

## EL LEAR DE SHAKESPEARE, O LA (MÁS GRANDE) TRAGEDIA HA TERMINADO; PERDONAD SUS MUCHAS FALTAS

LUIS VAISMAN A.

Depto. de Literatura Universidad de Chile

—¿Qué pasó con el Bufón?— se pregunta desconcertado el público lector o espectador cuando cae el telón sobre la tragedia del *Rey Lear*, una vez que él, su familia, sus amigos y sus enemigos han muerto, o se disponen a hacerlo, como Kent. ¿Qué pasó con el Bufón? Lo vimos por última vez en la escena 6 del acto tercero, llevando en sus brazos, junto con Kent, al rey loco y dormido camino de Dover. Después de esto, nada más sabremos de él. Y lo resentimos, porque este compañero fiel e inseparable del rey es una pieza demasiado relevante en el mundo del *Lear* como para desvanecerse en el aire así, sin más. A él, más que a Goneril<sup>1</sup>, le creemos cuando dice al rey: “Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise”<sup>2</sup>, lo que nos permite formarnos una idea del carácter de éste. Este personaje simpático, tierno y —así lo imaginamos— tímido y frágil, se atreve a



decirle impunemente al rey, desde la lucidez de esa locura que es su profesión, cosas tales que por menos valieron al fiel Kent su destierro. Es el Bufón también quien, en sus chascarros y acertijos, entrega una visión certera de la degradación del mundo de la obra. Sin embargo, Shakespeare no encuentra ya

un lugar para él en los acontecimientos que siguen a la caída del rey en la locura. ¿Por qué ocurre esto? Bradley sugiere<sup>3</sup> que la inexplicable e inexplicable desaparición del Bufón puede deberse, como muchas de las inconsistencias e improbabilidades que plagan la obra, a cortes algo descuidados hechos por Shakespeare, en un intento de aligerar un desenlace que compromete a tantos personajes importantes simultáneamente. En todo caso, el público no queda satisfecho; algunos críticos han querido ver en el último parlamento del Bufón: “And I’ll go to bed at noon”<sup>4</sup>, un presagio de su muerte —pero nunca nadie en la obra dice ni deja entrever que el Bufón murió—; otros, hilando más fino aún, sugieren interpretar la frase de Lear ante el cadáver de Cordelia: “And my poor fool is hang’d” como referida al Bufón; lo cual, si

1 Goneril también opina sobre el carácter de Lear: por ejemplo: “This the infirmity of his age; yet he hath ever but slenderly known himself” (I, 1), pero la hipocresía que ha mostrado en la declaración de amor a su padre le resta credibilidad a su discurso.

2 “No debiste llegar a viejo sin antes llegar a ser prudente” (trad. mía). Acto I, escena 1. Las citas en inglés son de *The complete works of William Shakespeare*, edited by William George Clark and William Aldis Wright, New York, Grosset and Dunlop, s. f. (ed. original de 1864).

3 Bradley, A. C. *Shakespeare tragedies*, New York, Faucett, s. f. (1a. ed. 1904), p. 261 y Note I, p. 379, y *passim*.

4 “Y yo me iré a la cama al mediodía” (III, 6) (traducción mía).

bien es aceptable desde la gramática<sup>5</sup>, no parece serlo desde la situación en que tal frase es pronunciada.

Esta distracción de Shakespeare respecto de la suerte del Bufón –distracción que el público no comparte– es sólo una muestra, aunque tal vez la más espectacular, de las abundantes faltas de esta gran tragedia. Bradley hace un listado de ellas que, por su acuciosidad y sentido del humor, vale la pena transcribir aquí, aunque sea parcialmente: “Las improbabilidades e inconsistencias en *El Rey Lear* sobrepasan con mucho las de las otras grandes tragedias de Shakespeare tanto en número como en magnitud... Por ejemplo, no se da razón alguna para que Edgar, que vive en la misma casa que Edmund, le escriba una carta en vez de hablarle directamente; y eso que se trata de una carta absolutamente perjudicial para él. Gloster era bastante tonto, pero seguramente no tanto como para no percibir esta improbabilidad; o si lo era, ¿qué necesidad tenía Edmund de falsificar una carta y no una conversación, sobre todo si Gloster parece no conocer la letra de su hijo? ¿Resulta verosímil que Edgardo se convenza sin la menor vacilación de la necesidad de evitar a su padre, en vez de enfrentarlo e interrogarlo sobre la causa de su ira? ¿Por qué tendría Gloster, al ser expulsado de su castillo, que vagar penosamente hasta llegar a Dover simplemente para suicidarse? ¿Y no resulta completamente fuera de lo normal que, luego del intento de suicidio de Gloster, Edgar le hable en el estilo de un gentilhombre, luego se dirija a Osvaldo en su presencia en el basto dialecto de un campesino, y después nuevamente a Gloster en lenguaje

cortesano, sin que Gloster manifieste la más mínima sorpresa?

Tomemos tres ejemplos diferentes: a) al parecer, sólo ha transcurrido una quincena desde la primera escena hasta el rompimiento con Goneril; sin embargo, no sólo hay ya rumores de una guerra entre Goneril y Regan, sino de la llegada de un ejército francés; y esto, dice Kent, se relaciona quizás con la aspereza de ambas hermanas para con el padre, aunque aparentemente Regan no ha tenido oportunidad de demostrar aspereza alguna hasta el día anterior. b) en la disputa con Goneril, Lear habla de tener que licenciar a cincuenta integrantes de su séquito de una plumada, y sin embargo, ella no ha mencionado en escena cantidad alguna ni ha tenido oportunidad de hacerlo fuera del escenario. c) Lear y Goneril, con el propósito de hacer llegar a Regan sus respectivos mensajes lo antes posible, le envían sendos mensajeros, y ambos les ordenan traerles las respuestas. Pero no queda en absoluto claro cómo alcanzarían a regresar los mensajeros, siendo que sus amos parten en su seguimiento a toda velocidad.

A mayor abundamiento, a) ¿por qué no se da Edgar a conocer a su padre ciego, tal como dice que debió haberlo hecho? La respuesta sólo puede ser conjetural. b) ¿Por qué mantiene Kent el incógnito tan cuidadosamente hasta la última escena? El dice que por un propósito importante, pero el público tiene que adivinarlo.”<sup>6</sup> Agrega Bradley otras inconsistencias, como la tardanza inexplicable de Edmund en tratar de salvar a sus víctimas: Cordelia y Lear; y hasta minucias como que “en la escena 1a. del acto III, Kent y el Caballero quedan de acuerdo en que el primero que encontrare al rey gritaría ¡Hola! al otro; pero cuando Kent encuentra al rey, no le grita ¡Hola!”<sup>7</sup>

Evidentemente, muchas de estas “faltas” en la construcción dramática de *El Rey Lear* son

5 Dado que por una parte el idioma inglés carece en términos generales de la categoría gramatical de género, y por otra, que ‘fool’ puede significar tanto ‘bufón’ -el personaje se llama, en inglés ‘fool’ -como ‘loco’. Traducción literal: *Y mi pobre loco (loca, bufón) fue ahorcado (ahorcada)*, trad. de Astrana Marín (*William Shakespeare, obras completas*, Madrid, Aguilar, 15a edición, 1967): *¡Y mi pobre loquilla ha sido ahorcada!*, trad. de N. Parra –dicha en el teatro por Héctor Noguera (*Lear*): *¡Y mi pobre loquilla estrangulada!*

6 Bradley, A. C. op. cit., pp. 211 ss. (trad. mía).

7 Op. cit., Note I, p. 378 (trad. mía).



detectables sólo por los estudiosos de Shakespeare; pero otras, como el “olvido” del Bufón, la “ingenuidad” de Gloster y Edgar frente a las maquinaciones iniciales de Edmund, el prolongado mantenimiento del incógnito por Edgardo y Kent, distraen al público, motivándolo a recorrer caminos ciegos desde el punto de vista de la estructura dramática en un frustrante intento de encontrar explicaciones que el texto ni apoya ni descarta; simplemente las olvida.

Durante un siglo y medio se consideró también una “falta” de esta tragedia la muerte de Cordelia y la del propio Lear; su terrible desgracia y el posterior reconocimiento de su culpa por el rey parecieron suficientes para lograr el efecto trágico a Nahum Tate, quien, en 1681, presentó la obra en una adaptación en la que el enamorado de Cordelia es Edgardo en vez del Rey de Francia, el personaje del Bufón es eliminado, y la sombría tragedia tiene un final feliz, con Lear vivo y Cordelia casada. Es en esta adaptación que la obra llegó al público inglés hasta 1823, cuando Kent restituyó el final original; sólo en 1838 se retornó al texto de Shakespeare en su integridad<sup>8</sup>.

A pesar de todos estos defectos, sin embargo, *El Rey Lear* ha sido considerada casi unánimemente la más grande obra de Shakespeare, aquella en la que el autor exhibe de modo más cabal sus enormes capacidades. “Si estuviéramos condenados a perder todos sus dramas menos uno”—escribe Bradley—“probablemente la mayoría de los que mejor lo conocen y aprecian (a Shakespeare) se pronunciarían por conservar *El*



Ramón Núñez. Foto: Ramón López.

*Rey Lear*”<sup>9</sup>. Bradley opina que si bien *El Rey Lear* le parece el más grande logro de Shakespeare, no le parece el mejor de sus dramas: “cuando la considero estrictamente desde el punto de vista de su calidad dramática, me parece que, aunque en ciertas partes resulta arrolladora, como total es decididamente inferior a *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth*. Cuando tengo la sensación de que es más grande que cualquiera de éstas, y la revelación más completa del poder creador de Shakespeare, descubro que no la estoy considerando simplemente como una obra dramática, sino que la estoy integrando a un conjunto compuesto por obras como *Prometeo encadenado* y *La divina comedia*, e incluso por las más grandes sinfonías de Beethoven y las estatuas de la Capilla Medici”.<sup>10</sup>

En mi opinión, la grandeza de esta obra irregular está centrada en la excepcional magnitud

8 Ver Child, Harold: *Shakespeare en el teatro, desde la Restauración hasta nuestros días*, en *Introducción a Shakespeare* Bs. As. Emecé, 1952, p. 326; y Bradley, A. C. *op. cit.*, pp. 200 s. No fue ésta la única obra de Shakespeare que se adaptó por esa época, pero sí fue la única adaptación que reemplazó al texto original durante tanto tiempo.

9 *Op. cit.*, p. 200 (trad. mía).

10 *Op. cit.*, p. 201 (trad. mía).

de la figura de su protagonista, y en el proceso de su transformación que constituye el meollo de la acción principal. Lear es una figura inolvidable, uno de los más grandes y conmovedores personajes trágicos —esos que los ingleses califican como *greater than life*—; su estatura moral, tanto por la cualidades como los defectos, es impresionante. Su fuerza interior, como agente pero sobre todo como paciente de las desgracias que ocasionan sus actos —su acto, en realidad, y esta singularidad de su acción tan fatal en sus consecuencias contribuye no poco a la magnitud de su figura— lo constituye en centro indiscutible de ese universo. Que una fuerza tal anide en el cuerpo decaído de un anciano y surja de una mente en proceso de desintegración —su recuperación de la locura, en los actos IV y V, es frágil e intermitente— no es el menor logro del genio shakespeareano en la creación de este extraordinario personaje.

La acción secundaria, mucho más ágil y movida que la principal, funciona en este plano como reflejo y caja de resonancia de aquélla; fuera de esta función, es sólo anécdota; impedir que esta anécdota —con sus abundantes elementos de relato barroco bizantino y, hasta algunos, de caballerías isabelino— distraiga la atención de la acción principal resulta una dificultad de la que no siempre sale airoso el poeta.<sup>11</sup>

11 Bradley hace notar que las inverosimilitudes e inconsistencias se encuentran mayoritariamente en la recargada acción secundaria. *Op. cit.*, pp. 211 ss. La acción secundaria está, además, tan desarrollada que constituye casi otra obra completa, en la cual Edmund es el agente principal y Lear es un personaje secundario; su esquema argumental puede resumirse así: Edmund, hijo bastardo del conde de Gloster, decide apropiarse del título y las tierras que deberán corresponder a su hermano Edgar, hijo legítimo de Gloster. Para ello, intenta deshacerse primero de su hermano, calumniándolo, y luego de su padre, traicionándolo. Finalmente apunta a hacerse del reino de Lear, enamorando a sus hijas y herederas. Fracasados sus planes —por la restitución del honor del hermano y la muerte de las hijas de Lear— muere en manos de Edgar, en un duelo, no sin antes confesar su maldad.

El diseño de la acción principal, por el contrario, es extraordinariamente simple; tanto como en una tragedia de Esquilo: Lear ejecuta su acto fatal en la primera escena, y todo lo que sigue no son sino sus funestas consecuencias. Lear, a diferencia de Edipo, por ejemplo, de aquí en adelante no impulsa la acción, sólo la sufre. Pero este único acto suyo está de tal manera preñado de consecuencias, es de tal manera suya la responsabilidad principal de lo que sucede después, que el dramaturgo nunca nos presenta en detalle el origen de las acciones de sus hijas respecto de él: asistimos casi sólo a sus efectos, y especialmente a las quejas y furiosas maldiciones de la víctima. Sin embargo, sí se nos presentan en detalle las motivaciones y maquinaciones de Edmund, protagonista de la acción secundaria<sup>12</sup>.

El gran motor de la acción principal es, así, el acto de Lear<sup>13</sup>, y éste nos es presentado con todo detalle y latitud. Veámoslo:

Lear aparece por primera vez en escena para anunciar oficialmente algo que sus cortesanos, así como los pretendientes de Cordelia, ya conocen<sup>14</sup>: su abdicación y la consiguiente división



12 Compárense el diálogo entre Regan y Goneril al final de I, 1, y el modo tan sucinto como Edmund moribundo menciona la participación de Goneril en la resolución de asesinar a Lear y Cordelia (II, 3), con los tres monólogos de Edmund en I, 2, y al final de V. 1. Edmund, en la acción secundaria, cumple, en términos generales, la misma función que Goneril y Regan en la principal: es quien aprovecha la debilidad del padre para sumirlo en el infortunio.

13 Esto contribuye a realzar tanto su figura como su figuración.

14 Véase en la 1ª escena del acto I, los dos parlamentos —de Kent y Gloster— con que se abre la obra, y la respuesta de Borgoña a la pregunta de Lear sobre la dote que aquél pide, en la misma escena: K: *Creí que el rey estimaba más al duque de Albania que al de Cornualla.*

G: *Eso nos pareció siempre a todos; pero ahora, en la división de su reino, es difícil entrever a cuál aprecia más, pues las particiones son tan equivalentes...* (trad. de Astrana Marín).

del reino entre sus tres hijas. No es una decisión impulsiva tomada en escena, nótese, sino sólo la oficialización de una decisión tomada de antemano: la conocen, por lo menos, Kent, Gloster y el duque de Borgoña, y la ha dibujado ya Lear en el plano que muestra a sus hijas y yernos. Lear comienza así su discurso: *En el ínterin* (mientras Gloster y Edmundo van a buscar a los pretendientes de Cordelia), *vamos a manifestaros nuestro más encubierto designio* (que ya conocen Kent y Gloster, los cortesanos más allegados al rey). *Dadme aquel mapa. Sabed que hemos dividido nuestro reino en tres partes...* Acto seguido, Lear presentará los motivos de esta decisión: ...y (sabad) *que es nuestra firme resolución desembarazar a nuestra vejez de todos los cuidados y negocios, confiándolos a fuerzas más jóvenes, mientras nosotros, descargados, nos examinaremos paulatinamente hacia la muerte*<sup>15</sup>.

Hasta aquí, la acción de Lear aparece como un dechado de sensatez y generosidad: antes de ejecutar una decisión de tanta importancia e impulsada por motivos tan atendibles, Lear ha sopesado las cosas y, contra lo que esperaban Kent y Gloster, no se ha dejado influir por la mayor simpatía que siente por Albany —que es totalmente justificada, como aprenderemos más adelante, ya que Albany es mucho mejor sujeto que Cornwall— y ha dividido equitativamente su reino, previniendo así el estallido de futuros conflictos.

Pero aquí sucede algo sorprendente, que echa por tierra el equilibrio cuidadosamente preparado por el rey: una vez hecho el anuncio de la división del reino en tres partes, y explicitada su voluntad irrevocable (de) dar a conocer en esta hora las diversas dotes de nuestras hijas, a fin de que puedan evitarse futuras disputas<sup>16</sup>, Lear comunica a sus hijas que dará más a aquella que lo ame más. El modo que el rey ha elegido para

calibrar la intensidad de ese amor no será la experiencia directa que él haya tenido a lo largo de su vida juntos, sino una suerte de competencia verbal que deberá realizarse allí mismo en su presencia; según esto, ama más quien dice que ama más. Esto, a todas luces, es una insensatez, y una insensatez muy peligrosa. Primero, porque anula el equilibrio de las dotes, y abre el camino a posibles conflictos futuros; es, por eso, una insensatez política. Segundo, porque confunde hacer con decir (lo que Cordelia deja claro al público en un aparte: *¿Qué hará Cordelia? Amar sin pronunciar palabra*). Y esto es una insensatez psicológica. No entraremos aquí en la discusión de por qué comete Lear esta estupidez<sup>17</sup>; queremos centrarnos en sus efectos: Cordelia, incapaz de aceptar el juego hipócrita de sobrepujamiento en que han entrado sus hermanas, responde al rey con sobriedad, pues está consciente de que su amor es más rico que su lengua. Provoca así la ira y el despecho de Lear, quien la deshereda y la entrega sin dote en matrimonio al rey de Francia (Lear: *¿Que se case con el orgullo que llama sinceridad!*), desterrándola para siempre de su presencia. Luego, y sin atender a las razones del fiel Kent —a quien destierra so pena de muerte por atreverse a insistir—, en el colmo de la furia y de la frustración (su juego le ha salido mal), deja en manos de Albany y de Cornwall repartirse la dote de Cordelia, y decreta: *Os invisto, conjuntamente, de mi poder, de mi soberanía y de todos los atributos que escoltan a la realeza. Nos mismo nos alojaremos con cualquiera de vosotros por turno mensual, bajo la reserva de una guardia de cien caballeros, que se mantendrán a vuestra costa. Solamente retendremos todavía el nombre de rey con todos los títulos anejos. Autoridad, impuestos y*

15 Trad. de Astrana Marín.

16 Trad. de Astrana Marín. Todas las citas en castellano en que no se indique traductor provienen de la traducción de Astrana Marín.

17 ¿Egoísmo exagerado? ¿Capricho senil? ¿Un modo solapado de beneficiar a Cordelia, la más amada por él y quien más lo ama? En este último caso, ¿cómo la conoce tan poco que no se da cuenta de que la treta no resultará? ¿A tal punto está ya obnubilada su razón que destruye con una mano lo que construye con la otra?

provisión de lo demás, sea de vosotros, hijos míos. En confirmación de lo cual partíos esta corona.

El cuidadoso reparto planificado por Lear en pro de la paz del reino y de la tranquilidad y descanso de su vejez se ha ido al diablo en un arranque de ira, y con él, por supuesto, la posibilidad de paz, de tranquilidad y descanso. De aquí en adelante, Lear pagará el precio de su insensatez.

Como ha conservado *el nombre de rey con todos los títulos anejos*, así como una guardia de cien caballeros, que instalará consigo en casa de sus hijas, el conflicto no demora en estallar: un rey con guardia tan principal no es un simple huésped, sino un peligro permanente, porque, ¿quién puede asegurar que lo tan generosamente entregado en un arrebato, en otro arrebato no pudiera quererse recuperar? Las razones de economía y buen gobierno doméstico aducidas por las hermanas sueñan a falso —son razones que le dan a Lear—. Las verdaderas las conversan entre ambas al final de la larga primera escena: Goneril: —*ya véis a qué mudanzas está sujeta la ancianidad... Si nuestro padre ejerce autoridad alguna en la disposición en que se halla, la resignación que acaba de hacernos de su poder no servirá sino para perjudicarnos*. Este temor no las abandonará, y la presencia en sus casas del rey y su guardia se hará intolerable.

Razones tienen, pues, Goneril y Regan para inquietarse por la presencia del rey. Y son razones que ha causado el mismo rey. Es comprensible que ellas quieran proteger lo que, sin que lo pidieran, el rey *motu proprio* les concedió. Hasta aquí la responsabilidad de Lear; las estrategias de protección que las hermanas pergeñan ya no lo son. A través de éstas, ellas revelarán el abismo insondable de ponzoña y crueldad que anida en sus corazones: no trepidarán en limitarle sus derechos y placeres primero, en arrojarlo indefenso y semi-enloquecido a la inclemencia de la tormenta luego, y finalmente, Goneril, en planificar su eliminación.

Para esto último aprovecharán otra consecuencia de la decisión fatal de Lear: la guerra inminente entre Cornwall y Albany debe frenarse

ante la invasión de Britania por el ejército del rey de Francia, marido de Cordelia, que viene a proteger al rey de los maltratos a que lo someten las pérfidas hijas<sup>18</sup>.

En este nuevo conflicto —bélico ahora—, Lear es llevado, dormido y loco, a Dover, sitio de la invasión, e instalado del lado de Cordelia y Francia.

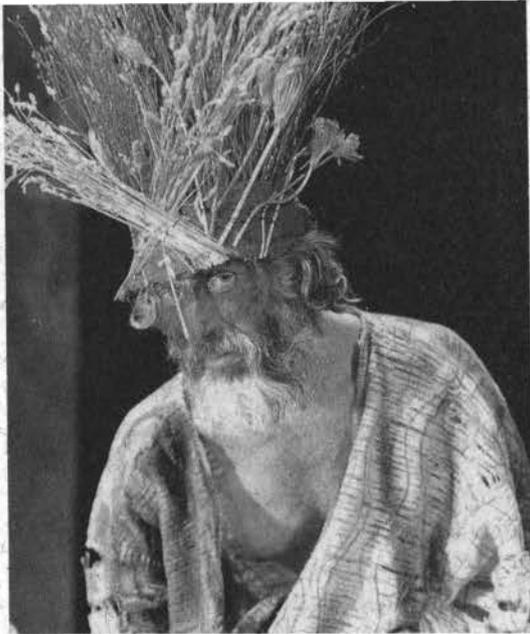
Al perder Cordelia la batalla, Goneril, temiendo el prestigio que conserva el rey entre sus súbditos, decide su muerte y la de Cordelia<sup>19</sup>.

Nada, pues, de lo que sucede a Lear es ajeno a su acto fatal: repartió mal su reino, se privó del asilo de Cordelia, e impidió a Kent actuar directamente en su defensa. Todo lo demás viene de esto. Y lo demás, en esencia, no es sino la transformación interior —y también exterior, por supuesto—



18 Descartando la inconsistencia temporal que señala Bradley, ¿por qué habría de querer venir Cordelia, insultada, desheredada y desterrada por su padre? Es concebible que Cordelia sienta que toda la desgracia de Lear se deba a una falta cometida por ella: si hubiera sido capaz de decirle a Lear el amor que sentía por él, ella habría heredado su parte, Lear se habría ido vivir con su hija favorita, y nada habría ocurrido. Cordelia es el otro personaje trágico de la obra; el destino le requiere que haga lo único que no puede hacer por su padre dada la rigidez de su carácter, y genera una catástrofe con ello que termina por causar su propia destrucción. *No somos los primeros que con la mejor intención hemos dado en lo peor*, dice Cordelia a Lear cuando Edmund los hace prisioneros (V. 3). Es, sin embargo, un rasgo de carácter —su rigidez— que puede considerarse tanto un defecto como una virtud.

19 Goneril hace esto en connivencia con Edmund, pero las razones y propósitos de éste pertenecen a la acción secundaria. En el plano de la trama, es en este punto que convergen las dos acciones, que han venido desarrollándose con casi total independencia. Van Doren señala que las dos historias de la obra —que él identifica con Lear y Gloucester, respectivamente— corren paralelas, y que nunca se cruzan, porque si lo hicieran perderían su efecto mutuo, dejando de operar como reflejo la una de la otra. Van Doren, Mark, *Shakespeare*, New York, Doubleday, s/f (1a. ed. 1939). El personaje conector entre ambas acciones es Edmund, en todo caso, y no Gloucester.



Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

de Lear<sup>20</sup>. Su transformación resulta realizada por el hecho de que el resto de los personajes recibe una caracterización estática; progresiva y rica, es verdad, pero estática: son lo que son, y no cambian. Esto no quiere decir que sean esquemáticos o acartonados; muy por el contrario, nos dan la impresión de ser tremendamente hermanos, aun cuando los veamos como extremos de devoción (Kent) o de perversidad (Regan, y especialmente Goneril); pero nunca dejan de ser lo que —al parecer— siempre han sido.

En el agitado marco de sus acciones y pasiones —al que contribuye la movida acción secundaria— asistimos a la tragedia de Lear. Esta tiene otro paso —lento, majestuoso, intenso, inevitable— y otra dimensión: su ser interior, a cuya tortura, descalabro y redención tenemos el privilegio de asistir. No encuentro precedentes para una caída como la de Lear en la historia del teatro trágico: un acto único perpetrado al inicio de la obra —fundado en la arrogante certeza de que su poder alcanza para ordenar el mundo para siempre— y el resto, puro padecimiento, hasta alcanzar la máxima des-

20 Bradley sugiere incluso que la obra podría llamarse *La redención de Lear*.

nudez desde la cual se instalará en un nuevo nivel de conciencia en que se integrarán armónicamente locura y visión<sup>21</sup>.

Pero esta última llega —para poder operar sus efectos en el mundo— demasiado tarde: la maquinaria puesta en marcha por el propio Lear ha cobrado ya su víctima más inocente —Cordelia—. Su propósito de vivir feliz con ella, así sea en la prisión, es imposible. La precaria lucidez recuperada por el rey no resiste este último embate, y muere en éxtasis creyendo que en los labios del cadáver de Cordelia se agita un aliento inexistente.

La fuerza de la impronta que en el público deja la figura de Lear no debe poco a este final, misericordioso para el rey, pero doblemente cruel para el lector y el espectador. Doblemente cruel, porque él comprende la ilusión del desdichado monarca, y quisiera poder compartirla, pero debe aceptar no sólo que Cordelia está efectivamente muerta, sino que Lear ha muerto equivocado, y que la realidad, cruel como se ha mostrado todo a lo largo de la obra, no se ha modificado en absoluto. Este efecto no alcanza a ser aventado por el reordenamiento final del mundo: el críptico parlamento de Edgar que cierra la obra tiene más de amarga aceptación que de efectiva esperanza.

Al cerrarse el telón, al volver el lector la última página, presos del devastador efecto de esta obra monumental, ¿cómo podrían acordarse de sus faltas?

21 El *Prometeo encadenado* —cuyo decurso de acción es comparable al de la acción principal de *Lear*— tiene, quizá por ser la segunda tragedia de una trilogía, tanto el error fatal como la redención final fuera de la obra. No sólo en la estructura de la acción parece seguir el *Lear* la norma griega clásica. También lo hace en evitarle al espectador el presenciar muertes violentas. En *El Rey Lear*, tal como lo concibió Shakespeare, nadie importante muere violentamente en escena: ni Cornwall, ni Regan, ni Goneril, ni Edmund, ni Gloster, ni Cordelia; y Lear, que sí lo hace, muere dulcemente. Esto es más notable por cuanto no es la práctica habitual en Shakespeare; téngase presente, por ejemplo, las muertes al final de *Hamlet*. El enceguecimiento de Gloster, único momento de extrema violencia en la obra, pertenece a la acción secundaria.