CORDELIA KHAN

POR

JUAN BENET

... a tardiness in nature
which often leaves the history unspoken.
(«King Lear», I, 1.)

Desde siempre, crítica, lector y aficionado han situado a *Rey Lear* un poco a trasmano de las otras grandes tragedias del monstruo. Por un sinnúmero de razones —que no me parece necesario resumir ni recordar— parece que *Lear* goza de una singularidad de segunda especie (dentro de un conjunto de obras, todas ellas singulares) que rompe ese inevitable vínculo de parentesco que enlaza a las demás tragedias. Sólo el verbo sigue siendo el mismo; por el contrario, la categoría trágica no parece tan netamente perfilada como en *Macbeth* u *Othello,* desvirtuada por una acción múltiple, por las vacilaciones en el hilo conductor (no ya las vacilaciones de los personajes), por las ramificaciones de un argumento doble y, sobre todo, por la ambigüedad trágica de una narración que unos momentos antes del final podía haber acabado bien, pero que, a la postre, acaba mal porque Edgar no llega a tiempo para impedir que el capitán ejecute la sentencia de Edmundo. Shakespeare recurre, para conseguir un final trágico, al mismo artificio pueril que el cine ha utilizado, con tal saciedad, para conseguir un final feliz: en el cine el salvador llega siempre a tiempo, en *Rey Lear* llega tarde. Semejante ambigüedad, unida a la insatisfacción que dejaba en un público timorato un destino tan cruel sobre una criatura tan primorosa, fue responsable de que unos veinte años después de la Restauración se transformase la versión original, introduciendo un final feliz con sólo despachar el salvador a tiempo y sustituyendo a France —enemigo de Inglaterra— por un Edgar triunfante. Versión que se mantuvo en escena hasta 1823, en que Kean, movido por Hazzlitt y Lamb, restauró el final original y con él el carácter trágico de la obra. La crítica, desde entonces, no ha hecho sino aplaudir la restauración sin poner demasiados reparos al hecho de que una transformación de tal índole sólo es posible cuando la obra ya de por sí es «ambigua»; es tan inimaginable una modificación de esa envergadura en *Macbeth* o en

Hamlet, tragedias desde la primera hasta la última línea, que uno se pregunta maravillado por dónde tendría que empezar a dar sus cortes e introducir sus variantes el atrevido que pretendiera terminarlas con un final feliz. Lo significativo no es que termine de una manera u otra, sino —y eso es lo que pone en evidencia la modificación de arte y su permanencia en escena durante dos siglos— que «pueda» terminar de ambas maneras: la posibilidad es aquí una carencia de entidad, la dualidad (discutible pero posible) rompe la categoría trágica esencial de todo problema que entraña una solución necesariamente catrastófica. La catástrofe lava y purifica, resuelve el problema por aniquilación, y al término de la tragedia se recobra un orden por la desaparición de todos los que lo comprometieron; la ley trágica exige que todo aquel que protagoniza la tragedia sucumba a ella para que el orden pase a otras manos que no se mancharon con ella porque sólo la presenciaron desde los aledaños; esa ley, haciendo uso de la tardanza del salvador, es la que se cumple en el cuerpo de Cordelia arrastrando tras su muerte la de Lear, llevado por el dolor, y la insinuada de Kent, llevado por la fidelidad. La que no se cumple es la de «Edgar», único que sale triunfante de toda la cadena de sucesos y mucho más protagonista de la tragedia que lo sea «Malcolm» en *Macbeth* o «Fortimbrás» en *Hamlet.* En realidad, es el protagonista de la segunda tragedia que se encierra entre sus páginas, la de la familia «Gloucester».

La segunda fuente de ambigüedad es la existencia de dos acciones diferentes, cuya interacción —naturalmente— constituye la trama de la obra, pero cuyas dependencias mutuas no son tan consistentes como para decidir el sentido trágico de ambos dramas familiares; es decir, que no existen dos dramas —el «Lear» y el «Gloucester»—, cada uno de los cuales lleva en embrión el destino trágico que se realiza por el cruce de ambos; más bien existe una tragedia «Lear» y una tragedia (o un drama, mejor dicho) «Gloucester», que se cumplen con cierta independencia, asimilando cada una de las salpicaduras que provoca la otra. Shakespeare no sólo tuvo buen cuidado de no llevar a cabo el enlace decisivo entre los dos dramas familiares para que de la confluencia de ambos arrancara una única corriente trágica, sino que desde el comienzo de la obra puso a buen recaudo los posibles cabos sueltos que hubieran podido dar lugar a la unión; el más importante de ellos, el matrimonio o cesión de Cordelia a France. En más de una ocasión —en boca de una y otra hermana— ridiculiza las pasiones que Goneril y Regan sienten por Edmund, quien en el acto V, previendo las dificultades que le puede acarrear su doble juramento de amor, se propone hacer uso —y uso carnal—

de las dos sin entrar en nuevas complicaciones. No es ciertamente por el lado Regan - Goneril, a pesar de la carnal atracción que sienten ambas por Edmund, por donde el drama «Lear» se pudo entreverar y soldar con el drama «Gloucester». Lector y espectador sienten que ambos dramas debían haberse convertido en una única tragedia mediante la casación Cordelia-Edgar; unión que se llevó a cabo en la transformación de Tate, no tanto con fines trágicos como con una mira patriótica, al objeto de que en el feliz final quien compartiera con Cordelia la alegría del triunfo no fuera France, el enemigo e invasor de Inglaterra.

No puedo por menos de pensar que la idea de unir a Cordelia y Edgar con un romance de amor, concitando la pareja las iras y envidias que cada uno conlleva por separado y dando lugar a una única tragedia, tuvo que pasar por las mientes de Shakespeare, que no se decidió a ello por una o varias razones que todavía no he visto claras en ningún sitio. No creo que haya lugar a oponer problemas argumentales que sin duda habría resuelto con la facilidad y descaro que demostró en tantas ocasiones. Parece evidente que podía haber montado una tragedia que hubiera albergado todos los temas favoritos (incluso la ambición de los «Macbeth», que al parecer es posterior) con la historia de amor de dos amantes en oposición al medio *(Romeo y Julieta),* las vacilaciones del hijo incomprendido *(Hamlet),* la ambición de los segundones *(Macbeth),* el drama de celos provocado por el tercero en discordia *(Othello)* y, en fin, el fin trágico de la alta pareja que no puede zafarse con su amor al imperio de la historia *(Antonio y Cleopatra):* una especie de gran apoteosis, sublimación y resumen de todo el ciclo anterior, cerramiento y cumbrera de todo su edificio y, por encima de todo, hablando en términos de drama, una tragedia. ¿Qué razón le pudo empujar a eludir semejante propósito, tan cerca como lo tenía? No se trata de que no diera en la diana, se trata de que no apuntó a ella a pesar de tenerla bien a la vista. ¿Por qué? ¿A dónde apuntó? ¿Por qué no quiso hacer una tragedia de *Rey Lear,* el drama donde resuenan todas las otras?

La misma crítica que suele reconocer a *Rey Lear* como su poema más profundo y su más sabia lección acerca del alma humana, acostumbra a reconocer que, quizá por idénticas razones, resulta ser en la escena su mayor fallo. La obra apenas se puede montar con estricto respecto al texto escrito, e incluso una representación aligerada y adaptada mediante frecuentes mutilaciones y disimulados ensambles, —como hemos podido comprobar en Madrid recientemente— adolece de un buen número de incongruencias, gracias a las cuales el degustador de la tragedia queda muy lejos de sentirse satisfecho. Por supuesto,

quien queda satisfecho (no tanto el oyente español por culpa del verbo ramplón de Benavente) es el degustador de la palabra hablada, pero lo que es todo en el drama no lo es todo en la tragedia.

Para empezar, la tragedia se inicia con un concurso ridículo, producto de la necesidad de halago que siente una mente chocha. Consecuencia: la división del reino, dos destierros y un matrimonio por despecho. ¿Dónde está el sentido de necesidad, la obediencia al mandato o al impulso que origina todo acaecer trágico? Otro padre —al parecer igualmente necio— se deja encizañar con su hijo gracias a que su bastardo maquina... ¡una carta! El hijo se fuga y el padre ordena a toda su corte que salga en su persecución sin haberse tomado la molestia de pedirle una explicación o cambiar con él una sola palabra. A continuación el primer padre se enzarza con las dos hijas que ha elegido por anfitrionas, porque no le dejan armar bulla en sus respectivos castillos. Al llegar a este punto hay que reconocer que las posturas de Goneril y Regan al tratar de limitar el número de caballeros alborotadores con que su incómodo padre se hace acompañar, dan lugar a los discursos más razonables de toda la obra. Esto le basta al anciano para sentirse abandonado y sumirse en la locura. ¡Cómo si no lo estuviera ya! Resentido, destierra a su privado, que al poco rato aparece disfrazado para convertirse en su compañero de desventuras y ni por un atisbo le reconoce. ¿Qué clase de privanza, de intimidad tenía con él? Durante la tempestad se encuentran todos en la cabaña, pero tampoco se reconoce nadie allí. A continuación le sacan los ojos a Gloucester por acompañar a Lear a Dóver; un servidor mata a su amo conturbado por el horrible espectáculo. El padre ciego se encuentra en el monte con el hijo que huyó: tampoco hay reconocimiento —esta vez con un poco más de fundamento—; se ve que padre e hijo no habían hablado muy a menudo. El padre quiere poner fin a su desdichada vida arrojándose por el blanco acantilado de Dóver, y el hijo lazarillo le engaña subiéndole a una piedra y haciéndole rodar por tierra. El padre queda convencido de que el demonio le arrojó por el abismo y los dioses le salvaron en la caída. No se distingue, ciertamente, este hombre por su sentido del equilibrio. Y por fin llega la batalla y, con su resultado, el final. De France, todo lo que se sabe es que casa con Cordelia y pierde la batalla; ni aparece en escena ni hay indicio que lo que ahí ocurre le importe mucho. En cuanto a Albany, que también ha brillado por su ausencia durante toda la maquinación, se le abren los ojos como consecuencia de otra carta que le entrega un pordiosero. Y como colofón, la derrota de France y el prendimiento de Lear y Cordelia; Goneril envenena a Regan, cuando a quien tenía

que haber envenenado, todavía vivo y triunfante Edmund, era a Albany. Edmund se presta a un duelo con un desconocido, sin ninguna necesidad de ello *by the law of arms*. Muere, y en su agonía —él, el supremo maquinador ambicioso, el rencoroso, el prototipo del ruin y del ambicioso— se deja conmover por un discurso, y antes de dejar la vida opina que al menos debe hacer algún bien, confesando el asesinato que ha premeditado de Cordelia y cediendo su espada para que sea atajado. Pero llegan tarde, Cordelia es muerta, Lear le sigue arrastrado por el dolor, Kent promete acompañarle y es Albany quien pronuncia las palabras de rigor y de duelo. Salen los supervivientes al compás de una marcha fúnebre.

Qué cúmulo de disparates, qué sarta de incongruencias. La realidad es que una trama como la de *Lear*, expuesta de esa forma resumida —o aun de otra manera más respetuosa—, despojada del poder del verbo sobre que descansa, por fuerza ha de parecer ridícula. Demostración indirecta de que en la tragedia todo es uno, tanto la trama como el verbo; despojada la primera del segundo puede convertirse en un argumento de farsa bastante ridículo; extraído el segundo de su contexto pueden paladearse unos versos tanto como ponerse de manifiesto la impertinencia de una reflexión. Con todo y con eso —y dejando de lado ciertas exageraciones— hay algo, y mucho, en *Lear* que suena a hueco: la futilidad del origen de la tragedia, la desproporción entre causas y efectos, incluso psicológicas, la elementalidad de la psique de muchos protagonistas (sólo los «malos» tienen razones poderosas para actuar como actúan; los «buenos» constituyen el conjunto de muñecos más pasivos y boquiabiertos de todo el censo de Shakespeare; así que hasta el acto V a lo que más se asemeja *Lear* es a un pim-pam-pum: una barraca con las pasmadas figuras de Lear, Cordelia, Gloucester y Edgar, que sólo saben recibir sobre sus cabezotas de cartón los violentos pelotazos de Edmund, Goneril, Regan y Cornwall), la frecuencia con que surgen escenas y personajes grotescos, todo viene a sumarse en un espectáculo donde sólo el verbo es inequívoco.

Quien lo paga es el espectador, que acude al teatro deseoso de contemplar una tragedia. No tanto el lector. En definitiva, casi todos esos vicios redundan mucho menos en la lectura que en un espectáculo, que, para los ingleses más probos, trasciende los límites de lo representable. Charles Lam afirmaba categórica y secamente que *Lear* «cannot be acted»; representar a *Lear* era —para él— tan inadecuado e imperfecto como reproducir con los rústicos maquinarios del teatro el horror de los elementos desencadenados en la tempestad; cosa imposible y decepcionante. Para Bradley es demasiado grande para la

escena, y de ahí su inherente debilidad dramática. Y casi todo el coro de la crítica inglesa más solvente repite una y otra vez que el mayor esfuerzo y logro intelectual de Shakespeare no se podía conseguir sin un menoscabo de las virtudes escénicas. Pero —insisto— semejante disculpa no me convence en cuanto considero la posible tragedia que podía haber escrito y que tan cerca tenía. Y que no escribió, ¿por qué razón? Sin duda que la tenía y no la quiso dejar expresa, tan aficionado como era a los enigmas jeroglíficos. ¿Acaso porque no consideraba adecuado el marco de la tragedia para ese lamento —eso es más que cualquier otra cosa— ante la estupidez humana? Quizá; quizá es la farsa lo que más le va y quizá también la alegoría. Pero alegoría... ¿de qué? *A tardiness in nature...*

O más que la alegoría el emblema, una máxima filosófica ilustrada por una representación dramática. Pero vayamos al principio: la doble y más decisiva fuente de ambigüedades que impide que *Rey Lear* sea una completa tragedia nace de esas dos circunstancias tan claras y definidas, a saber:

1.º El drama no nace de una necesidad, sino de un capricho: el concurso que convoca el rey para saber cuál de sus hijas es la que le ama más y dividir el reino a ese tenor.

2.º A lo largo del drama los dos argumentos —el de la familia «Lear» y el de la familia «Gloucester»— se mantienen separados, evitándose con tiento el cruce de ambos que mediante el enlace Cordelia - Edgar hubiera dado lugar a una peripecia de tronco único y carácter estricta y puramente trágico.

Voy a tratar de explicar cómo, a mi parecer, ambas determinantes son derivadas de un propósito único, el de evitar que la farsa «degenere» en tragedia.

Aquel oyente o lector de la primera escena del Acto I que no tuviera la menor idea de lo que le espera luego (y no hay nunca que olvidarlo, es para esa gente para la que se escribe el drama que se debe abrir ante él como una continua caja de sorpresas, y no para el muy educado público de tres siglos más tarde que se sienta en la butaca poco menos que conociendo de memoria todo lo que la obra significa) habría de reconocer que la acción principal de la misma le recuerda, por las circunstancias, por los personajes y por los móviles, un cuento muy conocido y popular.

Bradley señala un característica de *King Lear* que lo hace todo él —no sólo la escena primera del acto I— parecido a un cuento: el

anonimato de sus situaciones y de su geografía «que nos da la sensación de vastedad, no de una escena o un lugar particular, sino de todo un mundo o de un lugar particular que es todo un mundo». Es la primer constante del cuento («érase un lugar...») que, gracias a la indeterminación, consigue la universalidad. Un cuento que, a lo que yo veo, debe ser tan viejo como el mundo: érase un rey muy poderoso que tenía tres hijos a los que, sabiendo que estaba cercano el momento de su muerte, mandó llamar para hacerles saber cuál era su decisión respecto al nombramiento del heredero del trono. A este objeto establece una prueba o concurso; los dos mayores fallan la prueba y el más joven, al realizarla con éxito, asciende al trono. Tal es el esquema de un cuento que, con infinidad de variantes, se extiende a lo largo de todo un ámbito histórico y geográfico, desde China a Portugal, desde la Patagonia al Canadá. Sirva como ejemplo el presunto origen que Herodoto, con ciertas reservas, da de la nación de los escitas, en el Libro Cuarto —Melpómene— de su *Historia:*

> «Hubo en aquella tierra, antes del todo desierta y despoblada, un hombre que se llamaba Targitao cuyos padres fueron Júpiter y una hija del río Borístenes. Téngolo yo por fábula pero ellos (los escitas) se empeñan en dar por hijos de tales padres a Targitao, y en atribuir a ese tres hijos: Lipoxais, Arpoxais y Colaxais (1), el menor de todos. Reinando estos príncipes cayeron del cielo en su región ciertas piezas de oro, a saber: un arado, un yugo, una copa y un segur. Habiéndolas visto el mayor de los tres se fue hacia ellas con ánimo de tomarlas para sí, pero al estar cerca de repente el oro se puso hecho un ascua; apartándose el primero, acercose allá el segundo y sucedióle lo mismo, rechazando a entrambos el oro rojo y encendido; pero yendo por fin el tercero y menor de todos, apagóse la llama y él fuese con el oro a su casa. A lo cual atendiendo los dos hermanos mayores, determinaron ceder al menor todo el reino y el gobierno.»

El caso anterior respecto al esquema del cuento antedicho, difiere en que la prueba parece nacida del cielo, no del padre, razón quizá que explica el pacífico acatamiento de los hermanos mayores a la resolución contra la que, en un gran número de cuentos, suelen revolverse airados o, al menos, aceptarla a regañadientes. Unas páginas más adelante explica Herodoto todavía otro origen de la Escitia, aun más ajustado al cuento:

> «Y como en efecto no hubiesen sido capaces dos de sus hijos, Agatirso y Gelono, de hacer aquella prueba de valor en la contienda, arrojados por su misma madre partieron de su tierra pero habiendo

(1) Quitando el «xais» común que parece un patronímico se diría que forman una troupe de payasos: Lipo, Arpo y Cola.

salido con la empresa propuesta Escita, el más mozo de todos, quedó dueño de la región y de él descienden por línea recta cuantos reyes hasta aquí han tenido los escitas.»

En nuestro caso el cambio más aparente es que el rey ha cambiado de sexo, cambio muy frecuente en el conjunto de más de 1.500 variantes con que cuenta; más frecuente aún es el cambio de sexo de los hijos que, convertidos en princesas, han de sufrir la prueba para contraer nupcias con el príncipe extranjero. Frecuente es también la variante «Lear», el rey viudo, que establece el concurso para determinar la que ha de ser a la vez heredera y esposa del príncipe extranjero, así como aquella mucho más corriente, que transfiere el concurso al conjunto de príncipes participantes que acuden a solicitar la mano de la hija única al tener noticia de él (caso de los *meistersinger*). Pero el cuento que, por muchas razones estructurales, goza de un parentesco más próximo (y es el que a todas luces resuena en la mente del espectador en las primeras escenas del drama), es, sin duda, el de «Cenicienta», cuyo ciclo, al decir de los especialistas en el tema, incluye con su conjunto de variantes al de los tres hijos del rey. Incluso resuena cierta homofonía de sus nombres, Cordelia-Cinderella, para el espectador al que se le presentan tres hermanas —las dos mayores, hipócritas y festejadas, casadas con dos duques que ahí se van en el aprecio del rey padre, y una tercera, que enseguida es exonerada del hogar y el carino paternos. Hasta ahora la única referencia—y hecha muy ligeramente, de pasada— al parentesco entre Cordelia y Cenicienta la he leído en John Wain, como testimonio de la despreocupación y ligereza con que Shakespeare bebía de ciertas fuentes para tomar inspiración y adoptar ciertos argumentos a sus obras dramáticas. ¿Despreocupación? ¿Ligereza? A juzgar por lo que ha dado que pensar *Cenicienta* no se puede calificar de tal. En 1892, publicó miss M. R. Cox su *Cinderella,* un estudio considerado durante muchos años como exhaustivo, y que abarcaba y recogía 350 variantes sobre un ámbito cultural tan extenso como el que va del antiguo Egipto a la Europa moderna, pasando por Oriente, pero que en 1951 todavía fue mejorado (en cuanto a número de variantes se refiere, pues recogía otras 350 más), y en cuanto a ámbito cultural, incluyendo varias culturas del continente americano, por miss A. B. Rooth (se ve que es cosa de damas) en *The Cinderella cycle,* donde la autora, profundizando en las derivaciones semánticas del cuento, inspirada en las enseñanzas metodológicas de la lingüística estructuralista, deduce la existencia de un cuento perdido, el AB (probablemente originario de Oriente), de donde saldrán como dos ramas el tipo A (el animal caritativo muerto por la madrasta y de esqueleto milagroso), y el tipo B

(Piel de Asno-Cenicienta tradicional tal como se narra en Europa). Ninguna de las dos autoras se refieren explícitamente al mito de los tres hermanos (tal como se encuentra en Herodoto o en la Biblia), sin duda porque se han limitado en sus respectivos estudios a las peripecias del cuento narrado, sin entrar en la historia. Ahora bien, es evidente que el parentesco existe y la propia frase del incrédulo Herodoto es indicio de que la narración debe considerarse como un cuento que no merece más que un crédito muy limitado. Las constantes reveladoras de ese mito ultrasimple son: 1) que sea tres el número de hermanos; 2) que sea el más joven el que sale airoso de la prueba; 3) que es sobre el más joven, por consiguiente, sobre el que recae la corona. La identificación del poder real con el poder temporal yuxtapone al cuento un significado que salta a la vista: el futuro pertenece al hermano más joven; por así decirlo, la vida de los hermanos mayores ha concluido con su ineptitud para la prueba (y de hecho el cuento ya no se vuelve a ocupar de ellos y si lo hace es para narrar el final desastroso que les espera si se revuelven contra la decisión paterna), mientras que el joven, dueño del futuro, es capaz de fundar un orden estable y duradero, no necesitando ya para su perpetuación de más prueba de esa índole, y personificado en una dinastía que se sucede en línea recta a lo largo de todos los monarcas de esa tierra. En cierto aspecto el cuento es la expresión más sencilla de un mito alojado en todas las culturas con una desarrollada conciencia política, y que sale tanto más a la superficie cuanto más agitados son los momentos por los que pasa; que el orden duradero está en las manos más jóvenes, no tanto en el futuro como en el pluscuamfuturo, en el pasado mañana. Mito cuyas resonancias se pueden percibir en la teología cristiana y en la adaptación que Hegel hace de los tres reinos —*regnum Patris, regnum Filii, regnum Spiritus Sancti*— para la carrera del Espíritu Libre, manifestado pero ajeno en un primer estadio a una cultura no individualizada que se renueva a sí misma según un indiferente ciclo crónico; incorporado a las individualidades de la sociedad que por esa misma infusión se declaran en oposición a ella, en el reino del Hijo; y por fin asimilado por el conjunto de la sociedad que se identifica con él, en el tercer y definitivo reino. Y cuyos escatológicos ecos resuenan en la teodicea de Marx, que anunció una sociedad sin clases estables y rudadera (el pluscuamfuturo reino del Espíritu Santo), sólo tras la etapa de dictadura del proletariado (el futuro reino del Hijo, el de las individualidades adelantadas y enfrentadas a la comunidad amorfa) en que había de desembocar la edad presente, sacudida por los desórdenes y amenazada de ruina.

Ésta composición trifronte de la escatología —el hoy inestable, el mañana de ensayo y el pasado mañana venturoso y estable— es una reproducción (o casi una traslación) de la tradicional representación del tiempo en las tres fases o edades en que la conciencia humana, alegóricamente, suele dividirlo. La más corriente implicación moral de la división es la caracterización de la prudencia que de la experiencia del pasado sabe extraer la enseñanza precisa para conducirse en el presente con sabiduría y prever con moderación el futuro. La alegoría de la prudencia —tan luminosamente estudiada por Panofsky— se desarrolla sobre aquella imagen jeroglífica de Serapis, el monstruo egipcio de tres cobezas *(tricipitium)* —un perro, a la izquerda; un león, en el centro, y un lobo, a la derecha—, enlazados por la serpiente, que encarnan no sólo las tres edades, sino las experiencias y esperanzas que el hombre deriva de ellas. Pero la imagen trifronte guarda también —para los poetas y metafísicos de la Edad Media en adelante— el significado alegórico de la conducta múltiple del hombre que para superar sus fracasos y buscar nuevas venturas recorre el sempiterno ciclo crónico que forman el inútil arrepentimiento, el sufrimiento presente y las ilusorias esperanzas. De suerte que puede decirse que el emblema de la prudencia guarda un significado sutil, pero radicalmente distinto que depende en gran parte del punto de vista; como si a las tres cabezas de la mitad antropomórfica de la alegoría de Tiziano les fuera dado mirar su propia alegoría, colocándose una tras otra en el centro de la escena, a fin de que cada cual exprese la enseñanza que extrae de la muda contempación de Serapis; esto es, para el joven descontento la ventura se halla en un pasado mañana, tras un mañana de necesario sufrimiento y rigor, como quiere la teodicea; el hombre maduro se limita a la máxima de la prudencia, no deseando otra cosa que poder conducirse en el futuro como se ha conducido hasta entonces; mas es el anciano el que, girando sus cabezas, viene a concluir que las ilusiones son vanas, y que todo lo más que puede esperar el hombre es un mañana tan desgraciado como un ayer.

Cuando termina el primer acto el espectador, al que se le han dado pruebas concluyentes de la ingratitud e hipocresía de Goneril, ya sabe poco más o menos a qué atenerse respecto a las hermanas mayores, y confía, para el desenlace, en aquella tercera hermana, humilde, sincera y cariñosa, tan sumariamente exonerada y execrada, pero a la que (el espectador lo sabe por la vía del cuento latente), en definitiva, pertenece el futuro.

El Acto segundo casi concluye con la misma escena de ingratitud por parte de Regan, escena que para el espectador es como una corroboración en cierto modo innecesaria, porque ya había inferido cuál

había de ser esa actitud. La utilidad de esa escena no es tanto la demostración palmaria del carácter de Regan como la recurrencia al cuento y al drama implícito en él, que el espectador no debe olvidar trayendo así a colación el espíritu ausente de Cordelia, que no, por desaparecer de la escena en ese acto y en el siguiente, debe dejar de considerarse como la protagonista clave del desenlace.

Como todos sabemos, el Acto tercero se halla casi todo él dominado por las escenas de la tormenta, el cegamiento y las reflexiones sobre la estupidez humana de todos los presentes.

☆

Hasta ese momento se puede decir que ha cobrado más virulencia el drama Gloucester que el drama Lear; al fin y al cabo en éste todo lo luctuoso se reduce a la decepción del padre con las hijas mayores (porque sólo le permiten un seguimiento de 25 caballeros) y el alejamiento de Cordelia para casarse con France. Entre los Gloucester las cosas van peor; el mayor ha tenido que escapar para evitar las iras del padre o las puñaladas del bastardo. Con los Gloucester vuelve a encontrarse el espectador con un drama sobre el que tiene mucho oído y, esta vez, no por la vía del cuento popular, sino por la vía de la historia, y, sobre todo, de la historia sagrada, el Antiguo Testamento. Desde el principio el drama Edgar-Edmund resuena a Caín y Abel y, mejor aún, a Esaú y Jacob. La lucha de Edmund es la lucha por la primogenitura, en su sentido craso: el artificio que el segundón debe arbitrar para usurpar al mayor la bendición paterna que —como todo el mundo sabe— «ya no prescribe». Y para mayor paralelismo está la ceguera de Gloucester —no a manos de Edmund, para poderse aprovechar de ella por el engaño—, que en adelante será incapaz de reconocer a Edgar por la voz, de la misma manera que Isaac, ciego, a pesar de reconocer la voz de Jacob, le reconoce como hijo al contacto de sus manos velludas; por lo que cuando vuelve Esaú a exigir la misma bendición y el padre se la niega, tras reprocharle que sólo tenga una, «aborreció Esaú a Jacob por la bendición con que le había otorgado, y dijo en su corazón: Llegarán los días de luto de mi padre y yo mataré a Jacob, mi hermano.» Que será, a la postre, lo que ocurre en «Lear».

Pero una vez más el caso se presta a las mayores ambigüedades; por una parte, Edgar personifica el deseo de justicia y revancha, asistido por la razón de su nacimiento, el mismo que inspira al lector de la Biblia todas las triquiñuelas y rapacerías de Jacob. Por otra parte, el apetito del activo, agraciado e inquieto Edmund (parecido en todo

eso a Jacob), no puede estar más justificado frente a la indolencia, protegida por la legalidad de su nacimiento, de ese descuidado e indiferente Edgar. Shakespeare se cuida muy bien en la primera escena de la obra de poner de manifiesto las circunstancias que la ley ha previsto; coincide en todo con ellas:

> «Cuando un hombre tuviere dos mujeres, la una amada y la otra aborrecida, y la amada y la aborrecida le parieren hijos, y el hijo primogénito fuere de la aborrecida;
>
> Será que, el día que hiciere heredar a sus hijos lo que tuviere, no podrá dar el derecho de primogenitura a los hijos de la amada en preferencia al hijo de la aborrecida, que es el primogénito;
>
> Mas al hijo de la aborrecida reconocerá por primogénito para dos tantos de todo lo que se hallare que tiene: porque aquél es el principio de su fuerza, el derecho de la primogenitura es suyo.» (Deuteronomio, XXI, 15-17.)

Es de notar que Moisés no establece ninguna ley para el caso de que el hijo primogénito sea de la mujer amada porque, teniendo todas las circunstancias a su favor, la resolución parece obvia. La ley anterior establece la prioridad en la pugna entre el cariño y la anticipación en el tiempo, prevaleciendo esta última, lo que a nuestros ojos y a los de Shakespeare y sus contemporáneos parece una monstruosidad. Es preciso señalar que la ley —así enunciada— no prefigura una mayor legalidad en una mujer que en otra, lo que sin duda hace todavía más extraña una ley tan contraria a los impulsos del afecto. Parece que sobre su carácter e intención habría mucho que discutir, pero a mí no se me alcanza una razón más fuerte que la de dejar sentada de una vez para siempre una ley de prelación objetiva —independiente de las fluctuaciones del afecto del hombre—, mediante la cual queda definida la primogenitura sin la menor ambigüedad (dado que con dos mujeres distintas no se dará el caso de los mellizos) y de forma casi automática. Esto supone que el primer hijo que tiene un hombre le compromete; tanto como queda él comprometido. Allá él si luego quiere tener otros hijos nacidos del placer o del cariño; ya sabe lo que les puede ofrecer o, más bien, lo que no les puede ofrecer. Circunstancias que, como es fácil adivinar, por fuerza han de ser el origen de tantos resentimientos del segundón hacia el padre (tanto más si es conocedor del origen placentero de su engendramiento), quien, ante sus ojos, no es sólo responsable de su desvalida condición por progenitor como por ser la personificación más directa de una ley monstruosa que al ser por él (el padre) acatada, es por él refrendada. De forma que su padre, a poco que se lo proponga, adquirirá ante el segun-

dón la triple y poco agradable condición de: violador de su madre, origen de su pobreza y bastardía y legislador enemigo de sus intereses.

En la primera escena del acto primero, Gloucester confiesa a Kent, de forma bastante ruda, el cariño que todavía le inspira la madre de Edmund (... *was his mother fair: there was good sport at his making*...). En cuanto al hijo mayor *(by order of law)*, dice explícitamente que no le es más querido que Edmund, cosa que confirma Edgar en su famoso soliloquio de la escena II dicho en verso —como lo quiere todo parlamento de una cierta altura o nobleza, en Shakespeare—, donde el bastardo invoca a la Naturaleza para contraponerla a la «peste de las costumbres» y la «escrupulosidad de las naciones». Y a partir del momento, en ese mismo parlamento, en que invocan a los dioses a que vengan en ayuda de todos los bastardos *(Now, gods, stand up for bastards!)* con ese grito que parece una soflama, la figura de Edmund, además de hijo descontento e intrigante, enemigo de su hermano, se perfila también como la del revolucionario que se enfrenta con un orden injusto, que cuenta con una ley monstruosa y contraria a las de la naturaleza, impuesta y conservada por las costumbres y las naciones.

De esta suerte, y sin entrar en un análisis más detallado (se recordará, tal vez, la teoría nominalista de Stephen Dedalus y la correlación de los nombres de los personajes con su propio drama familiar), cabe decir que Cordelia y Edgar juegan un papel parecido, tanto en escena como entre bastidores, en el sentido de que es en sus manos donde está depositado el futuro: la primera, como encarnación emblemática del tercer reino (dejando aparte por ahora su correlación metafísica medieval en las ilusiones perdidas) que adviene al mundo como resultado definitivo de la prueba; el segundo, hablando claro y pronto, como ángel de la venganza y portavoz de la revolución. Y ahora se preguntará: «¿Es que tal parentesco en el símbolo es obstáculo para el enlace entre los dos argumentos que hubiera logrado —a mi entender— la tragedia?»

☆

Veamos: al espectador no se le oculta que la intención —bastante expresa— de Lear al someter a sus tres hijas a la prueba es conceder el galardón del premio a Cordelia. Con ello obtendría un doble resultado: vivir con su hija más querida y disfrutar, en comandita, la mejor parte del reino. Y como corolario, evitar por el momento que

Cordelia contraiga matrimonio. Se notará que lo que Burgundy y France esperan no es una «elección», sino tan sólo una «respuesta» a sus demandas amorosas que —Lear intuye— no son demasiado correspondidas por Cordelia como el drama se cuidará de demostrar. En todo ello aletea —y más adelante se confirma en sus discursos, ya demente, con imprecaciones más cargadas de sentido— una cierta pasión incestuosa e incontenible para su hija menor.

> *... Tremble, thou Wretch*
> *That hast within the undivulged crimes*
> *Un-whipp'd of justice; hide thee, thou bloody hand;*
> *Thou perjurid, and thou simulor of virtue*
> *That art incestuous ...*

Todos esos «crímenes ignorados», «mano sangrienta», «perjuro», «simulador de la virtud» y —por fin— «incestuoso», ¿a quién, sino a sí mismo van dirigidos?

Es quizá el subterfugio final —el deseo de evitar el matrimonio de Cordelia— lo que le induce a dividir el reino, al objeto de cargar sobre los juveniles hombros de su hija predilecta la doble tarea de administrar su tercio y cuidar la salud de su anciano padre, cosas ambas lo bastante engorrosas como para no dejar tiempo libre para aventuras amorosas. Lo que enfurece a Lear no es la respuesta de Cordelia en comparación con la de sus hermanas. No le dice que le ama menos que ellas; le ama, lo que le debe amar; le honra, lo que le debe honrar. Lo que sin duda saca de quicio al viejo es su rotunda afirmación (no por supuesta menos temida) de que el día que se case su marido se llevará, cuando menos, la mitad de su amor y la mitad de sus deberes. «¿Así piensa tu corazón?», repliza el viejo, mucho más cerca de un amante despechado que de un padre necesitado de ayuda. Tan despechado, que a continuación hace con Cordelia lo único que un padre, por poco cariño que tenga a una hija, nunca se permitirá hacer: la ofrece. Y aquí la somete a la segunda prueba, casi simétrica a la primera, y tan resonante como ella para los oídos acostumbrados a las narraciones populares: a esta hija le doy esto, a ésta esto otro, a ésta tercera nada la doy, ¿quién quiere casarse con la hija sin dote? En los cuentos es el hijo del otro rey, aquí France, con un disfraz rural. Y Cordelia lo acata; pero ni una palabra de agradecimiento al joven France; no conoce el teatro criatura que, a la hora de aceptar su matrimonio, sea más lacónica que Cordelia. Sus únicas palabras de agradecimiento son hacia Burgundy por haberla rechazado; y las mismas habría dirigido a France de haber hecho

lo mismo. No, no es ciertamente enamorada como se casa Cordelia, no va a entregar a France ni aquella mitad de su amor, ni la cuarta ni la décima parte de él. Y Lear lo sabe, y con ello se desquita, único consuelo en su condición de amante frente a las desdichas que le asolan en su condición de padre. Quizá todo su extravío no es más que el estrago senil de un lance amoroso e inconfesable *(A tardiness in nature* ...), de una pasión que tiene que buscar y hacer saber mil causas baladíes porque la verdadera razón ni puede ser dicha ni puede ser comprendida (... *indivulged crimes* ... *close pent-up guilts* ...). De forma que su curación —casi milagrosa de tan radical que es— llega cuando en la última escena del Acto IV, en el emocionante encuentro entre Lear y Cordelia al reprocharle el rey que no es amado confesando que —en contraste con sus hermanas— tiene sobrados motivos para ello, recibe por toda respuesta las más bellas y simples palabras de toda la obra:

«*No cause, no cause*».

Con lo que despierta a la razón. Y cuando, tras la jornada perdida para la causa de Cordelia (a todo esto no aparece France por ninguna parte), entran cautivos padre e hija, ¿quién puede quedarse tranquilo con la infantil alegría que embarga a Lear al saber que el resto de su vida va a transcurrir encerrado con su hija en una celda? ¿Qué no le promete?

Vamos, vamos a la prisión;
solos como dos pájaros cantaremos en la jaula

La comprensión de muchos sentimientos inferidos e insinuados más que dichos (tan frecuentes en Shakespeare, y particularmente intensos en sus dos obras más misteriosas, *Hamlet* y *King Lear)* sólo puede ser cabal si se tiene siempre presente la cuidadosa imperfección con que modeló siempre a sus personajes. Sólo en sus comedias, y en las comedias más comediantes, se permitió la licencia de presentar personajes perfectos o cuasi-perfectos. En el romanticismo, con su idolatría a la categoría de totalidad en la persona humana, se equivocó —casi definitivamente— la naturaleza de muchos personajes por la afición a encapsularlos dentro del modelo. A Cordelia se le buscó, para redondear el modelo de la hija fiel, constante y sincera, ciertas virtudes de la mujer que sólo salen a flor de piel cuando son amantes. La capacidad de amor es, naturalmente, la primera de ellas y de las más preciadas. Charles Lamb se atrevía a decir: *It is not enough that*

Cordelia is a daugther, she must shine as a lover too. La verdad es que en el drama como amante no brilla; ni debe brillar, añado yo: como dijo aquel examinando de física cuando le preguntaron qué pasaría si el agua al congelarse disminuyera de volumen en lugar de aumentar: «Sería horrible.» En este caso no sería tan horrible como trágico. Un hombre agudo de la segunda mitad del siglo XVIII, y probablemente con menos ideas fijas y preconcebidas, Joseph Warton, señalaba a *Lear, Hamlet, Macbeth* y *Julio César* como ejemplo de grandes tragedias que no reposaban sobre temas amorosos, para perjuicio y detrimento de la doctrina de Boileau.

Pero es el caso que determinadas criaturas particularmente amables, como Cordelia u Ofelia, que por muchas razones no logran cumplir, ni de lejos, el destino amoroso al que parecían tan propincuas gracias a una naturaleza pródiga, se han visto ante la historia ampliamente rehabilitadas y recompensadas por el culto que han llegado a merecer. Un culto extraño que las adora por lo que no han hecho, el amor; en cierto modo es un *khan,* esa clase de culto hacia la criatura enigmática, de forma atrayente y desconocida sustancia, que mantiene vivas las esperanzas que despierta por lo mismo que no las realiza nunca. Se trata —al decir de Mircea Eliade— de cultos proféticos y milenarios que proclaman, a través de la aniquilación del mundo, la inminencia de una era fabulosa de abundancia y bienaventuranza. Como siempre, la religación al pasado mañana, a través de un mañana siniestro.

El respeto al texto de Shakespeare —a veces mucho menos fuerte que el respeto a la imagen futurible de una heroína emancipada de él— ha de aborrecer cualquier conjetura sobre los posibles romances de Cordelia. Su casi blanco matrimonio con France —en su vuelta a escena en el Acto IV no hace la menor referencia a él, cosa impensable si además del capitán de su causa fuera el dueño de su corazón— cumple tan bien su papel para los fines de Lear como para el objetivo que persigue el dramaturgo. Lo que ambos buscan —cada cual por sus razones— es que no caiga en amores; el uno, porque no soportaría los celos; el otro, porque el drama se convertiría en una tragedia. Y que en las fechas de la batalla existe entre los cónyuges un cierto despego parece inferirse de la ausencia de France. ¿Por qué después de la batalla y tras la victoria de Edmund son aprehendidos Lear y Cordelia y no France? Se ve que el hombre no estaba demasiado metido en el asunto del que buscó la salida —la vuelta a Francia, sin duda—, sin que el espectador sepa nada de sus posibles remordimientos por perder a su esposa y dejarla cautiva de su enemigo. De toda esa enmarañada cadena de sucesos parece deducirse que el drama originado por la aprensión irresponsable de un padre sólo tiene sus raíces en

la naturaleza —la naturaleza de su hija que al entrar en edad casadera servirá las leyes de su amor para contravenir las ocultas e incestuosas de el de su padre, pero no en la conducta inocente e intachable de la persona donde anidan todos los peligros, pero donde no llegan a tomar cuerpo las pasiones. Y el comentario final —la absolución que, como colofón, devuelve al viejo a la salud de su efímera demencia— con que la hija reestablece la confianza en el padre, envenenado por sus propias recriminaciones, no sólo tiene un punto de sarcasmo hacia aquella imprecedente conducta, para la que ni aun entonces se puede encontrar justificación, sino que es posible interpretarla como un comentario marginal —lleno de bondad, pero también de amargura— sobre los móviles que han provocado todo el drama y para el que ella ve

«No cause, no cause».

Pues de haber habido causa habría habido tragedia. La causa podría haber sido —repito— un matrimonio de amor de Cordelia; quizá la única. Tal es el poder que ejerce esa mujer sobre su padre, que es capaz, con su presencia y unas pocas frases, de sacarle de entre las mallas de la locura, a las que vuelve solícito en cuanto demuestra —de la manera más lúcida y científica, colocando un espejo en su boca para ver si se empaña con el aliento— que ya sólo es cadáver. Y parece revelador que el primer comentario ante su muerte de uno de los presentes —el fiel Kent— no es otro que el anuncio de la arribada del segundo tiempo de toda escatología pluscuamfutura:

KENT: *Is this the promis'd end?*

Que Astrana Marín, con cierta liberalidad, pero no sin razón, traduce por:

¿Es este el fin del mundo?

La aparición de una causa eficiente hubiera dado lugar a la tragedia; inversamente, la tragedia hubiera sido el resultado catastrófico de una única causa eficiente. Y el posible lance amoroso entre Cordelia y Edgar —los dos cabos sueltos que Shakespeare se cuidó tan celosamente de no atar—, al arrastrar consigo la cólera tras los celos irreprimidos del padre, hubiera dado lugar a una parecida cadena de sucesos, con resultados también catastróficos, a la que no habría que buscar otra explicación. La tragedia se explica por sí misma, y en sí misma se cierra, porque su origen causal es necesario y suficiente, como

toda condición lógica de fundamento. Si la tragedia tiene una causa no hay que buscarle otra, ni la explicación —o máxima moral derivada de su acontecer— puede ser ajena a ella. Si, por el contrario, el drama no tiene causa, o una causa fútil —que para el caso es igual— es síntoma de que la explicación o la moraleja —de haberla— hay que buscarla en otra parte. No se me alcanza otra explicación de por qué Shakespeare, teniendo tan cerca y tan a la vista su más compleja y heterogénea tragedia, la dejó limitada a un drama inmotivado.

Por dejar abierto su sentido; para que la tragedia no aplastase al emblema; para que brillase, con toda su cruel claridad, el drama de la estupidez humana, más genérico, más extenso, más gratuito, pero de resultados tan catastróficos como ella, que la tragedia de las pasiones. La estupidez crea la estupidez; pero así como la pasión es clarividente, tanto respecto a los móviles que la empujan como a los fines que persigue —y acostumbra a aceptar con valentía el destino trágico que su obediencia le depara— la estupidez es ciega y cobarde y llegado el momento en que se enquista con la Fortuna —así nos lo dice el soliloquio que le dirige Edmund— busca en el cielo la explicación y el remedio de sus males. Un cielo al que —la timidez de siempre o la comprensión que en el siglo XVII era posible esperar sin rozar los límites de la herejía— Shakespeare se refiere con tacto en cuanto objeto de la astrología. La estupidez de un drama —de sangrientos resultados— que no tiene excusa porque no tiene causa; de un hombre que no vacila en provocar toda una cadena de desdichas sin que la persona responsable le haya dado el menor motivo para ello; pero sobre todo —y de esa estupidez básica derivan todas las demás— la estupidez del hombre que sigue confiando en el futuro; que cuando quiere ser más clarividente se prepara para un mañana de sacrificios y castigos, con la esperanza de arribar a un pasado mañana de abundancia y bienestar; que a eso le llama prudencia; que cree, como Edmund, que el hombre que encarna la justicia y sigue los impulsos de la naturaleza puede acabar un día con el orden estable e injusto mantenido por «la peste de las costumbres y la escrupulosidad de las naciones»; la estupidez de los hombres que siguen creyendo esas fábulas porque tan propio de fábula es el orden estable, duradero y venturoso que consigue el tercer hijo del rey, como el príncipe amable que se casa con Cenicienta, como el paraíso que canta el revolucionario y cuya visión anima a sus seguidores en la lucha contra el tirano. «Creedme, no hay tal tercer reino, ni del padre, ni del hijo, ni del espíritu santo; no hay más que este mundo; no busquéis nada en el cielo ni en las estrellas, allí no hay nada», dice Shakespeare. Y añade: «Ved cómo al Jacob inglés no le sirven de nada sus tretas para conseguir un poder que seguirá

siempre en las mismas manos; ved cómo muere a manos de su hermano, el hijo legítimo y primogénito, el representante del orden y la legalidad. Ved cómo el final de Cenicienta es filfa: en verdad ni le fue dado a conocer el amor ni llegó a casar —sólo fue en apariencia— con un príncipe: murió a manos de un verdugo del ejército.»

JUAN BENET
VELÀZQUEZ, 47
MADRID