp. 258-305.
- Parrott, T. M. ““God’s” or “gods” in *King Lear*, V. iii. 17”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 4, núm. 4, 1953, pp. 427-432.
- Presson, Robert K. “Boethius, *King Lear*, and “Maystresse Philosophie””. *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 64, núm. 3, 1965, pp. 406-424.
- Rackin, Phyllis. “Delusion as Resolution in *King Lear*”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 21, núm. 1, 1970, pp. 29-34.
- Salazar, Jezreel. “El silencio narrativo”. *Palabrijes*, otoño de 2008, pp. 6-10.
- Shakespeare, William. *King Lear*. Editado por R. A. Foakes, Bloomsbury Arden Shakespeare, 1997.
- . *The Norton Shakespeare*. Editado por Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine E. Maus, y Andrew Gurr. 3.^a ed., Norton, 2015.
- Soellner, Rolf. “*King Lear* and the Magic of the Wheel”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, núm. 3, 1984, pp. 274-289.

- Suzuki, Goro. "King Lear: Centring on the Theme of 'Nothing'". *The Hiyoshi Review of English Studies*, vol. 50, núm. 3, 2007, pp. 89-112.
- Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture: A Study of the Idea of Order in the Age of Shakespeare, Donne & Milton*. Vintage Books, 1959.
- Waters Bennett, Josephine. "The Storm Within: the Madness of Lear". *Shakespeare Quarterly*, vol. 13, núm. 2, 1962, pp. 137-155.
- Weis, René. *King Lear – A Parallel Text Edition*. Pearson, 2.^a ed., 2010.
- Weiss, Theodore. "As the Wind Sits: The Poetics of *King Lear*". *On King Lear*, editado por Lawrence Danson, Princeton UP, 1981, pp. 61-90.
- . "The *Lear* Universe". *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakesperian Tragedy*, Routledge, 2001, pp. 201-234.
- White, R.S. "Cordelia". *Innocent Victims – Poetic Injustice in Shakesperean Tragedy*, Cambridge UP, 1986, pp. 98-112.
- Woods, Gillian. "King Lear: Madness, the Fool and Poor Tom". *The British Library*, The British Library, 15 de marzo de 2016, www.bl.uk/shakespeare/articles/king-lear-madness-the-fool-and-poor-tom
- Young, R. V. "Hope and despair in King Lear: The gospel and crisis of natural law". *King Lear: New Critical Essays*, editado por Jeffrey Kahan, Routledge, 2008, pp. 253-277.