

## Carácter inconcluyente en el drama shakespeariano: revisión histórica de *King Lear*.<sup>1</sup>

Eusebio V. Llácér

Universitat de València



Los estilos de representación han ido cambiando con los tiempos, al igual que las interpretaciones de los personajes - especialmente de Lear-, y del texto; del mismo modo, las subsecuentes lecturas del drama de *King Lear* han fluctuado de acuerdo con las tradiciones artísticas y teatrales, como también lo han hecho los gustos de las diferentes audiencias.

Los primeros estudios e interpretaciones sobre *King Lear* aparecen sólo setenta y cinco años después de que la obra se publicara.<sup>2</sup> En el siglo XVII la versión original de Shakespeare no pudo retener el interés de los espectadores de teatro de la época de la Restauración, mientras la versión de Tate se mantuvo válida durante más de un siglo: Tate había alterado el drama shakespeariano, transformándolo en romance. Su propósito era enseñar y entretener al mismo tiempo, haciendo el argumento más racional; en consonancia con las tendencias culturales imperantes en aquel período.<sup>3</sup>

En el siglo XVIII, Garrick representó al rey Lear como un anciano honesto y maltratado, coincidiendo con las principales características del Lear de Tate.<sup>4</sup> Las versiones de Garrick también presentaban una especial secuencia de escenas, proyectada hacia una mejor progresión de la acción.<sup>5</sup> En el siglo XIX,

- 1 Shakespeare, W., "*King Lear*", *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans, Boston, Houghton & Mifflin, 1974, pp. 1249-1306.
- 2 Mack, M., *King Lear in our Time*, Berkeley & L. A., California U.P., 1972.
- 3 Tate no sólo revisó el texto shakespeariano, sino que también alteró la estructura y el argumento y cambió algunos personajes, eliminando al Bufón y recuperando el final feliz de la leyenda de Lear, final que se impuso en el gusto de la audiencia durante más de 150 años. Ver: Hailo, J.L. (ed.), *The Tragedy of King Lear*, Cambridge U.P., 1995, p. 46.
- 4 Wilkes, T., *A General View of the Stage*, 1759, p. 241. Para análisis de la evolución desde la versión de Tate hasta la última de Garrick, ver: Stone, G.W. Jr., "Garrick's production of *King Lear*: a study in the temper of the eighteenth century mind", *SP*, 45, 1948, pp. 96-101.
- 5 La concepción romántica del *King Lear* de Kean tuvo una gran influencia en Gran Bretaña y otros países como Estados Unidos de América, ya que Kean realizó varias giras que comenzaron en 1820. Ver: Johnson, B., "The moral animal", *DAJ*, 48, 1987, 1208 A.

las cosas cambiaron radicalmente como podemos inferir de la reseña de Hazlitt sobre la producción de Edmund Kean en 1820:

There are pieces of ancient granite that turn the edge of any modern chisel: so perhaps the genius of no living actor can be expected to cope with Lear.<sup>6</sup>

Aunque en el siglo XIX la versión de Garrick no sufrió alteraciones sustanciales, en la producción de Macready de 1838, el papel del Bufón fue restablecido por primera vez desde el siglo XVII, y el texto era casi idéntico al de Shakespeare.<sup>7</sup> Si nos atenemos a las palabras de Coleridge, cuando comenta la escena de la tormenta, Macready debió de ser un actor virtuoso:

the real madness of Lear, the feigned madness of Edgar, the babbling of the Fool, the desperate fidelity of Kent. Surely such a scene was never conceived before or since!<sup>8</sup>

Después de Macready, los Lears del siglo XIX no pueden resistir ninguna comparación. La puesta en escena de Macready tenía, sobre los posteriores, la ventaja del empleo de una espectacular maquinaria escénica y de la localización de la acción en el tiempo. Este último factor funcionaba a modo de defensa para la audiencia, ya que la obra había perdido el carácter mitológico que tanto había impresionado a la audiencia isabelina. La poesía fue en esta ocasión transformada en drama burgués, más del agrado de los espectadores victorianos. *King Lear* fue desposeída de su carácter arquetípico, mientras "los personajes nos recordaban los naufragos de alguna isla en cualquier narración de viajes del siglo XVIII".<sup>9</sup>

Con el cambio de siglo, los desastres, la locura y el sufrimiento de dos guerras mundiales, nos fueron concienciando para una mejor comprensión de ciertos temas de *King Lear*: la violencia, el sadismo, la muerte. En los años 40, tras la caída del fascismo y el nacionalsocialismo, *King Lear* se consideraba desde una perspectiva social, una advertencia contra los excesos de un sistema gubernamental despótico. Entre los múltiples modelos de Lear en el siglo XX, *The Times* juzgó el de Gielgud en 1940 como un monarca de grandiosidad olímpica.<sup>10</sup> Para Ivor Brown la interpretación de Olivier de "Swell-head the Tyrant" en 1946 era portadora de "un vestigio esclarecedor de la exigua y fastidiosa banalidad de la justicia".<sup>11</sup>

6 *The London Magazine*, I, 1820, p. 687.

7 Macready había asimismo retomado en 1834 el final trágico de Shakespeare. Ver: Toyneke, W. (ed.), *The Diaries of William Charles Macready, 1833-1851*. I, 58, 1969, c1992.

8 Ashe, T. (ed.), *Lectures and Notes on Shakespeare*, 1908, p. 341.

9 Walkley, A.B., *The Times*, Sept. 4, 1909.

10 Halio (1995) documenta que la producción de George Devine de 1955, con Gielgud como protagonista, fue realizada frente a un escenario geométrico repleto de formas simbólicas que sugerían el carácter fantástico y atemporal del drama shakesperiano.

11 Citado por Gold, E., "King Lear and aesthetic tyranny in Shelley's The Cenci, Swellfoot The Tyrant, and The Witch of Atlas", *English Language Notes* 24, 1986, pp. 58-70. De: Brown, I., *The Observer*, Sept. 29, 1946.

En 1953, el *Times* describía al Lear de Redgrave en la primera escena como demasiado decrépito para desenvainar su enorme espada; por otra parte, W.A. Darlington definió el Lear de Laughton en 1959 como moderno, realista y humano, producido para colocar el drama al alcance de una vasta audiencia shakesperiana.<sup>12</sup>

En los años 60, con la preeminencia del Teatro de la Crueldad y el Absurdo, asistimos a la aparición de interpretaciones más o menos moralistas y apocalípticas, en estrecha relación con la decadencia y el fin del mundo. En la producción de *King Lear* de Grigori Kozintsev en 1960 confluyen la idea tradicional del mal y la ferocidad de la nueva sociedad.<sup>13</sup> En cambio, la producción para la Royal Shakespeare Company de Peter Brook en 1962 trataba de crear un marco de referencia muy beckettiano, la visión de un mundo existencialista en constante proceso de descomposición, lo cual cercenaba el conocido carácter catártico de la tragedia shakespeariana.<sup>14</sup>

Entre las teorías de los 80, el método del subtexto constituye el intento más reciente de racionalizar la obra, un intento sobrevenido como extensión de las técnicas de Stanislavsky. En efecto, se llegó a defender que *King Lear*, a diferencia de *Hamlet*, fuera considerada una obra acorde con los tiempos.<sup>15</sup> Aunque el concepto de subtexto como realidad subyacente sugerida por el soporte textual parezca muy liberador en teoría, su mayor defecto estriba en que de hecho puede ser reduccionista en la práctica. Y es que cuando se da demasiada importancia a los recursos electrónicos y a la dirección teatral, como en algunas producciones de Herbert Blau, se corre el riesgo de convertir el texto original de Shakespeare en una pieza ciertamente anodina y sin una función concreta.

En la consideración de las posibles interpretaciones desde nuestro punto de vista contemporáneo, me referiré a la acogida de *King Lear* en la actualidad así como a los temas principales presentados en la obra. Entre las razones fundamentales del éxito de *King Lear* podemos citar tres: el contenido trágico-heróico que convierte a la obra en impura y ambigua; su íntima conexión con la primera parte del siglo XX en temas como el sadismo, la locura, la violencia y la mortalidad; y el presentimiento del fin del mundo.<sup>16</sup>

La tragedia de *King Lear* contiene rasgos en común con otros géneros como el Morality Play y el poema bucólico. Efectivamente, *King Lear* asume las características del poema pastoril, aunque sólo para darles la vuelta, ya

- 12 Darlington, W.A., *New York Times*, Sept. 13, 1959. También St. Clare Byrne, M., "King Lear at Stratford-on-Avon, 1959", *Shakespeare Quarterly*, XI, 1960, p.191.
- 13 Aunque sabemos de la adaptación cinematográfica de Kozintsev (1971) así como de las de Akira Kurosawa en *Ran* (1985) y de Peter Brook (1969), su análisis sería objeto de otro trabajo.
- 14 Marowitz apunta a este respecto que no es conveniente otorgar a Shakespeare un carácter beckettiano porque, "no hay tanto de Shakespeare en el estilo de Beckett como hay de Beckett en el estilo de Shakespeare"(Marowitz, Mack 38-9).
- 15 En: Foakes, R.A., "King Lear and the Displacement of Hamlet", *Huntington Library Quarterly*, 50, 1995, pp. 263-278.
- 16 Para una exposición más detallada de los temas de Lear, ver: Siegel, P.N., *Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise*, New York U.P., 1957, pp. 161-188.

que en ella la naturaleza se vislumbra indiferente u hostil, pero nunca amistosa.<sup>17</sup> Por otra parte, dentro de la iconografía cristiana, existen ciertas semejanzas entre los padecimientos de Lear y la pasión de Cristo, especialmente en el pasaje donde sufre su primer acceso de locura, tras tomar conciencia de su mortal existencia. La muerte de Cordelia en los brazos de Lear nos recuerda la de Cristo en los brazos de la Virgen. Igualmente el sufrimiento de Edgar podría compararse al de Cristo, como algunos críticos han argüido:

Edgar's manner of expressing himself brings to mind not only Christ's passion, but a whole tradition or technique of Christian worship, the 'unio passionalis,' in which the mediator upon the passion attempts to participate in Christ's sufferings on the cross. (Hunter 184)<sup>18</sup>

Tradicionalmente la moral religiosa toma en consideración los poderes del bien y del mal en el mundo, más que los conflictos personales. Así, los personajes a excepción de Lear, Gloucester y Albany, pueden clasificarse en dos grupos notablemente diferenciados: Cordelia, Kent, Edgar y el Bufón en el lado del bien; Goneril, Regan, Edmund, Cornwall y Oswald en el lado del mal. Edmund es juzgado como un profesional del crimen capaz de reconocer la verdad y la belleza y que considera inexplicable la muerte de Cordelia.<sup>19</sup> Para llegar al fondo de esta lectura, es interesante contrastar con Bradley las concepciones de cuatro personajes sobre el poder. Mientras Kent contempla el poder en las estrellas, Edmund lo relaciona con la naturaleza, Gloucester busca el poder en los dioses crueles y, por último, Edgar lo espera de los dioses benevolentes.<sup>20</sup>

Los personajes de *King Lear* son guiados por una fatalidad que les obliga a realizar elecciones erróneas, cegados por la vanidad y la pasión.<sup>21</sup> Esto nos sugiere ciertas preguntas en relación con las nociones esenciales de destino, libre albedrío y absurdo: ¿es *King Lear* un drama sin sentido? ¿Son los acontecimientos del último acto lógicos desde un punto de vista cristiano

- 17 El profesor Harbage se refiere a Lear como "un héroe antiguo, identificado como Everyman, Hombre (Mankind) o Género Humano (Genus Humanum)" (Harbage, Mack 57), que nos recuerda las moralidades en las cuales la religión jugaba un papel importante.
- 18 La interpretación de Hunter puede parecer exagerada al principio a menos que se considere su propia teoría de la justicia divina y el libre albedrío. En: Hunter, R.G., *Shakespeare and the Mystery Of God's Judgements*, Athens, The University of Georgia Press, 1976, pp. 183-196.
- 19 Sobre los personajes en *King Lear*, ver: Murphy, J.L., "Sheep-Like Goats and Goat-Like Sheep: Did Shakespeare Divide Lear's Kingdom?", *Bibliographical Society of America Papers*, 81, 1987, pp. 53-63.
- 20 Según Bradley, los personajes alrededor de Lear pueden considerarse como la descomposición de las características humanas del mismo Lear. En: Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1950, pp. 243-331.
- 21 En este sentido, Spivack señala que los personajes actúan siempre de acuerdo con el 'esse' y no con la 'Existence'. (Spivack, Mack 66) A este respecto, ver también: Carol, W.C., "The Base Shall Top Th'Legitimate: The Bedlam Beggar and the Role of Edgar in *King Lear*", *Shakespeare Quarterly*, 38, 1987, pp. 426-441.

o quizá están más en la línea de la tragedia clásica griega? ¿Es la obra lo bastante actual como para ser tomada en serio por una audiencia contemporánea?

Si bien la escalada de violencia en *King Lear* es hábilmente manipulada por el dramaturgo, la audiencia no llega a ser consciente de este hecho, quedando al margen. En cambio, el centro de atención se enmarca en los procesos de la consciencia que justifican la anulación de la voluntad. La tragedia shakespeariana nos transmite la dificultad para describir la energía generada por la voluntad humana, lo cual se consigue mediante la identificación del significado de las acciones con las consecuencias más que con los motivos que las provocan. En este sentido la obra es mítica, puesto que relega la verosimilitud en favor de la búsqueda de la verdad; es decir, el castigo y la reconciliación no son tratados en términos realistas sino poéticos. Shakespeare presenta los conceptos de relación e identidad como dos razones de la tragedia humana. *King Lear* nos sugiere que si bien las instituciones humanas son necesarias para la supervivencia de la sociedad, no son suficientes para hacer al hombre feliz.

El absurdo de la vida, bastante perceptible en la última escena, aparece también en otros momentos de la obra, como el instante en que Lear se enfrenta a su nada existencial y sucumbe a la locura. El espectador intuye tres soluciones posibles a la vida de Lear: la locura, la muerte o ambas. El trágico devenir de los acontecimientos demuestra a Lear que su poder como rey no es sino una falacia. Su vida ha perdido el sentido, se ha tornado absurda; mientras, la paciencia de que hace gala al final de la obra simboliza el reconocimiento del destino del hombre, propósito último de la tragedia. Esta especie de náusea existencial se relaciona a su vez con la voluntad de resignación de Lear ante su destino, por mucho que su mente lógica se oponga. Lear muere de felicidad, cuando cree que Cordelia vive todavía:

Do you see this? Look on her! Look her lips,  
Look there, look there! (V.iii.311-12)

Aunque haya quien opine que *King Lear* retrata un sombrío universo pagano, la imagen del apocalipsis es evocada con gran intensidad hacia el final de la obra, cuando Kent y Edgar reconocen que la muerte de Cordelia confluye en el "caos de toda la existencia. Armageddon, el holocausto final" (Egan 53).<sup>22</sup> El absurdo no se origina en la condición humana, sino en la sociedad en la que vivimos. Como Bond podríamos reprochar a protagonista y autor que, pese a tener plena conciencia de los males sociales, se refugien en su interioridad y permanezcan en silencio mientras lamentan su propio fracaso; aunque eso sí, en nuestro fuero interno, intuyamos como lo hace Mack que la victoria y el fracaso son siempre simultáneos e insepara-

22 Egan, R., *Drama within Drama: Shakespeare Sense For His Art*, New York, Columbia U.P., 1975, pp. 16-55.

bles y que la tragedia nunca nos podrá revelar lo que debemos pensar, sino sólo quién somos y en qué podemos convertirnos.<sup>23</sup>

Ante la gran variedad de lecturas de la obra, pienso que la gran aportación de *King Lear* reside en su carácter inconcluyente y abierto que nos sugiere diversas mensajes desde nuestro punto de vista de audiencia del siglo XX. Los grandes dramas son siempre piezas clásicas y al mismo tiempo obras muy actuales. En ésta, el autor nos deja entrever cuestiones tan esenciales y tan actuales en la vida del hombre como el libre albedrío, la predestinación, la justicia divina, el existencialismo y el absurdo. La eterna quimera del ser humano se resume en las opiniones de tres personajes en la conclusión de la obra.

Kent [exclama]: "Is this the promised end?"

[A lo cual] Edgar [replica]: "Or image of that horror?"

[Finalmente] Albany [concluye]: "Fall and cease!". (V.iii.264-266).

En conclusión, no existe una producción definitiva. El teatro de Shakespeare sigue evolucionando y su éxito depende únicamente de lo que podamos ver en cada representación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CALDERWOOD, J., "Creative Uncreation in *King Lear*", *Shakespeare Quarterly*, 37, 1986, pp. 5-19.
- WHITE, N., "Hopskins' Sonnet 'No worst, there is none' and the storm scenes in *King Lear*", *Victorian Poetry*, 24, 1986, pp. 83-87.
- WILHELM, A.E., "Echoes of *King Lear* in Cheevers 'The Forth Alarm'", *Studies In Short Fiction*, 23, 1986, pp. 449-450.

23 La composición de un nuevo texto de *King Lear* de Edward Bond (1971), llevado a la escena en 1985 por la Royal Shakespeare Company, escapa a nuestro objetivo en este trabajo, aunque pensamos que sería un tema suficientemente interesante para realizar un análisis extenso y en profundidad. Ver: Bulman, J., "Bond, Shakespeare and the Absurd", *Modern Drama*, 29, 1986, pp. 60-70.