

CONFLICTOS DE REPRESENTACIÓN: GONERIL Y REGAN SE CAMBIAN DE AUTOR

Ángeles de la Concha
UNED

It is a truth universally acknowledged that the representation of women in Literature and Myth has been the work of men. It is no wonder then that in reading, particularly the literary works in the canon, women have learned to see themselves through masculine fantasies which, offered as truthful pictures, have become archetypes at best, stereotypes at worst, in either case powerfully fixed in the collective imaginary.

Author, critic, myth and interpretive communities have closed ranks in ensuring the production and circulation of a timeless meaning notwithstanding the poststructuralist deconstructive thrust. Indeed the authority of the Shakespearean industry is paradigmatic to this effect. In this paper I attempt to explore the difficulties met by critical approaches that have tried to deconstruct the ancestral polarities in which King Lear's daughters are locked and, to the contrary, the more rewarding play of writing the story anew from a different perspective and in a different voice. This way the tale is no longer Lear's story but Goneril's who has deserted Shakespeare's encapsulation of her and has got herself a more sympathetic and understanding author that frees her from the stereotype.

Hace ya muchos años, en torno a 1815, Jane Austen, escritora en absoluto sospechosa de excesos feministas y buena conocedora de la situación de las mujeres en su tiempo, escribía en su novela *Persuasión* el siguiente diálogo:

"Let me observe that all histories are against you, all stories, prose and verse ... I could bring you fifty quotations in a moment on my side the argument, and I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs, all talk of woman's fickleness. But perhaps you will say, these were all written by men".

"Perhaps I shall. - Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree: the pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything". (Austen 1980: 237)

Esta afirmación no hacía sino confirmar una abrumadora realidad. En primer lugar, el reconocimiento de que los prejuicios —en este caso de género— están impresos en la cultura y se transmiten generacionalmente en representaciones literarias. En segundo lugar, la exclusión de la mujer de la escritura y, lo que es realmente interesante, la desconfianza ante ella, a pesar de consumirla vorazmente —de siempre las mujeres fueron ávidas lectoras— precisamente por estas representaciones de sí misma que descubre. Podríamos remontarnos a Chaucer y oír ya la queja femenina de la parcialidad de estas fantasías masculinas que la fijan unilateralmente en una imagen sin concederle la facultad de la respuesta. Ya lo hace el poeta por ellas y les da la historia que cree que quieren. *La leyenda de las mujeres buenas*, tan monótona, según la crítica, que la arrumbó sin terminarla.

El derecho de la mujer a la autoría, esto es, a la posibilidad de escribir, primero, y de ser reconocida como escritora y aceptada en el mundo de las letras, después, ha sido una larga pugna histórica. Muchos documentos lo atestiguan. Desde la adopción de un seudónimo masculino que frenara una recepción crítica desde las trilladas premisas de género y encerrara a la obra en las coordenadas de lo que se suponía era o debía ser «escritura femenina», hasta la justificación en virtud de lo que se le supone como una esfera específica —la educación femenina, materia, al fin y al cabo, de mujeres—, que justificara y exculpara del atrevimiento de invadir un territorio ajeno, el de la escritura, al que naturalmente quienes no disfrutaban del privilegio de la educación tenían vedado el paso.

Efectivamente, ha sido tradicionalmente el hombre el escritor de historias, el poeta, el dramaturgo, el articulador de mitos. También el que ha fijado la preceptiva literaria. Y, con ella y a través de ella, ha sido el diseñador del gran marco de los preceptos culturales, de esa normativa más eficaz cuanto más invisible por el poder que tiene de naturalizar, a través de seductoras representaciones estéticas, visiones del mundo y de quienes lo habitan que se acaban erigiendo en realidad. La gran literatura —los grandes géneros como la tragedia o la épica— ha sido portadora de imágenes, de aspiraciones, de comportamientos y retribuciones a los que la sociedad en cuyo seno surge y se divulga ciertamente asiente. Son expresión de un consenso ideológico y social y, de alguna manera, del discurso moral imperante. En sociedades patriarcales no es extraño que este discurso se articule en torno a una visión masculina del mundo y tan interiorizada que ni siquiera somos a veces conscientes de ello. Kathleen McLuskie, académica y especialista en el teatro de Shakespeare, lo expresa bien cuando matiza la afirmación de Raymond Williams de que la tragedia asume la existencia de una “naturaleza humana esencialmente estable, universal y permanente” con la constatación de que “la naturaleza humana en torno a la cual se articula la satisfacción moral y estética de la tragedia es la mayoría de las veces explícitamente masculina”. (McLuskie 1993: 48)

Retornando a la cita de Jane Austen, las mujeres a fuerza de leer esas historias, situadas, además, y cercadas firmemente por estos preceptos culturales, hemos aprendido a contemplar el mundo, y lo que es más importante, a nosotras mismas, desde la mirada masculina. Al leer la Historia la hemos vivido mucho tiempo, y hasta nos hemos vivido a nosotras mismas, desde el lugar que el autor, varón, nos ha asignado, en lugar de contar y leer y vivir historias propias. Y lo que es más problemático, al acceder al estatus, el canon y la comunidad literaria, mediante la aprobación de quienes dictan los criterios de valor, las perspectivas no pueden diferir en gran medida, reproduciendo así, de forma más o menos consciente, los modelos heredados. Inmersas en una cultura en la que la feminidad, como la masculinidad por otra parte, tiene unos rasgos bien precisos con los que el público lector está ideológicamente preparado a asentir, no es extraño que los textos escritos por mujeres acaben insertos y corroboren la tradición masculina, al estar sustentados sobre las premisas de las convenciones literarias diseñadas por ella. De este modo, a pesar del inmenso ensanchamiento de posibilidades vitales, las mujeres siguen estando en uno y otro caso mayoritariamente definidas por su sexo, y su representación literaria continúa fija en los roles consiguientes. Persiste, así, con variaciones en la peripecia, la misma historia, sin que la autonomía real de las mujeres, al menos de muchas de ellas, implique en muchos casos un cambio sustantivo.

La escritura feminista ha propiciado una reflexión y una actividad extraordinariamente sugerente en este sentido. Al compás de la auto-reflexividad propia de la novela postmoderna, ha incorporado a su textura misma la atención al exceso del lenguaje, la tensión de las demandas y exigencias de la forma, la conciencia de la tradición en que se inserta, además de la reflexión crítica contemporánea sobre la cuestión de género. La dialéctica

entre el acatamiento y la ruptura, tanto en las dimensiones de «genre» como de «gender», ensancha el argumento con esta dimensión de dialogismo, de multiplicidad de voces, niveles de expresión, subtextos e intertexto, que minan el significado previsible en la línea del consenso social y literario.

El juego explícito, el desafío que esta escritura planta al mito, al autor, a la historia, no es empresa fácil. Estamos apesadados en los mitos una y otra vez reproducidos, garantes de sí mismos, amparados por el tiempo y por el prestigio del autor que los retoma, los recicla y hace que circulen. Autor, historia y mito se nutren mutuamente. No es extraño, pues, que resientan su simbiosis quienes aspiran a labrarse un espacio en la apretada complicitad de su discurso.

Harold Bloom hablaba de la ansiedad de la influencia. De la pugna edípica del autor novel por desplazar al padre literario, al Autor canonizado, y hacerse con su sitio. De una manera más sutil, más democrática, Barthes transfiere al lector esta tarea haciéndole creer que es él el que decide. Le concede la ilusión de una autonomía interpretativa, libre por fin de la tiranía del crítico que tradicionalmente se había aliado con el prestigio del nombre del autor para cimentar firmemente la autoridad de sus respectivos discursos: «The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author», afirmaba Barthes rotundamente. Y no sin cierta razón, lo justificaba «To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. (...) [W]hen the Author has been found, the text is “explained” —victory to the critic. Hence there is no surprise in the fact that, historically, the reign of the Author has also been that of the Critic, nor again in the fact that criticism (be it new) is today undermined along with the Author» (Barthes 1988: 171, 172). Este desafío en el contexto de la explosión del mayo del 68, año en que lo escribía reclamando un lugar para la nueva escritura, perdería parte de su credibilidad iconoclasta con la publicación en 1975 de *Roland Barthes*, por Roland Barthes —o sea, él mismo— fusionando así en una sola obra las tres categorías: texto, autor y crítico.

La reacción de la crítica feminista más seria ante la supuesta muerte —o asesinato— del autor, en el contexto de otras muertes, la del sujeto, por ejemplo, ha sido en general de abierto escepticismo cuando no de radical hostilidad por coincidir, un tanto sospechosamente, con la conquista de muchas mujeres de un lugar en la Academia y de un nombre y un espacio propio en el mundo editorial y literario. Se producía, a la vez que tenía lugar una recuperación ingente de obras y nombres relegados al olvido que mostraban a las claras un silenciamiento histórico del que sólo las estaba sacando precisamente el trabajo y el prestigio de una autoridad ganada con esfuerzo, como críticas y autoras. La falacia de la formulación de Beckett «¿Qué importa quién es el que habla», dijo alguien, «¿Qué importa quién es el que habla?» ha sido ampliamente combatida y demostrada y no sólo desde el feminismo (Frye 1986, Felsky 1987), aunque hayan sido las mujeres uno de los colectivos que más directamente han sufrido sus consecuencias. Michel Foucault, probablemente la voz más autorizada en el pensamiento contemporáneo sobre el tema de la naturaleza y los efectos del poder, dedica un ensayo específicamente al tema del autor, “What is an Author”, en el que desmantela la falaz pretensión de inocuidad de la pregunta. Para Foucault, el nombre del autor tiene un papel claro en relación con el discurso narrativo al otorgarle, para empezar, una función clasificatoria que asegura su recepción y le garantiza la aceptación por parte de una audiencia. «The author’s name (...) indicates the status of this discourse within a society and a culture» (Foucault 1988: 202). Y lo que es más interesante, la autoridad del nombre del autor sirve para neutralizar las contradicciones que puedan surgir en sus textos siendo tarea del crítico localizar los puntos en que tales contradicciones aparentes se resuelvan. El objetivo tradicional de la crítica ha sido extra-

er de la obra su sentido último. Un sentido que manifieste una faceta esencial de la condición humana asegurando así su vigencia universal, atemporal, eterna. Según esto, daría igual que el receptor fuera hombre o mujer, blanco o negro. Cultura, raza o género son, en esta concepción, categorías irrelevantes. Sólo se requeriría sensibilidad artística y, ciertamente, una capacidad moral para asentir a ese mensaje transhistórico, lo que funciona de modo aún más coercitivo puesto que quien no se identifique con la estética o con el sentido asignado a la obra arrostra, además, la descalificación artística o moral. Foucault desarma, así, la pretensión de ausencia de mediaciones entre el lector y el texto, la ilusión de libertad ilimitada que garantiza la circulación de la escritura sin constricción alguna. Y es precisamente el nombre del autor el que frena la posible multiplicación, en aras de una presumible desviación o deformación, de significados.

Desechando la reducción que de esta figura del autor hacía Barthes a un incierto conjunto de significaciones indeterminadas, que sólo cobrarían unidad y por tanto significado en la del lector, Foucault (1988: 209) expone sin rodeos su función ideológica: «he is a certain functional principle by which in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition and recomposition of fiction.(...) The author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning.»

El prestigio que el nombre del autor canonizado imprime a su obra reviste a cualquier aproximación crítica a ésta de un temor reverencial que limita ciertamente la orientación y el tono de las misma. El caso de Shakespeare es exponente perfecto de esta problemática y su tragedia *King Lear* ilustra de manera particularmente expresiva la peculiar incidencia sobre la cuestión de la representación femenina.

En su introducción a una reciente recopilación de textos críticos sobre *King Lear* con el propósito de mostrar el cambio radical de dirección de la crítica shakespereana propiciado por el Nuevo Historicismo y el Materialismo Cultural, Kiernan Ryan (1993: 1-5) empieza por un repaso de las interpretaciones de la obra por parte de la crítica humanista, de corte moralizante, que han prevalecido hasta principios de los ochenta, imponiendo con la autoridad que le confería el prestigio de sus nombres —A. C. Bradley, G. Wilson Knight, Maynard Mack— una visión determinada y, por supuesto reduccionista, de Shakespeare y su obra. Tal empresa se habría caracterizado por el empeño en articular el significado de la obra en torno al proceso de conversión y educación moral del monarca al que se subordina cualquier otro elemento de la obra, incluidos el sub argumento de Gloucester y sus dos hijos, el legítimo Edgar y el bastardo Edmund. Todo convergiría en mostrar, a pesar de las evidencias en contra en el texto, el valor del sufrimiento, aún el aparentemente más gratuito, como fuente de humanización, esto es de empatía con los más débiles y, sobre todo, de conversión y regeneración moral. Incluso interpretaciones en una línea más existencialista y menos obviamente «religiosa» o cristiana que privan al sufrimiento del sentido reconfortante de la visión anterior, como la de Ian Kott, en *Shakespeare Our Contemporary* se pronuncian por un significado de naturaleza igualmente trascendente y ahistórica reivindicando a un Shakespeare asimismo universal y atemporal, aunque nos hablara ahora desde las premisas del teatro de la crueldad y del absurdo.

Ninguna de estas versiones se interesan por los personajes femeninos, cuya función se reduce a la de antagonistas a la gran figura del héroe, tanto más trágica y sublime cuanto más equivocada primero, y más herida después por los seres de su propia sangre. El impacto emocional es más intenso si éstos son mujeres por cuanto a la mujer se asocia íntimamente el ámbito del cuidado, la ternura, el sacrificio de uno mismo. Cuanto más malvadas y monstruosas las figuras de sus hijas, más impacto despertará en la audiencia el

proceso necesariamente doloroso de la conversión moral, materializado en la figura de un padre anciano y trastornado, y mayor identificación suscitará su aflicción.

Tanto el Nuevo Historicismo como el Materialismo Cultural, afirman su fundamentación en las aportaciones más recientes e innovadoras de los estudios de género, raza, poder, lenguaje y de la propia función de la crítica y explicitan su rechazo a cualquier pretensión de determinar un significado último de tipo trascendente o moral, para tornar la atención a las condiciones materiales de la sociedad de la época y analizar si la obra dramática asiente a ellas u ofrece resistencia. En palabras de Ryan Kiernan (1993: 3), explorarían «how far the play could be seen as sustaining or sabotaging oppressive structures of power and perception in his [Shakespeare's] world and our own». Pero del repaso de la ya muy extensa obra crítica de estas corrientes, se deduce que o las estructuras de poder abusivas no afectan a las cuestiones de género o que éste no es una categoría merecedora de análisis ya que sigue siendo tan ignorada como en las tendencias críticas anteriores. De hecho, y refiriéndose a la obra que aquí nos ocupa, *King Lear*, en la que las mujeres tienen un papel clave, Ann Thompson publica en un volumen de ensayos críticos de orientación materialista, pero explícitamente feminista, un artículo con un título tan sugerente como expresivo: «Are there Any Women in *King Lear*» (Ann Thompson 1991: 117-128). Su autora pasa revista a las versiones críticas sobre la obra y aparte de constatar el fenómeno ya mencionado de silenciamiento de las cuestiones de género por parte de la crítica masculina, lamenta una especie de resignación o aquiescencia por parte de la femenina. Cita como ejemplo a Kathleen McLuskie, quien aunque denuncia la fuerte misoginia que impregna la representación de las mujeres en la obra, reconoce que la carga moral que la acompaña y el reducido espacio al que se las adscribe —el de la sexualidad y la perversión del orden natural de la relación filial— dificultan en extremo su defensa. «Feminism cannot simply “take the women’s part” when that part has been so morally loaded and theatrically circumscribed», escribe McLuskie. (Thompson 1991: 123). El clímax patético magistralmente construido por Shakespeare en la escena final de la muerte de Cordelia y Lear haría, también según McLuskie, que «the most stony-hearted feminist could not withhold her pity even though it is called forth at the expense of her resistance to the patriarchal relations which it endorses (Thompson 1991: 124).

Ciertamente, en su ensayo «The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and *King Lear*», McLuskie expone sin rodeos la misoginia de la obra, que reproduce el mito de la disociación femenina en la clásica dicotomía de la sublimación, encarnada en la figura de Cordelia, o la demonización, en la de las dos hermanas mayores, Goneril y Regan. Pero no persigue las implicaciones y, en su afán de desconectarse con cualquier pretensión de esencialismo o universalidad, concluye centrándose en una apreciación materialista e historicista —es decir basada en las circunstancias del momento en que la obra se escribe pero con aplicación al presente. La reflexión se desvía un tanto de la cuestión específica de género para abordar el tema más general de la ansiedad provocada por las relaciones familiares organizadas de acuerdo con una rígida jerarquización, y por la radical dependencia económica de los hijos jóvenes respecto de los padres que se invierte dramáticamente en la vejez en una sociedad fuertemente patriarcal y en transición de una estructura feudal a un capitalismo incipiente.

Buscando una salida a esta suerte de «impasse» en relación a la cuestión de género, Ann Thompson sugeriría una práctica crítica de lectura subterránea —«under-reading» la denomina— «in the sense of unearthing a subtext which indicates that a text is “really” more concerned with gender issues than it might seem on the surface» (Thompson 1991: 124). Y pone como ejemplo un artículo de Coppelia Kahn, también recogido en la colección de Kiernan Ryan, titulado «The Absent Mother in *King Lear* en el que, frente a la

práctica masculina habitual de borrar o suprimir del texto la problemática de las mujeres, rastrea presencias invisibles y reintroduce una figura femenina: la madre, cuya ausencia precisamente explicaría rasgos como la ira incontrolada y la inmadurez emocional de Lear. Khan ofrece un enfoque psicoanalítico de las consecuencias de esta ausencia de figura materna, sugiriendo un impulso incestuoso del Rey Lear por su hija menor Cordelia. La supresión de este impulso, al que Lear debe renunciar al entregarla en matrimonio, despierta una imperiosa necesidad emocional de afecto y cuidado maternos que sus hijas le deniegan. Es justamente esta frustración la responsable de su furia incontrolada —«oral rage», la denomina Kahn— que desahoga en los accesos de furia infantil salpicados de salvajes insultos a sus hijas y precipita el desarrollo de los acontecimientos.

Esta perspectiva no deja de ser original y sugerente, lo que ocurre es que tampoco en ningún momento cuestiona radicalmente el núcleo de la cuestión: la estereotipada representación de las mujeres en la obra, su caracterización plana, mera reproducción de un estereotipo cultural profundamente misógino, que sigue aceptándose como exigencia del guión.

Kathleen McLuskie ofrece una interpretación de Cordelia muy interesante. Frente a la admiración sin reservas que tradicionalmente ha despertado su figura, como ejemplo eximio de rectitud, veracidad, y abnegación filial extremas, McLuskie llama la atención sobre el lenguaje legal que Cordelia utiliza para oponerse a la escenificación de amor filial que su padre el Rey exige como contrapartida al reparto del poder. Frente a sus hermanas mayores, Goneril y Regan, que se prestan gustosas a seguir el juego propuesto por su padre, Cordelia rehusa su petición precisamente en virtud de los principios patriarcales que su padre encarna y que está haciendo valer, aunque de modo negativo, en el momento. Como monarca y como padre revestido de la autoridad y el poder más absolutos, está a punto de dividir su reino, aún en contra del parecer de sus sensatos consejeros, y de entregar a su hija en matrimonio a uno de sus dos pretendientes. De hecho, las primeras palabras del rey en la obra son para pedirle a Gloucester que atienda a éstos y les conduzca a su presencia. Y las primeras que le dirige a uno de ellos, al duque de Burgundy, es para anunciarle en los términos más crudamente monetarios que el precio de esta hija ha caído —«But now her price is fallen» (I, i, 197)—. Evidentemente, la voluntad del rey es castigarla y lo más sencillo es recordarle sin ambages su condición de objeto de transacción masculina, cuyo valor depende simplemente del que las partes estipulen, como así ocurre. Al duque de Burgundy no le interesa la oferta en esas condiciones económicas y la rechaza. La sucinta —y cortante— respuesta de Cordelia a las pretensiones de su padre de recibir una declaración de amor sin límites, sitúa la cuestión en sus términos precisos: «I love your Majesty / According to my bond ; no more nor less» (I, i, 92-93). Y la justifica, precisamente en razón del reparto equitativo de cuidado y afecto entre padre y marido, al que como hija y esposa se debe por la obligación derivada del vínculo natural, en el primer caso, y contractual en el segundo. Su marido, afirma, deberá asumir la defensa de sus derechos tras el matrimonio y en justa reciprocidad le debe una parte de su afecto a la que el rey, su padre, no tiene acceso: «Happily, when I shall wed, / That lord whose hand must take my plight shall carry / half my love with him, half my care and duty» (I, i, 100-102). En virtud de idéntica lealtad a los principios masculinos que presiden la organización fuertemente patriarcal de la obra, Cordelia, al frente de un ejército de súbditos de su marido, el rey de Francia, acudirá en auxilio de su padre para restaurarle en el poder del que voluntariamente había abdicado para arrepentirse luego.

Cordelia se sitúa claramente del lado del absolutismo patriarcal y la bondad y lealtad filial que adornan su representación al final de la obra, frente al aguafuerte de la monstruosa naturaleza de sus hermanas reforzarán la bondad de los principios del sistema y de la leal-

tad al mismo que defiende, puestos en peligro por la arbitraria testarudez del propio rey. El patetismo de su muerte unida a la de Lear, tras el climax emocional de la reconciliación entre ambos, sella el asentimiento a la restauración de un sistema cuya ruptura se asocia claramente al desorden de los vínculos naturales, tanto los familiares como los del orden político, ya que la contienda familiar y la guerra civil aparecen inextricablemente unidas.

Del mismo modo que el cambio en la presentación de la figura de Cordelia cumple la función de procurar la identificación gradual de la audiencia con la causa de Lear, sus hermanas mayores Goneril y Regan, en su papel de antagonistas, cumplen la de materializar el horror a la ruptura de un sistema de autoridad y de poder determinados, con independencia de cómo se ejerza. La caracterización de Lear en las primeras escenas de la obra, igual que la de su consejero Gloucester, pone de relieve sus escasas dotes de gobierno tanto por la credulidad casi infantil de ambos, como por la falta de visión política patente en su proclividad a la adulación y en el carácter obcecado y arbitrario de sus decisiones, muy en particular en lo que a Lear se refiere.

Con respecto a sus hijas mayores, sin embargo, Shakespeare incurre en el prejuicio, categorizado como inconsciente y por tanto doblemente pernicioso, de conferir desaprobación a rasgos o capacidades altamente apreciados en el grupo social dominante, cuando quien los posee pertenece a un grupo social no valorado. (Piper 1990: 289-291) Así, la firmeza que muestra Goneril frente a la denuncia de los excesos y las provocaciones del séquito de Lear en su corte, que en el caso de haberla detestado el rey habría merecido elogios, despierta en el de ella la reacción totalmente contraria y predisponen en su contra.

El tratamiento del tema sexual es igualmente significativo. Si Shakespeare pone en boca de Gloucester el lenguaje desenvuelto de la complicidad masculina en asuntos de índole sexual que exculpa alegremente el adulterio en virtud de la diversión que procura frente al tedio conyugal, en la de Lear pone desde el primer instante el lenguaje más bárbaro de la invectiva y maldición sexual contra su hija Goneril. Y por una causa no mayor, hasta el momento, que la reconvencción por los excesos de su séquito y la advertencia de que reducirá su número a la mitad. Lo extraordinario del caso es que, frente a la evidencia sin paliativos de la arbitrariedad del rey, a la primera diferencia que surge con sus hijas, éstas, de quienes no teníamos más motivo de reparo que la alusión velada de Cordelia, y ello como justificación de su negativa a la propuesta de su padre, son inmediatamente estigmatizadas con los epítetos sexuales que sitúan a la mujer en el terreno de la lapidación moral. Tanto más llamativo resulta cuanto que es el propio padre el que, enfurecido al sufrir en su persona las implicaciones de la falta de poder, las arroja al temible ámbito simbólico de lo sexual. No es admisible ignorar las consecuencias. A partir de ese momento, lo simbólico revela su poder performativo y huelgan las complejidades psicológicas. Ninguna maldad de Goneril y Regan podrá ya sorprendernos y los excesos se acumulan con el vértigo del teatro isabelino más temprano. En la escena vi del acto IV, en sus virajes entre la razón y el desvarío, Lear tacha a sus hijas de centauros, salvaje combinación de cabeza de mujer y repulsivo sexo animal y es al horror sexual a lo que el rey alude, obsesionado, más que al acto bárbaro perpetrado contra Gloucester, con quien, sin embargo, está desahogando su ira y su infortunio:

Down from the waist they are Centaurs,
Though women all above:
But to the girdle do the Gods inherit,
Beneath is all the fiend's: there's hell, there's darkness
There is the sulphurous pit - burning, scalding,
Stench, consumption ; fie, fie, fie, pah, pah! (126-132).

Mieke Bal señala con razón que la focalización de un personaje o de un acontecimiento dice mucho de quién focaliza. (Bal 1996: 115). Resulta por tanto sorprendente, y sólo cabe atribuirlo al temor reverencial a romper el consenso de grandeza tejido en torno a la figura del autor canonizado, el ignorar esta faceta problemática de Lear y, al tiempo, perpetuar sin cuestionarlas esas réplicas de la Jezabel bíblica, aunque pertenezcan al acervo del cliché. Con razón argumentaba Foucault la función clasificatoria del nombre del autor, que garantiza una recepción incuestionada y si alguna contradicción consciente o inconsciente se detecta, a toda costa se buscará neutralizarla. La edición Arden, seguramente la más prestigiosa a nivel de divulgación universitaria, y la que ha contribuido en mayor medida a difundir las visiones más autorizadas, recoge en este punto el comentario de un crítico, Heilman, que justifica la pertinencia de la imagen paradójica —por su asociación con lo racional— del centauro con el argumento de que en el caso de Goneril y Regan «these free minds, unburdened by any conventional or traditional allegiances, become slaves to the uncontrolled animal desire, mechanisms for the attainment of irrational objectives». (Kenneth Muir 1964: lvii, 177). Si la convención y la tradición constituyen el criterio de validez moral, y por extensión estética, está claro que cualquier juicio crítico que se aparte de este baremo se percibirá como falso o artísticamente erróneo. La crítica no se cuestiona, así, la razón de la utilización de personajes femeninos tan grotescamente polarizados como comparsa necesaria a la regeneración moral de un despótico monarca, caprichoso y arbitrario. Tampoco inquiere en las fantasías sexuales de un rey enfurecido con sus hijas que, expresadas en imágenes poderosamente sensoriales, funcionan como voz premonitoria, de modo que cuando surge un tema real de adulterio y rivalidad amorosa entre ellas, la audiencia esté preparada para cualquier magnitud de perversión que se le sirva.

Frente a esta reificación de estereotipos sexuales femeninos que podría presentarse como la propia de una crítica conservadora, el Nuevo Historicismo se limita a analizar las figuras de Goneril y Regan como elementos de un orden político incipiente que, junto con Edmund, irrumpen en el orden social ya desgastado. Como indicadores del nuevo individualismo agresivo y egoísta frente al sistema de fidelidades y obligaciones mutuas del orden feudal en extinción, sin particulares conexiones con cualquier problematización de género. El desinterés del Nuevo Historicismo por la cuestión de género no se reduce a *King Lear*. Pilar Hidalgo, en un artículo significativamente titulado «The New Historicism and Its Female Discontents» (1996: 131-148), repasa la práctica de este silenciamiento en relación con toda la obra de Shakespeare, para centrarse, a su vez, en *Othello*.

Ante esta situación de la crítica académica, en la que tanto cuestiones como aportaciones feministas se ven con frecuencia relegadas a circuitos paralelos, lógicamente minoritarios, objeto así de una doble marginalización (Hidalgo 1996: 137), resulta quizá más productivo, ciertamente más audaz, el recurrir a otra forma literaria, la novela, por ejemplo, que por su carácter proteico, su popularidad, distribución y accesibilidad a audiencias más amplias, permiten hacer circular imágenes opuestas que contrarresten la fuerza mítica de las esculpidas por los cánones. Sandra Gilbert y Susan Gubar en su obra pionera *The Madwoman in the Attic*, (1979: 49) advertían que para superar las dificultades inherentes a su socialización en estereotipos sexuales, las mujeres tenían que empezar por combatir no con el mundo que le han deparado sus antecesores sino con las imágenes de sí misma que éstos le han legado.

Esto hace Jane Smiley en *A Thousand Acres*, novela publicada en 1991 y ganadora del premio Pulitzer y del National Book Critics' Award. Smiley aborda una empresa aventurada. Toma *King Lear* y recrea, a partir de él, un drama familiar con resonancias épicas, en una realidad específica y prosaica, la América rural contemporánea. Argu-

mento, personajes, peripecia se trasponen en un gigantesco salto histórico y ofrecen una visión reconstruida del padre que reparte en vida la tierra entre sus hijas. Como Cordelia, Caroline, la menor, no acepta. Disensiones, tardía marcha atrás, la tormenta, la furia, el desvarío. Todos los elementos de la tragedia están en la novela. Las invectivas paternas, la rivalidad sexual y la lucha hasta la muerte entre las dos mayores. Y, sin embargo, con los mismos datos, no la historia sino su sentido es radicalmente otro porque al cambiar la focalización la perspectiva se sitúa en el extremo opuesto. La voz no es la del padre, es la de Ginny / Goneril que nos cuenta su versión, naturalmente distinta porque su óptica es muy otra.

En su obra *The Dialogic Imagination*, Bakhtin (1990: 325) exploraba la heteroglosia propia del discurso en la novela que permitía el cruce interno y la superposición de voces simultáneas. La voz del narrador, la directa del personaje que nos habla y la refractada del autor que juega además con otras de otros textos cuya presencia invisible densifica la urdimbre del relato multiplicando las posibilidades interpretativas. Y Smiley lo confirma: «The fact is that the same sequence of days can arrange themselves into a number of different stories. On the one hand, we had my father's story», nos dice a través de Ginny, la narradora «intradiegética» de *A Thousand Acres* (1992: 155). Narradora en primera persona, la historia de Ginny / Goneril ha de abrirse camino contra la estratificada a lo largo de generaciones que revela aún su autoridad sobre el imaginario colectivo. Su relato explora la constitución gradual desde la infancia de un yo que desafía el unidimensional de su personaje en el palimpsesto. Un yo que va marcando distancias con su entorno, diferenciándose de él, cobrando gradualmente autonomía a medida que reconoce y reinterpreta su propia existencia frente a un contexto familiar y social tan patriarcal como el del drama. La versión femenina que nos procura una historia alternativa a la del padre, no excluye la dimensión política de la obra, tan resaltada por el Nuevo Historicismo. Las tensiones entre estructuras agrarias obsoletas y la competencia de mercados que exige el sometimiento de la tierra a técnicas de explotación intensiva al objeto de maximizar su rendimiento, junto con los brotes de una nueva sensibilidad ecologista, constituyen el trasfondo de la versión contemporánea. Y en ella la focalización femenina subraya el devastador efecto de estas políticas agrarias poniendo de relieve la conexión íntima entre la vida humana y su entorno natural en la que la explotación de las personas y la tierra muestran su conexión escondida. Ginny se enterará de que el exceso de nitratos en la tierra arrastrados por el agua es la causa de la esterilidad que sufre y con la que su padre, responsable de ello, le insulta. Su cuerpo es un elemento textual más. Su nombre el diminutivo de Virginia, oxímoron simbólico, sujeto de una narrativa que relata la historia sofocada de una sujeción femenina no recogida en las crónicas, silenciada en su entorno y reprimida a lo más hondo de la conciencia de quienes la soportan.

Smiley adopta la línea de excavación en el texto original buscando un significado en el subtexto que rompa con esa interpretación que inmoviliza a la mujer en el estereotipo y, como Coppélia Khan, nos ofrece un relato edípico. El del amor prohibido entre la hija y el padre, sin madre que interponga su presencia. En *A Thousand Acres* la muerte temprana de la madre no deja en la niña más que una huella tenue que se traduce en vacío de afecto, carencia de autoestima y una red de sentimientos profundamente ambiguos hacia el padre. Temor y atracción, deseo de complacer, de ser la preferida, de sentirse valorada se mezclan con el terror en su presencia, con la obediencia ciega y una culpabilidad difusa. Ginny no se enfrenta con la relación que ha tenido con su padre hasta que sufre sus terribles improperios y la relación se deteriora sin remedio tras el conflicto por la partición de la tierra. Y aún así se resiste ante el fantasma del incesto a pesar de las revelaciones de su hermana Rose / Regan. Sólo le convencen la hostilidad y la naturaleza sexual de la in-

vectiva paterna que se inscriben claramente en el desprecio en el que automáticamente incurre la mujer sexualizada. La lógica de la versión moderna es paralela a la de la clásica. ¿Qué padre situaría gratuitamente a su hija en ese espacio tan ancestralmente marcado? El incesto es probablemente la prohibición social más arraigada. La que ha merecido en el mito el castigo más terrible por lo que también por ello ha sido y sigue siendo la transgresión más silenciada. En el caso de la infancia, su silencio ha sido particularmente clamoroso. El propio Freud que le otorgó importancia nuclear en el proceso de la constitución de una personalidad psíquica sana, eligió negarse a la evidencia ante el número de casos que se le presentaban, prefiriendo adscribirlos a la categoría de fantasía psíquica normal en una etapa del desarrollo. En el caso de Dora, Freud utilizaría una estrategia interpretativa similar a la que Shakespeare usa con Goneril: «that of turning her rational indictment of her father against her», como la define Suzanne Gearhart (1985: 109). Frente a la apreciación de las hermanas de que su padre nunca se ha conocido a sí mismo, él les devuelve una descripción brutal que presume el conocimiento de su aparato sexual.

Patrocinio P. Schweickart (1989: 34) siguiendo la argumentación de Stanley Fish en un texto ya clásico, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, afirma la importancia de la comunidad —diferente de la del lector individual que le está sujeto— como una mediación decisiva en la producción de significados: «The production of the meaning of a text», escribe, «is mediated by the interpretive community in which the activity of reading is situated: the meaning of the text depends on the interpretive strategy one applies to it, and the choice of strategy is regulated (explicitly or implicitly) by the canons of acceptability that govern the interpretive community». Esto explica, por una parte, el silenciamiento textual de determinadas zonas de la experiencia por ser radicalmente inaceptables socialmente. Por otra, su expresión oblicua, entre líneas, en subtextos, en los márgenes en blanco y las lagunas de la historia. Expresa también la importancia vital de relecturas a la luz de nuevos cánones de aceptabilidad que permitan aflojar lo suprimido y reconfigurar nuevos sentidos. La lectura del texto Smiley contra el trasfondo del de Shakespeare nos revela varias comunidades interpretativas. La más distanciada históricamente, el ur-Lear con el prestigio de la antigüedad remota que remite a un fondo colectivo depositario de los impulsos humanos más profundos. La contemporánea de Shakespeare, de un poder político absoluto y patriarcal, en cuyo seno las mujeres fuertes eran temidas como arpías aunque una de ellas hubiera ocupado el trono. La agraria americana, encerrada en sí misma, defendiendo su tierra y su sistema en el que, por principio, la razón aún en contra de todas las razones, la sigue detentando el padre. Finalmente la del lector de la obra que puede o no coincidir con la del narrador y / o con la del autor de la novela. El núcleo de *A Thousand Acres* se desplaza, así, del de *King Lear*, centrándose en este juego absorbente de interpretaciones de sentidos, de cómo acceder a la verdad, cómo contar la historia, quién la cree, cuál de las versiones prevalece.

La flexibilidad y la amplitud de espacio de que goza el género de la novela frente a la restricción del teatral permite a Smiley indagar y buscar una explicación plausible a la representación en trazo grueso de las hijas de Lear acudiendo a posibilidades de expresión inexistentes en la sociedad y la época de Shakespeare. Siguiendo a McLuskie, Cordelia es abogada en la versión contemporánea y su actuación, lejos de la representación idealizada del prototipo de sublimación filial, sin ser deshonestas, es no obstante interesada y coherente con la sutileza y las argucias del lenguaje y la práctica jurídica. Del mismo modo, afina los trazos de la representación de Goneril y Regan, en la novela Ginny y Rose, tipográficamente conectadas a través de la inicial del nombre con su palimpsesto. Lo interesante es percibir la trascendencia de la voz narrativa que muestra lo falaz de esa pregunta en apariencia inocua «¿qué importa quién sea el que habla?». Importa, y mucho, porque

es parte esencial de la estrategia que invita a establecer la significación del texto. En este que nos ocupa, no se omite ninguna de las violencias familiares, pero la transferencia de la voz altera el reparto de la carga moral y emocional y con ellas modifica el juego de identificaciones del lector que ha de ir replanteándose sus viejas lealtades. La tensión entre los textos abre por fuerza a otras perspectivas y desde ellas a otros elementos de valoración moral. No quiere decir esto que se pida al lector una justificación indiscriminada de actuaciones que se limite a invertir las premisas del drama Shakespeareano. La nueva perspectiva, al individualizar y dotar de substancia a los personajes femeninos, pulveriza el estereotipo deshaciendo el automatismo de las asociaciones en cadena.

El proceso naturalmente no es simple. El palimpsesto retiene su propia autoridad y está presente con su propia voz en este giro dialogal que la superposición textual instaura. El significado del texto nuevo se produce sólo contra el trasfondo del que lo origina al que únicamente arrebató el carácter dogmático permitiendo así abordar otras facetas de la realidad inéditas. La reescritura en clave desafiante de un texto canónico de tal envergadura, aparte de invertir el equilibrio a favor de la versión de una mujer, atrae la atención hacia la competencia de voces y discursos igualmente afectada por jerarquizaciones en las que entran en juego conceptos de «genre» y «gender». Bakhtin al explorar el origen de la novela a partir del agotamiento de la épica, género infinitamente más prestigioso aunque en declive, ponía de relieve el conflicto de autoridad jerárquica entre uno y otro. El discurso del más antiguo era el de la autoridad, conectada con un pasado adscrito a un orden jerárquicamente más alto, el del padre. Para Bakhtin «it is so to speak, the word of the fathers. Its authority was already acknowledged in the past. It is a prior discourse.(...) It is indissolubly fused with its authority —with political power, an institution, a person — and it stands and falls together with that authority» (Bakhtin 1990: 342, 343). Frente a éste, el del género nuevo es el internamente persuasivo (Bakhtin 1990: 346) que al no estar celosamente defendido por una autoridad establecida, sea la del autor, la crítica, el mito o la comunidad interpretativa, no exige sumisión, se abre a nuevas voces, nos permite jugar con su intertexto, hacer otra lectura, y extraer nuevos sentidos.

REFERENCIAS

- Austen, Jane 1980: *Persuasion*. Harmondsworth: Penguin
- Bakhtin, M. M. 1990: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke 1996: Focalization. > *Narratology*. Eds. Susana Onega and José Angel García Landa. London and New York: Longman.
- Barthes, Roland 1988: The death of the Author. > *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Ed. David Lodge. London & New York: Longman.
- Felsky, Rita 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.
- Foucault, Michel 1988: What is an Author. *Modern Criticism and Theory*. > *The Foucault Reader*. Ed. P. Rabinow. Harmondsworth: Penguin. 1991: 101-120.
- Frye, Joanne S. 1986: *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*. Michigan: Ann Arbor. U. Of Michigan Press.
- Gearhart, Suzanne 1985: The Scene of Psychoanalysis. The Unanswered Questions of Dora. > *In Dora's Case*. Eds. Charles Bernheimer and Claire Kahane. London: Virago.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan 1979: *The Madwoman in the Attic*. New Haven: YUP.

- Hidalgo, Pilar 1996: The New Historicism and Its Female Discontents. > *Gender, Ideology Essays on Theory, Fiction and Film*. Ch. Cornut-Gentille D'Arcy & J. A. García Landa eds. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 131-148.
- Kahn, Coppélia 1993: The Absent Mother in *King Lear*. > *King Lear*. Ed. Ryan Kernan.
- McLuskie, Kathleen 1993: The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and *King Lear* > *King Lear*. Ed. Ryan Kernan.
- Muir, Kenneth ed. 1964: *King Lear*. The Arden Shakespeare Paperbacks. London: Methuen.
- Piper, Adrian M. S. 1990: Higher-Order Discrimination. > *Identity, Character, and Morality*. Eds. Owen Flanagan and Amelie Oksenberg Rorty. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Ryan, Kernan ed. 1993: *King Lear*. New Casebooks. London: Macmillan.
- Schweickart, Patrocínio P. 1989: Reading Ourselves: Towards a Feminist Theory of Reading. > *Speaking of Gender*. Ed. Elaine Showalter. New York: Routledge.
- Smiley, Jane 1992: *A Thousand Acres*. London. Flamingo. Trad. castellana *Heredarás la tierra*. 1992. Barcelona: Tusquets.
- Thompson, Ann 1991 Are There Any Women in King Lear? > *The Matter of Difference. Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Valerie Wayne. London: Harvester Wheatsheaf.

