
«Serán los terrores del mundo». Pensar la tiranía entre Platón y Shakespeare

Liliana Demirdjan*

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Valeria Rodríguez Van Dam*

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Resumen

El presente ensayo de reflexión se propone explorar la tiranía y su impacto en el poder, la justicia y la desintegración social, a través de un diálogo entre la filosofía clásica y la tragedia Shakespeariana. A partir del *Gorgias* y *La República* de Platón se examina la figura del tirano como representación arquetípica del poder injusto y, a la luz de la obra *El Rey Lear* de Shakespeare, se consideran las formas en que el ejercicio arbitrario del poder conduce a la corrupción, la locura y la destrucción del orden político y humano y sumerge a la sociedad en la violencia y el caos. El texto Shakesperiano parece albergar una respuesta a la advertencia platónica: la tiranía, sostenida por la adulación y desligada de la responsabilidad moral, conduce inevitablemente a la catástrofe del reino.

* Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Magíster en Sociología (Universidad Autónoma de Barcelona). Diploma de Estudios Avanzados en Sociología (Universidad Autónoma de Barcelona). Diploma de Estudios Superiores Especializados en Sociología (Universidad Autónoma de Barcelona). Especialista en Educación en Ambiente para el Desarrollo Sustentable (Universidad Nacional del Comahue). Licenciada en Ciencia Política especializada en Opinión Pública y Análisis Político (Universidad de Buenos Aires). Licenciada en Sociología y Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Sociología (Universidad de Buenos Aires). Profesora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Correo electrónico: lilidemir@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3686-5973>

* Profesora nacional de inglés y profesora especialista en Estudios Shakesperianos por el Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González». Licenciada en Educación con Orientación en Lenguas Extranjeras (inglés) por la Universidad Nacional de Quilmes. Profesora titular de Literatura Medieval Inglesa y Estudios Shakesperianos en el Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González» y en el Instituto Superior del Profesorado del CONSUDEC «Septimio Walsh». Profesora Adjunta Regular en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (cátedra Salceek) y examinadora y *team leader* para la Universidad de Cambridge por el Buenos Aires Open Centre. Coordinadora del grupo de estudio permanente de la obra shakesperiana «The Shakespeare Study Group». Miembro del Proyecto UbaCyT «Aportes de la teoría política y social para el estudio de los procesos democráticos y los gobiernos del nuevo ciclo abierto en América Latina» (director: Atilio Borón; codirectora: Liliana Demirdjan). Investigadora de textos literarios en inglés antiguo y sus traducciones. Correo electrónico: shakespearestudiesargentina@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5741-0258>

Ideas, XI, 11 (2025), pp. 1-13

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

Palabras Clave: tiranía, poder, desintegración, Platón, Shakespeare

Abstract

This reflective essay explores tyranny and its impact on power, justice, and social disintegration through a dialogue between classical philosophy and Shakespearean tragedy. Drawing on Plato's *Gorgias* and *Republic*, it offers an examination of the figure of the tyrant as archetypal representation of unjust power and, in the light of Shakespeare's *King Lear*, a consideration of the ways in which the arbitrary exercise of power leads to corruption, madness, and the destruction of the political and human order, plunging society into violence and chaos. The Shakespearean text seems to host an answer to Plato's warning: tyranny, sustained by flattery and detached from moral responsibility, inevitably leads to the catastrophe of the kingdom.

Keywords: *tyranny, power, disintegration, Plato, Shakespeare*

Fecha de recepción: 13/10/25. **Fecha de aceptación:** 21/11/25.

PARTE I. La tiranía en la filosofía clásica

I. La cuestión de la tiranía en la obra de Platón: entre la *República* y el *Gorgias*

En el *Gorgias*, poder, retórica e injusticia se encarnan en la figura del tirano. En esa trilogía Platón expresa, tal como lo hace también en *República*, la crítica al ejercicio del poder político cuando este se ejerce al margen de la justicia. *Gorgias* es un diálogo profundamente polémico. En él, Sócrates discute con distintos interlocutores, entre los más relevantes Gorgias, Polo y Calicles. La discusión aborda la naturaleza de la retórica, el poder y la vida virtuosa. Cuando se desarrolla la discusión con Polo y, más aún, cuando tiene lugar la que sostiene con Calicles, se presenta la figura del tirano como expresión acabada de una concepción corrupta y peligrosa del poder. Esta visión se funda en el ejercicio del poder político inherentemente vinculado a la transgresión de la justicia: este poder es injusto porque no atiende al beneficio de los gobernados. Y se observa corrupto cuando el tirano da rienda suelta a sus deseos desenfrenados. El tirano es esclavo de sus pasiones.

A partir de la figura del tirano el ateniense logra construir una crítica profunda a la visión sofística de la política. La propuesta platónica consiste en trazar el camino para alcanzar un modelo que postula exactamente lo contrario. La aproximación a un modelo opuesto sería solo posible si se resuelve el abandono de la sofística y se apuesta de manera rotunda a iniciar un camino complejo y sinuoso. Este es el camino de la *paideia*, que propone un recorrido arduo pero capaz de elevar a quien tenga las condiciones y la voluntad de transitarlo hacia el mundo inteligible. Es en ese plano eidético donde habitan las ideas verdaderas, entre ellas una fundamental: la justicia. La oposición resulta tajante: el gobierno de un rey filósofo o de un tirano. A uno y otro extremo en el modo de ejercer el poder le corresponden en la obra de Platón, por una parte, la

metáfora de la luz y la rectitud, y por otra, la de la oscuridad y la degradación. En ambos diálogos, Platón se enfrenta a la visión sofística de la política y plantea una opción alternativa. Se trata de una opción fundada en la ética en la que se apuesta a la perfección, a la dirección política encarnada por hombres cuyas virtudes aniden en la justicia y la sabiduría (*sophia*).

II. La figura del tirano en el *Gorgias*

En este diálogo, la figura del tirano emerge como un arquetipo de poder absoluto, inclinado a ejercer el poder sin ningún tipo de límite fijado por la ley ni por la ética. La contienda que lleva adelante Sócrates en su discusión con Polo (466b y subsiguientes) introduce el interrogante fundamental acerca de si el poder sin restricciones resulta un bien para quien lo posee. Polo afirmará que el tirano puede ser feliz, ya que dispone del poder de matar, exiliar o confiscar bienes según su voluntad se lo dicte, y toma como ejemplo para sostener esto la figura de Arquelaos de Macedonia. No obstante, Sócrates enfrenta este argumento planteando una paradoja: aquel que comete injusticias, aún en caso de no ser castigado por ello, es más miserable que aquellos a los que les toca padecerlas. Pone así en tela de juicio la supuesta felicidad del tirano.

Según Platón, el tirano es la representación acabada de un tipo de vida desordenada y dominada hasta el extremo por los deseos y la *hybris*. Es un sujeto que abdica de mantener cualquier tipo de disciplina, de racionalidad, y que ejerce el poder expresando en todos sus actos los vicios de su alma. Esta perspectiva se profundiza mucho más en su polémica con Calicles, quien parte de una visión en la que resulta natural que la justicia radique en que el más fuerte domine al más débil y tenga –en estrictos términos materiales– más que los débiles. En efecto, en medio de la discusión Calicles afirma: «Creo, en efecto, que la justicia natural consiste en que el mejor y más juicioso tenga autoridad sobre los hombres de menor capacidad y posea más que ellos» (490 a).

Se trata de un argumento en el que el tirano aparece como ejemplo contundente de sujeto que se ha desembarazado de toda convención social y que impone su voluntad sobre el resto de los hombres. Frente a esto Sócrates afirmará que un poder de estas características no puede ser otra cosa que un poder ilusorio, dado que aquel que es incapaz de dominar sus apetitos, que no puede gobernar su alma, en verdad es alguien atado a sus pasiones. De ello sostiene, pues, que su condición se asimila a la esclavitud: es esclavo de sí mismo y sería imposible afirmar que un hombre así pueda conocer la libertad.

III. Tiranía y retórica en *Gorgias*: el arte de dominar sin justicia

Entre los temas fundamentales de este diálogo se encuentra el de la relación entre la retórica y el poder. Según afirma Platón, la retórica que practican y enseñan los sofistas no es un arte (*techné*) en sentido estricto. Es, antes bien, una forma de adulación, ya que su fin último no reside en generar bienestar al conjunto sino en garantizar el placer de algunos. Utiliza para ilustrar su

argumento la analogía entre la retórica y la cocina. Ambas buscan generar placer; la cocina le da al cuerpo no necesariamente lo que es bueno sino lo que le es agradable, apetecible, independientemente de lo que ello genere. Y confronta entonces esto con la medicina que, contrariamente, siempre busca lo que es bueno para el cuerpo.

Además, afirma que el tirano es también el destinatario de la retórica. De una retórica corrupta cuyo mejor ejemplo son los aduladores. Enfatiza su deseo de dominio, y el uso de la palabra para manipular, intimidar y controlar. La retórica es, pues, un dispositivo útil a efectos de legitimar el poder injusto. Se encuentra escindida de la verdad y el bien.

La visión de Platón se enfrenta a la utilización de la palabra al estilo de la sofística y presenta por contraposición las cualidades positivas del diálogo filosófico, que tiene como meta el cuidado del alma y apunta a la búsqueda de la verdad. La figura del filósofo se distingue y eleva sobre la figura del tirano porque es capaz de someterse a la razón y a la justicia.

PARTE II. Tiranía, desintegración, catástrofe. *El Rey Lear* de Shakespeare

I. “*Every inch a King.*”³¹ *Parens Patriae*

Cuando Shakespeare escribe su tragedia *El Rey Lear*, el reino de Jacobo I sobre Inglaterra, Gales, Irlanda y Escocia lleva transcurridos varios años. El ascenso de Jacobo al trono inglés se produce en un contexto de décadas marcadas por turbulencias políticas y religiosas: su propia madre, María I de Escocia, ha sido forzada a abdicar el trono escocés en su favor cuando él tiene un año y es finalmente decapitada en Inglaterra por orden de Isabel I. A esta situación pronto se le suma la profunda incertidumbre con respecto al trono inglés, ya que Isabel ha envejecido en el poder sin tener descendencia y sin nombrar un heredero aparente. Los conflictos religiosos entre calvinistas, protestantes y católicos también desembocan en un atentado contra la vida de Jacobo en 1605, año en el cual suele datarse la composición de *Lear*².

En un mundo que amenaza con desintegrarse, al soberano, al igual que a sus pares continentales, le preocupa, entre otras cuestiones, legitimar su derecho a gobernar y ejercer e imponer una autoridad firme y centralizada. Algunos años antes de ascender el trono inglés, mientras gobierna Escocia como Jacobo VI, el monarca escribe los tratados de teoría política *The True Law of Free Monarchies* y *Basilikon Doron*, donde desarrolla la doctrina del derecho divino de los reyes y establece los principios de la monarquía absolutista. El segundo ensayo contempla las funciones, responsabilidades y conductas públicas y privadas esperadas en un monarca, así como también la caracterización de sus relaciones con Dios y con su pueblo.

¹ «un rey de cuerpo entero» (trad. propia) (IV, v, 103)

² La datación, siempre controvertida, hipotetiza fechas más tardías, algunas de las cuales coinciden con la concreción del proceso de unificación de las coronas y la constitución de la «Gran Bretaña», sancionada por el Parlamento en 1608.

Ya en el trono de Inglaterra, Jacobo pone en funcionamiento un eficiente aparato de comunicación política y propaganda que rápidamente toma ventaja de las tecnologías comunicacionales disponibles –en particular la masiva difusión de material impreso y la industria de las cartas– para instalar en torno a su figura los relatos del *parens patriae* y *rex pacificus*. Jacobo es caracterizado como el salvador y pacificador de la nación que emprende una amorosa y paternal tarea de reconstrucción unificadora predicada en un lazo de lealtad mutua con su pueblo y sustentada en las páginas bíblicas. En sus discursos al Parlamento, cita al Rey David, quien considera que un rey, ungido por Dios, es también él mismo un dios; en consecuencia, cuestionar su autoridad significa incurrir en blasfemia. En tanto dios, el rey se encuentra por encima de absolutamente todo y todos excepto Dios, al punto que incluso es él quien confiere autoridad al Parlamento.

II. *“The worst is not/ So long as we can say, ‘This is the worst’.”³* Desintegración

El Rey Lear no es la primera obra en la que Shakespeare explora los oscuros rincones de su propio tiempo, un tiempo, como el nuestro, siempre violento y letal. Desde los inicios de su carrera como dramaturgo y poeta en Londres ha venido interrogando con insistencia las causas de la desintegración social; el desgarramiento de los lazos sociales e interpersonales; las políticas de la crueldad, la prisión y la tortura; los procesos de marginalización, estigmatización y deshumanización del Otro; la contracara del orden político-social dominante con sus programas de alienación, sus recurrentes pandemias y sus inevitables efectos sobre la salud mental y el buen vivir de la población. Con tanta sutileza como implacabilidad problematiza las prácticas salvajes, xenófobas, racistas, feminicidas, homofóbicas, ecocidas y epistemicidas de un orden imperial en ascenso que organiza el caos y la muerte para cimentar su poder y se prepara para crecer y expandirse alimentándose de sangre humana y cuerpos subalternizados.

Precisamente, *Lear* pone en debate de manera descarnada todas las formas posibles de la desintegración: política, social, familiar, mental e incluso textual y subtextual, en lo que parece constituir no sólo una comprobación de la hipótesis platónica acerca de la figura del tirano y la retórica de la adulación que lo alimenta, sino también una tesis proyectiva y exploratoria de los efectos de la tiranía sobre el reino, el pueblo y los territorios sometidos a su dominio imperial.

El propio texto de la obra existe en dos versiones, cuarto y Folio, que se complementan mutuamente e incluso se han editado ensambladas, en una especie de tercera versión englobadora, pero también la trama de la tragedia, compuesta por dos historias principales entrelazadas, deja ver un subtexto vinculado a un proceso de disolución histórico-cultural que a su vez determina

³ Lo peor no ha ocurrido/ Si todavía podemos decir: «Esto es lo peor». (trad. propia) (IV, i, 27)

la multiplicación y atomización de los distintos géneros literarios que Shakespeare camufla al interior de sus versos.

III. “... *our darker purpose*.”⁴ Tiranía

Al igual que en todas sus obras, Shakespeare encapsula todas las cuestiones principales en la primera escena. Todos los rasgos tiránicos y arbitrarios del Rey, así como también la secuencia fatídica de malas decisiones se plantean en el Acto 1, escena 1, incluso desde la prehistoria de la obra: su primer parlamento indica que la determinación de dividir el reino en tres parcelas es un tema ya conocido por todos los presentes. A esto suma su plan de escindir el *Derecho* Divino de la *Responsabilidad* Divina, en lo que se conoce como la *abdicación imperfecta* de Lear: quiere renunciar a las responsabilidades de gobierno, las cuales delegará sobre los hombros de sus hijas y sus yernos, mientras que al mismo tiempo pretende retener sus privilegios como soberano. La sociedad jacobina espectadora de la obra sabe bien que nada bueno puede resultar de semejantes declaraciones, que el anciano rey enuncia con un desparpajo sólo equiparable al escándalo conceptual, tan aberrante como inconcebible, de un reino dividido por su propio monarca. Cada verso de su primer parlamento constituye un anticipo inexorable de la tragedia que sobrevendrá, tal como el escritor tiene acostumbradas a sus audiencias.

Lear continúa incorporando ingredientes a su receta para el desastre: su siguiente anuncio, en el tono de banalidad que le confiere su sentido de impunidad en el ejercicio de un poder antojadizo, consiste en el establecimiento de un concurso retórico entre sus hijas, del que espera, con autosatisfacción, el despliegue público de una poética del elogio. En una especie de *Eisteddfod* galés degradado, cada hija declamará su amor por él frente a la corte y sus esfuerzos discursivos serán recompensados con la asignación

–supuestamente proporcional al nivel adulatorio– de una de las tres partes del reino dividido. Sus dos hijas mayores, conscientes de que se trata, en última instancia, de un remate de territorio, tratan de complacerlo improvisando discursos obsequiosos, mientras que la hija menor se niega a participar.

Es la reticencia de Cordelia lo que constituye el punto de inflexión de la escena: su padre, violentamente decepcionado en su propio juego narcisista, desata sobre ella toda su furia verbal y, en una verdadera espectacularización desenfrenada de su despótica arbitrariedad, la humilla, la deshereda y declara su destierro, sentencia que también pronuncia contra uno de sus hombres de mayor confianza; el único que se atreve a contradecirlo y, con ello, a establecer un límite moral que al soberano le resulta intolerable. Finalmente, Lear concede la mano de Cordelia en matrimonio, en un verdadero proceso inverso al convencional, al rey de Francia –el único pretendiente dispuesto a casarse con ella sin una dote–,

⁴ «... mi propósito más oscuro» (trad. propia) (I, i, 32)

al cual también propina inexplicables y poco estratégicos desaires. Matizan estas exhibiciones la decisión real de, finalmente, dividir el reino en dos partes –para las cuales no se proporciona una nomenclatura o demarcación geopolítica–, repartidas entre sus dos yernos –el Duque de Albania, antiguo nombre para Escocia, y el Duque de Cornualles, antigua denominación de Gales–, y el propósito, tan absurdo como pueril, de establecer su domicilio por turnos con cada una de sus hijas mayores, por el espacio de un mes con cada una y acompañado por un séquito de cien caballeros.

Cabe recordar que toda esta parte de la escena transcurre en una situación pública, oficial y formal en la corte de Lear, en presencia de dignatarios locales y extranjeros –se explicita la presencia del Rey de Francia y del Duque de Borgoña–, que son testigos silentes del despliegue privado, familiar y temperamental de Lear, como también de sus extravagantes y desastrosas resoluciones. No resultará sorprendente que, hacia el final de la obra, Francia intente una invasión, invocando el derecho al trono de Cordelia, que se entrelazará con la guerra civil desatada entre norte y sur de una tierra fragmentada, corrompida, desgarrada y débil. La guerra civil y la invasión extranjera –francesa– constituyen precisamente las dos desgracias que Jacobo I se vanagloria de haber evitado mediante sus políticas y que su aparato comunicacional se encarga de sistematizar en el relato jacobino del *parens patriae* y *rex pacificus*.

IV. “*Now, gods, stand up for bastards.*”⁵ La Otra Trama

La trama paralela a la historia de Lear y sus hijas –la historia de un padre y sus dos hijos varones– presenta una situación familiar análoga, con similares errores y decisiones trágicas. En esta configuración, uno de los dos hermanos, el hijo legítimo del Duque de Gloucester –el chambelán del Rey Lear– es víctima de una intriga iniciada por su medio hermano, el hijo bastardo del crédulo Duque. Gloucester lanza el aparato represivo del estado en una persecución contra su propio heredero, el cual debe fugarse e ingresar en una suerte de exilio autoimpuesto dentro del mismo reino, del cual no puede escapar ya que las fronteras han sido selladas por su padre, para vivir en el páramo, fingiendo locura y en total desnudez e indignancia. El Duque de Gloucester se percatará de su error cuando ya sea demasiado tarde. Su hijo natural lo ha entregado al Duque de Cornualles y su esposa; Gloucester es torturado y mutilado, sus tierras son usurpadas y es expulsado y dejado a su suerte, ciego y solo. Es su hijo legítimo, a quien sólo reconoce al final de la obra, el que cuidará de él hasta su muerte.

Esta trama secundaria se vincula con la historia de Lear de varias maneras. Por una parte, Shakespeare pone de relieve la situación familiar de los Gloucester en tanto clara consecuencia del estado general de la nación que Lear ha desmembrado autocráticamente. Con sus atroces decisiones, el rey ha promovido la disolución de todos los lazos existentes en la sociedad y ha empujado a Britania

⁵ «¡Ahora, oh, dioses, defiendan a los bastardos!» (trad. propia) (I, ii, 22)

hacia un abismo en el cual se impone una lucha por la supervivencia sin reglas ni códigos de ninguna clase. La anomia de un mundo en caos constituye, paradójicamente, terreno fértil para iniciativas como la de Edmundo, el hijo bastardo, que logra ser nombrado Duque de Gloucester por otro duque –no por el rey–, mientras el legítimo Duque de Gloucester todavía vive.

En segundo lugar, la trama de Gloucester refleja especularmente la de Lear en tanto posible secuencia trágica convencional, con un héroe envejecido que emprende un camino de aprendizaje sobre el final de su vida. Ambos puntos de partida presentan figuras paternas autopercebidas como incuestionables y cuyas inapelables resoluciones desencadenan su propia tragedia y catástrofe final. En ambos casos, las decisiones morales equivocadas repercuten sobre sus hijas e hijos, siembran discordia y destruyen las vidas de todos ellos, y ambos padres solamente podrán reconciliarse con uno solo de sus hijos.

Por otra parte, la historia de Edmundo también puede ser abordada desde una perspectiva intercultural mediante la exploración del subtexto de la obra, en el cual se dirime un enfrentamiento entre dos mundos. En la superficie se despliega el mundo cristiano y patriarcal, anclado en el aparato jurídico de raigambre romana con su producción de categorías de exclusión tales como la primogenitura, la legitimidad y la bastardía en función de la preservación, acumulación y perpetuación de la propiedad: el mundo contra el cual Edmundo se enfrenta y al cual trata de subvertir. En este sentido, Edmundo proviene de una cultura mucho más antigua que opera en arreglo a principios y escalas de valores muy diferentes. Edmundo defiende una sociedad probablemente matriarcal, en la cual no existen mujeres «de primera» y «de segunda» y, en consecuencia, los hijos de todas gozan de un estatuto igualitario porque, fundamentalmente, todos han llegado al mundo a través del cuerpo de una mujer que es igual que todas las demás.

La cultura ancestral, matrilineal, que anida en el corazón de Edmundo es una cultura para la cual la identidad paterna es tan improbable como irrelevante y todo ser humano es un ser legítimo por el solo hecho de haber nacido de una mujer. Desde esta perspectiva, las conspiraciones de Edmundo lo vuelven a la vez un villano cristiano, que recibe su merecido por atentar contra el orden instituido, y un héroe precristiano, portavoz de todos los excluidos –a los que invoca en plural, «bastardos»–, que luchará sin éxito por restituir ese orden ancestral y anterior. Con Edmundo, Shakespeare descubre el velo históricamente opresivo que invisibiliza las Otredades y lo sintetiza, novedosamente, en una trama-Otra, u Otra trama.

V. “... let me talk with this philosopher.”⁶ Paideia

Finalmente, la historia de Edgardo, el hijo legítimo de Gloucester, también es explorada creativamente por Shakespeare. Edgardo recorre un camino inverso

⁶ «Déjenme hablar con este filósofo» (trad. propia) (III, iv, 138)

al de la secuencia trágica de Lear y Gloucester en el sentido de que su historia inicia en calamidad y culmina en buena fortuna. Su experiencia, mimetizado con el páramo con su disfraz de pordiosero loco escapado de un hospicio, le proporciona un espacio de aprendizaje humano, filosófico y político, predicado en la observación participante del derrumbe del reino y de las figuras regentes, una de las cuales es su propio padre.

Edgardo aprende con dolor de sus privaciones físicas y emocionales, pero las lecciones que más profundamente calan en su alma, las más despiadadas, son las que se desarrollan mientras contempla el deterioro en la salud mental del rey y la ceguera de su padre. De ellos aprenderá el arte de gobernar con humanidad y compasión, pero también aprenderá sobre los caprichos de la fortuna y la insondable dimensión del sufrimiento humano, que parece nunca tocar fondo. Su camino paidético lo llevará a la búsqueda genuina de la perfección mediante el cultivo de las virtudes predicadas en la justicia y la sabiduría, atributos imprescindibles e irrenunciables en un soberano íntegro.

La trama de Edgardo, el *hombre nuevo*, el «tebano culto⁷» –tal como lo reconoce Lear en medio de su brote psicótico– prefigura un género dramático también nuevo con el que Shakespeare comenzará a experimentar en años venideros, el de los *romances de reconciliación*. A falta de nomenclaturas más precisas, las historias escenificadas en los romances transitan una zona liminal definida *vía negativa*: no son comedias, ni tragedias, ni obras históricas, pero trazan recorridos formativos vitales como el de Edgardo, con puntos de partida signados por el infortunio y puntos de llegada caracterizados por distintas formas y resultados de aprendizaje y finales –cuestionablemente– felices, componentes todos que las posicionan muy cerca del género de la novela, que Shakespeare no llegó a cultivar.

VI. “*They shall be the terrors of the earth.*”⁸ Continuidades

El final de la obra plantea, entre otras cuestiones, un gesto encaminado a la resolución de los diversos conflictos –políticos, sociales, culturales, civilizatorios– que Shakespeare desarrolla en el texto y el subtexto. Muerto el Rey y sus tres hijas; muerto uno de los dos depositarios de la corona particionada; muerto el chambelán y su hijo natural, sólo quedan sobre el escenario un puñado de personajes a cargo de la restauración del orden político, moral, dramático y estético. Se trata, sin embargo, de un proceso a todas luces insuficiente considerando las devastadoras consecuencias de la división del reino y de la corona. Luego de las sangrientas disputas por el poder, la guerra civil y la virtual balcanización del territorio; luego de la fallida invasión francesa, la disolución de la monarquía y la desintegración política, social, familiar y mental que Shakespeare despiadadamente ubica sobre su escenario, el Duque de Albania –

⁷ “I’ll talk a word with this same learned Theban.” (III, iv, 141)

⁸ «¡Serán los terrores del mundo!» (trad. propia) (II, iv, 274- 275)

Escocia–, el único sobreviviente del duunvirato instaurado por Lear, propone, a falta de herederos al trono, un nuevo reino conjunto entre el Duque de Kent y Edgar.

En las palabras de Albania la audiencia comprende que el aprendizaje obtenido del sufrimiento no ha alcanzado a todos: el abrumado duque propone exactamente lo mismo que originara la tragedia, en una reproducción acrítica de la *hamartia*, el error fatal cometido por Lear. Los tres versos de su parlamento, al que quizás no se suele acordar la atención que verdaderamente amerita, generan desazón y terror: resulta inconcebible que una figura como la suya, que ha permanecido leal a Lear y ha contemplado y padecido en carne propia el derrumbe generalizado –su matrimonio incluido– pueda sugerir precisamente aquello que ha ocasionado la catástrofe para dar inicio a un nuevo ciclo de desintegración.

Si bien las fuentes históricas que Shakespeare resignifica escénicamente confirman la prevención de una reedición del desastre, la obra cierra en una sutil nota de aprehensión. Kent rechaza la propuesta –planea un suicidio por lealtad– sin brindar más explicaciones. Probablemente ha comprendido la inutilidad de su sacrificio personal y la inconducencia de las desgracias que le acarrearán su encendida y valiente defensa de la integridad territorial del reino en la primera escena del Acto I. Por su parte, Edgar pronuncia los cuatro versos finales de la obra utilizando el plural mayestático –el *royal we*– que caracteriza el habla monárquica, con énfasis en la pluralidad de los dos cuerpos de un soberano; es decir, asume el trono *lingüísticamente* antes de hacerlo oficialmente en una ceremonia de coronación. Sus palabras llevan el rastro de los aprendizajes que le ha tocado transitar y sus correlatos discursivos: el soberano debe dominar el discurso de los afectos y la emocionalidad en igual medida que el de la obligación y el deber, porque debe gobernar integrando ambos aspectos a su tarea regente. Sin embargo, también afirma que su generación no gozará de una vida tan larga ni tan sufrida como la de la generación precedente. El Edgar histórico –«Edgar el Pacífico»– reina por un breve período entre los años 959 y 975 de la era cristiana, cronológicamente muy alejado del legendario Rey Lear de Britania, del siglo VIII a.C., último descendiente de la dinastía de Bruto, el mítico fundador de Britania.

Shakespeare reúne a ambas figuras en su transposición escénica, probablemente para invitar a la reflexión acerca de la significativa diferencia entre ellas junto con su significativa continuidad: mientras que Lear divide su reino en la era pre-cristiana, Edgar reunifica y estabiliza a Inglaterra durante la era anglosajona, en una prefiguración histórica del *parens patriae* y *rex pacificus*; sugestivamente, su reino representa una anomalía de paz y progreso dentro del contexto de caos y luchas intestinas en la Inglaterra de la Alta Edad Media. El Edgar escénico, que parece tristemente consciente de estas simetrías, profetiza, o quizás advierte a la audiencia, acerca de la extrema fragilidad de los procesos de unificación, pacificación y prosperidad de las naciones. La naturaleza cíclica que

sistemáticamente permite el regreso de la secuencia *tiranía – división – abdicación – desintegración – catástrofe* no sólo se nutre de los Lears de este mundo sino también de los Albanias de la vida, que presencian, observan y padecen, pero *nunca aprenden de lo vivido* y en esas condiciones toman decisiones que afectarán las vidas de miles de Otros.

Sobre esta cuestión, vale señalar la perspectiva con la que Eduardo Grüner se refiere al tema cuando sugiere que la tragedia puede ser entendida como un rito de pasaje entre el orden arcaico –anclado en una cultura basada en el sacrificio– y el orden racional –en el que se reemplaza la «ley del sacrificio» por la «Ley a secas»–. Es decir, se constituye en un lugar fundacional ya que «en su mismo centro está el conflicto arcaico entre lo Mismo y lo Otro, que apunta a una separación y al (re)inicio de un nuevo Orden, político, antropológico, pero también subjetivo» (Grüner, 2002, p. 29). Por esto mismo, sugiere que la tragedia puede ser entendida como una suerte de antropología de lo político. No obstante, Shakespeare deja entrever su profunda desconfianza con respecto a los nuevos inicios –ya ha visto varios–: el corazón humano, empecinadamente continuista, transitará cambios estructurales pero su esencia permanecerá inexorablemente proclive al caos.

VII. “... *this great stage of fools.*”⁹ Todos los tiempos

Como en ninguna otra tragedia, el sentimiento de pérdida y desperdicio con respecto a la dimensión del infortunio padecido por los personajes en función del correspondiente aprendizaje esperado resulta tan inconmensurable como desconcertante y desalentador. *El Rey Lear* interpela a la humanidad toda en su condición filial: inexorablemente, todos caminamos este mundo porque somos *hijos* de alguien; arrojados a este desgraciado y «enorme escenario de locos y necios», debemos encontrar la manera de cohabitarlo para ser y estar juntos, y, al parecer, aún no hemos dado con ella.

Shakespeare, al igual que los primeros dramaturgos griegos, visibiliza los grandes dilemas y miserias del género humano encarnados en los conflictos de su época. Esta tarea puede ser plausible, al decir de Greenblatt (2019), porque es capaz de observar, leer e interpretar su época desde ángulos oblicuos. Refiere sutilmente las injusticias y las diferentes formas de la crueldad y la violencia; las sube a su escenario; las inserta en los versos de sus poemas e invita a audiencias y lectores a detectarlas, reconocerlas y pensarlas. Sus miradas múltiples y cambiantes y su palabra caleidoscópica y generativa resquebrajan las enormes murallas de odio, crueldad, violencia, exclusión y muerte que el poder real erige en todas las sociedades humanas de todas las épocas.

En un juego que combina memoria, inteligencia y belleza, entabla un diálogo sereno pero implacable con su tiempo y todos los tiempos; nos obliga a contemplar las formas en las que sociedades, civilizaciones y culturas emprenden

⁹ «este enorme escenario de locos y necios» (trad. propia) (IV, v, 175)

su autodestrucción, y nos señala descarnadamente las micro-desintegraciones que dan comienzo a estos procesos desgarrantes, deshumanizantes y enajenadores. Quizás espera que alguna vez logremos unir los puntos de esas continuidades para comprender su funcionamiento y poner fin a la repetición cíclica de la misma escena trágica.

Referencias bibliográficas

- Greenblatt, S. (2019). *El tirano. Shakespeare y la política*. Alfabeto.
- Grüner, E. (2002). *La Tragedia, o el fundamento perdido de lo político. Teoría y filosofía política. La recuperación de los clásicos en el debate latinoamericano*. CLACSO.
- Halio, J. (ed.) (2005). *The tragedy of King Lear. An updated edition*. CUP.
- Platón. (1966). *Georgias* (L. Roig de Lluís, trad.). Espasa Calpe.
- Platón. (1986). *República* (A. Camarero, trad.). Eudeba.