

W. H. AUDEN

Trabajos de amor dispersos (1987)

[30 de octubre de 1946]

Trabajos de amor perdidos no es la mejor de las obras de Shakespeare, pero sí una de las más perfectas. Para empezar, el tema del que trata —la educación y la cultura— no carece de interés. La obra se ocupa de las formas culturales que prevalecían en su época, como el humanismo neoplatónico, la cortesía, el amor cortés y el eufuismo.¹ En ella se toma a chacota todo el humanismo, toda la erudición, toda la vida social, todo el arte; no es, por tanto, una sátira *específica*.² Los *Trabajos* comienzan con el proyecto de cuatro jóvenes que pretenden fundar una suerte de academia neoplatónica. Ya han adquirido una cierta educación en lo que respecta a las formas sociales; imaginad, por ejemplo, el encuentro de cuatro hombres en Greenwich Village en 1946. El rey explica el propósito de esta academia en los versos iniciales:

Viva inscrita la fama, a la cual todos aspiran a lo largo de sus vidas,
sobre nuestra bronceada sepultura, cuando a pesar del Tiempo y su voraz
sacomano, el empeño del presente
se alce con el honor que desportille el acero mordaz de la guadaña
y nos legue la entera eternidad. Así, conquistadores arrojados
—porque eso sois, pues emprendéis la guerra
contra vuestros afectos y las fuertes
tropas de los deseos mundanales—,

¹ El *eufuismo* fue una tendencia de la prosa literaria inglesa de gran éxito en los siglos XVI y XVII. Era especialmente latinizante y conceptuosa, y deriva su nombre de la novela *Euphues*, de John Lyly (1578-1580). (*N. del t.*)

² Es probable que, al hacer esta precisión, Auden estuviera mostrando su distanciamiento respecto de la tendencia de muchos estudiosos de Shakespeare a acentuar las referencias contemporáneas de cada obra, como hizo por ejemplo Frances A. Yates en *A Study of 'Love Labour's Lost'*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1934.

entra el edicto en vigor que a Navarra
convertirá en octava maravilla;
nuestra corte será otra Academia,
humilde, plácida y contemplativa
del arte de la vida.³

Todas las sociedades corren el peligro de despreciar las virtudes de otra sociedad por los vicios que pueda poseer; y en cuanto a las democracias, corren siempre el peligro de no prestar la atención necesaria a las buenas maneras. Nacemos siendo graves y honrados, y nuestro primer paso consiste en aprender a ser frívolos e insinceros. El segundo paso exige aprender a tratar con seriedad a los demás. Estos dos pasos implican un sufrimiento, pero es imprescindible realizarlos.

La frivolidad, el primero de estos pasos, guarda una relación muy estrecha con las convenciones. Se nos enseña a no exigir la atención de los demás; solo podemos hacerlo cuando realmente lo merezcamos. Tenemos que aprender a no monopolizar las conversaciones y, cuando hablamos, debemos resultar divertidos. Si prescindimos de las convenciones y las formas, dominarán los más agresivos. En tal caso, también es muy difícil evaluar qué clase de relaciones se están desarrollando entre nosotros y los demás, puesto que ya una pequeña diferencia con respecto a una convención compartida por otros nos permite orientarnos. Si acudimos a una fiesta y alguien a quien no hemos visto nunca nos trata como si nos conociera de toda la vida, tendremos un problema; en esa situación, no podemos confiar en nuestros sentimientos y solo la convención nos permite salir del apuro. También debemos recordar que los demás nos interesan, sobre todo, por la opinión que tienen de nosotros, no por ellos mismos. En cambio, las convenciones nos exigen interesarnos por gente a la que no quisiéramos volver a ver jamás, y nos impiden que aburramos a los demás con nuestros propios problemas. Los problemas de los demás, está claro, no son tan fascinantes como los nuestros; pero hay que observar las reglas de la vida social. Si se encuentran dos

³ *Trabajos de amor perdidos*, I, I, 1-14.

personas que no las observan, no saben qué hacer. Es necesario dominar las convenciones sociales al terminar la primera etapa de aprendizaje.

Pasemos a la segunda etapa, la de la contemplación. Al final del *Banquete* platónico, Diotima habla de la escalera del amor que permite que los hombres asciendan del Eros terrenal al celestial. Los hombres sienten el «amor de la generación y del parto en la belleza», según Platón, «porque la generación es algo eterno e inmortal, al menos en la medida en que esto puede darse en un mortal». En un parlamento sobre el que se apoyan los versos iniciales de *Trabajos de amor perdidos*, Platón refiere a Sócrates cómo los hombres se mueven por «el amor de hacerse famosos» y «dejar para el futuro una fama inmortal», y describe la escala de valores que se corresponde con la correcta progresión hacia los más elevados misterios del amor:

Es menester, si se quiere ir por el recto camino hacia esta meta, comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos y, si conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos; comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro y que, si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto, es menester hacerse enamorado de todos los cuerpos bellos y sosegar ese vehemente apego a uno solo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de eso, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto de alma, aunque tenga poca lozanía, baste ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar y buscar palabras tales que puedan hacer mejores a los jóvenes, a fin de ser obligado nuevamente a contemplar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes y a percibir que todo ello está unido por parentesco a sí mismo, para considerar así que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia. Después de las normas de conducta, es menester que el iniciador conduzca a las ciencias para que el iniciado vea a su vez la belleza de estas, dirija su mirada a toda esa belleza, que ya es mucha, y no sea en lo sucesivo hombre vil y de mezquino espíritu por servir a la belleza

que reside en un solo ser, contentándose, como un criado, con la belleza de un mancebo, de un hombre o de una norma de conducta, sino que vuelva su mirada a ese inmenso mar de la belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía, hasta que, robustecido y elevado por ella, vislumbre una ciencia única, que es tal como voy a explicar y que versa sobre una belleza que es así.

Diotima completa la descripción de este ascenso hacia la Belleza absoluta con estas palabras:

He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de estas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último, lo que es la belleza en sí.⁴

El proceso que describe Platón consiste en progresar de lo particular a lo universal, del amor por un ser terrenal a la pasión por el Eros celestial. Los cuatro hombres de *Trabajos de amor perdidos* se guían tan estrictamente por la doctrina platónica que quieren alcanzar ese fin de inmediato y, con ello, demuestran su falta de pasión por el saber.

En el Renacimiento, tanto el conocimiento de la doctrina de Platón como los medios de acercarse a ella habían sido reelaborados por los neoplatónicos italianos: Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y sus seguidores, quienes desarrollaron un sistema conceptual que pretendía cohesionar el platonismo con la mística cristiana.⁵ Estos

⁴ *El banquete*, 206d-212a, en Platón, *El banquete. Fedón. Fedro*, trad. Luis Gil, Labor (Colección Labor, nueva serie, 13), Barcelona, 1991, pp. 86 y ss.

⁵ El enfoque y las referencias de esta sección sobre el neoplatonismo proceden de Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1939: vida activa y contemplativa, pp. 138-139; cosmología

consideraban que la persecución de la beatitud temporal era una tarea con dos caras, en la que la Razón del hombre, iluminada por su Pensamiento, puede buscar el perfeccionamiento de la vida y el destino del hombre en la tierra, en tanto que el Pensamiento, por su parte, puede intentar penetrar en el reino de la belleza y la verdad eternas. En el primer caso, los hombres deben practicar las virtudes morales que comprende la *iustitia* y distinguirse en la vida activa; con ello estarán emulando a personajes bíblicos como Lía y Marta y, cosmológicamente, se vincularán con Júpiter.⁶ En el segundo caso, deben añadir las virtudes teológicas —la *religio*— a las morales, y dedicarse por entero a la vida contemplativa; es decir, siguen el modelo de Raquel y María y se someten a Saturno. Platón consideraba extraño que hubiera quien no optase por la vida contemplativa. La fuente del mal, según esta doctrina, eran las pasiones corporales.

Ficino también desarrolló minuciosamente una cosmología. Fuera del universo se encuentra un Dios supracelestial y unitario que se asocia con Urano. Por debajo se halla el Pensamiento Cósmico, el *Nous*, un reino puramente inteligible y supracelestial que se asemeja a Dios en tanto que incorruptible y estable, pero que se diferencia de Él por ser múltiple y contener las ideas, inteligencias y ángeles que son el prototipo de lo que existe en las regiones inferiores. Este ámbito es el que aspiran a alcanzar los cuatro hombres de *Trabajos de amor perdidos*, y se asocia con Saturno. Existía una tradición paralela que relacionaba al planeta Saturno con la melancolía: se consideraba que los sabios han de ser personas melancólicas. Por debajo del *Nous* se encuentra el Alma Cósmica o *anima mundana*, un reino más de causas puras que de formas puras y asociado con Júpiter; por debajo de este se halla el reino de la Naturaleza, un compuesto de forma y materia; y, en último lugar, un reino caótico de pura Materia, que carece a un tiempo de forma y de vida. La Materia y la Naturaleza —es decir, todos los seres humanos, los animales, las plantas y los minerales— sufren la influencia de cuando

de Ficino, p. 132; microcosmos de Ficino, pp. 136-137; y Pico della Mirandola, pp.144-145 y nota 51. Panofsky hace mención de muchos textos, pero sobre todo del comentario de Ficino al *Banquete* platónico y del de Pico a un extenso poema de Girolamo Benivieni. [Hay trad. cast. de B. Fernández, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2002]

⁶ Ansen anota que «Auden combinó a Lía y Raquel como Activas: un lapsus significativo».

menos uno de los cuerpos celestiales y son regidos por los hados. Ficino y sus seguidores veían una estructura análoga dentro del microcosmos del alma humana, que, según dijeron, se componía de cinco facultades agrupadas bien bajo el alma superior (*anima prima*), bien bajo el alma inferior (*anima secunda*). El alma superior consta de Pensamiento y Razón. El Pensamiento es contemplativo y creativo; es análogo al pensamiento divino y participa de él; puede mirar hacia arriba, a lo supracelestial, o hacia abajo, a la Razón. La Razón, que se encuentra más cerca del alma inferior, coordina la información de los sentidos de acuerdo con las reglas de la lógica. A diferencia del *anima secunda*, puede o bien permitir que le dominen las sensaciones y emociones inferiores, o bien luchar para superarlas. Por su parte, el alma inferior vive en contacto directo con el cuerpo y se compone de tres facultades que rigen las funciones fisiológicas al mismo tiempo que dependen de ellas. La primera es la facultad de propagarse, alimentarse y crecer; la segunda, la de la percepción exterior, es decir, los cinco sentidos; y la tercera, la de la imaginación o percepción interior. El *anima secunda* no es libre para decidir por sí misma y la gobierna una conjunción de los hados y los cuerpos celestiales. Se consideraba que la Razón era exclusiva del hombre, y que era capaz tanto de esforzarse en el terreno práctico —por lo cual se asociaba con Júpiter— como en el contemplativo —el de Saturno.

A las Venus celestial y terrenal del *Banquete* y los escritos de Ficino, Pico della Mirandola añadió una más, que actúa de intermediaria entre las dos. En la mitología de Pico, Afrodita Urania I, hija de Urano, se encarga de conducir a los seres humanos de lo particular a lo universal, del amor individual al divino. Afrodita Urania II —el personaje añadido por Pico— es hija de Saturno e intenta racionalizar el amor humano por lo individual y hacerlo compatible con la vida activa. Por último, Afrodita Pandemo representa la lujuria y es hija de Zeus y Dione.

Los cuatro hombres de *Trabajos de amor perdidos* creen hallarse en el reino de Urania I, pero en realidad están en el de Urania II. Una analogía moderna de este error podría ser una vocación equivocada. Hay quien dice, por ejemplo, «quiero escribir», y nunca llega a escribir nada. ¿Por qué? En primer lugar, porque existe una concepción errónea de la escritura, en la cual no se es específico; se dice que se quiere «ser escritor», pero

no «escribir esto y aquello».⁷ Se atiende al resultado, no al proceso; detrás de eso se oculta la falta de pasión y de voluntad de superar las diferentes fases del largo proceso de aprendizaje y estudio. Debemos enamorarnos de nuestro trabajo, no de nosotros mismos. En *La flauta mágica*, de Mozart, todo lo que se quiere hacer implica riesgos, renunciaciones, sufrimiento.⁸ Para poder trabajar es necesario renunciar al principio de placer y, como Tamino, enamorarse antes de ver. Son personas que, en primer lugar, miran su propio retrato. Se mantiene abierta la posibilidad de tomar un camino diferente al de Tamino: así lo hacen los secundarios de *Trabajos de amor perdidos* y, en *La flauta mágica*, Papageno. El otro camino consiste en renunciar a la ambición; no es posible tomar los dos a la vez. Cuando se empieza a escribir, parece muy difícil y nuestra mente se dispersa. En cambio, cuando uno no contempla nada más que el propio ego, se comporta como si cada palabra hubiera de ser una obra maestra; de otro modo, ¿por qué terminar nada?

Los cuatro hombres de nuestra obra intentan ser serios de un modo frívolo y se ponen en evidencia. Llegan las mujeres, se olvida la determinación adoptada al principio y nace un romance cortés que es en parte parodia del cristianismo y en parte del platonismo, aunque el sexo ha variado: los amantes son heterosexuales, no homosexuales como en Platón. Este es un juego consciente que puede llegar a ser demasiado serio. Rosalina dice que Cupido mató a la hermana de Catalina, y Catalina responde que, de hecho, «la hizo malenconiosa la abatió / hasta la muerte».

La cortesía representada en la obra también está influida por la tradición medieval y renacentista del amor cortés, que comenzó con los trovadores, en la Provenza del siglo XI, y fue codificada a principios del siglo XIII por Andreas Capellanus en el *De arte*

⁷ Auden recupera este tema en «Squares and Oblongs», *Poets at Work*, pp. 165-167, y *Dyer's Hand*, pp. 72-76 [*La mano del teñidor*, pp. 85-90]

⁸ Véanse al respecto «Vocation and Society», *Auden Studies* 3, pp. 15-18 y notas; y el prefacio de Auden y Kallman a su traducción y adaptación de *La flauta mágica*, en W. H. Auden y Chester Kallman, *Libretti*, ed. E. Mendelson, Princeton Univ. Press, Princeton, 1993, pp. 129-133.

honeste amandi.⁹ Capellanus estipuló en ella varias reglas del comportamiento cortés. Los amantes en primer lugar, no deben estar casados. Tienen que sufrir grandes penalidades antes de la realización de su amor, y asimismo sentir celos de un rival (algo indeseable en el matrimonio, pero prueba básica del amor cortés). Por último, la noble dama objeto del amor debe ser tratada en calidad de Dios. Dado que el matrimonio no era una cuestión de consentimiento, sino de *covenant*, y que ni el hombre ni la mujer podían elegir con libertad, se hacía necesario buscar el amor fuera de él. Pero la amada tenía que ser digna de un posible matrimonio; y las campesinas no eran aptas, porque cabía el recurso de forzarlas a la relación. El amor cortesano, por otro lado, no pretendía ser un camino para ascender más allá de lo individual hasta alcanzar un reino superior; ello lo diferencia de las concepciones platónica y neoplatónica del amor, y es una contradicción paródica del principio cristiano según el cual en este mundo hay que amar al prójimo como a uno mismo. Tampoco se ocultaba que la conclusión última del amor cortés era adúltera y carnal.

Capellanus explica una historia que, sin lugar a dudas, es una parodia de la concepción cristiana de la vida después de la muerte. Un caballero que está buscando su caballo en el bosque ve avanzar tres grupos. En el primero unas damas cabalgan sobre caballos ricamente enjaezados; al lado de cada una de ellas camina un amante que, en vida, había servido con sabiduría. En el segundo grupo iban las damas que habían aceptado a todos sus solicitantes; entre ruidos y peleas, las rodeaba una muchedumbre de amantes. En el último grupo las damas montaban a pelo un simple jaco, y nadie las acompañaba; eran las que habían desatendido todas las peticiones. El caballero sigue a estos tres grupos hasta un extraño país. Allí se convida a los amantes verdaderos, los del primer grupo, a permanecer con el Rey y la Reina de amor en un lugar llamado *Amaoenitas*, bajo la sombra de un árbol que produce toda suerte de frutos y junto a una fuente que riega el campo circundante con sus aguas, dulces como el néctar de los dioses. Las damas del segundo grupo son confinadas en la *Humiditas*, una región de

⁹ El análisis del amor cortés y Andreas Capellanus se toma de C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1938, pp. 1-43. Lewis estudia a Capellanus en las pp. 32-43, y la narración alegórica de los tres grupos de damas en la p.38.

pantanos en la que el agua de la fuente se ha vuelto fría como el hielo. Los del tercer grupo son desterrados al círculo exterior, el ardiente desierto de la *Siccitas*, donde se sentarán sobre espinas afiladas que unos esbirros se encargan de mover sin cesar.

Al terminar el *De arte honeste amandi*, Capellanus abandona la parodia cristiana y conmina de forma explícita a su público a rechazar el amor terrenal, por no ser más que vanidad, y dirigir su atención al amor de Dios. Es el mismo salto que se puede observar también en Chaucer: en las estancias finales del *Troilo y Criseida* o, de un modo aún más áspero, en la palinodia final de *Los cuentos de Canterbury*, donde reprueba todas sus obras anteriores. La desilusión de Chaucer no es un simple mecanismo tendente a evitar la censura; no, cuando ha pasado cierto tiempo hay que dar el juego por terminado y dedicarse a algo más serio. La mascarada de Cupido en la Casa de Busirane de Spenser muestra qué es lo que sucede cuando el juego se escapa de las manos:

Inquieta cuita y profusión vacía;
holganza extrema y triste melarquía;
cambio inconstante y falsa deslealtad,
motín devastador, pavor culpante
del cielo y su venganza; febleidad,
pobreza vil, y al fin, muerte infamante.¹⁰

Pero volvamos a la ceguera de Cupido y a la preocupación de esta obra por el tema de la vista. Berowne afirma que, muy a pesar suyo, es prisionero «de este niño vendado, quejicoso, / obtuso y caprichoso»,¹¹ y en un parlamento posterior se explaya sobre la

¹⁰ «Unquiet care and fond Unthriftyhead; / Lewd Losse of Time, and Sorrow seeming dead, / Inconstant Change, and false Disloyalty; / Consuming Riotise, and guilty Dread / Of heavenly vengeance: faint Infirmary; / Vile Poveyry; and; lastly, Death with infamy»; Spenser, *Fairie Queene*, III, XII, 25. Auden cita la misma versión que C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (p.341), quien, casi con toda seguridad, debió ser su fuente.

¹¹ (III, I, 181).

importancia de los ojos en el amor; les dirá al rey, Longaville y Dumain que la riqueza del amor «se conoce primero de una dama en los ojos»:

De feminiles ojos derivó esta doctrina,
pues en ellos aún brillan las llamas prometeicas
y son las academias, los libros y las artes
que este mundo alimentan, descubren y contienen.¹²

Al final de la obra, Berowne pide a las damas que disculpen los «impulsos importunos» de su amor:

mudable como un niño, irreflexivo,
formado por los ojos y, por tanto,
lleno como los ojos de fantásticas
figuras, apariencias y siluetas,
que de tema varían cuando el ojo
el objeto varía de su vista;
de su presencia abigarrada amor
nos ha vestido, pero si al criterio
de vuestros ojos celestiales nada
de ello conviene a nuestros juramentos
y nuestra gravedad, pensad que han sido
los ojos celestiales que ahora observan
nuestras faltas los que nos indujeron

¹² (IV, III, 327 y 350-353)

a cometerlas¹³

La primera representación de Cupido como un personaje ciego se remonta tan solo a una obra alemana de 1215.¹⁴ La vista es el más intelectual de los sentidos: se puede ver una posibilidad, por ejemplo, y la vista está bajo el control de nuestra voluntad, es el órgano de la elección. Eva vio que la manzana era buena para comer. Los sentidos inferiores son inocentes: la culpa y el amor se transmiten mediante la vista. La vista es activa; en cambio, el oído es obediente: en el episodio de la Anunciación, la iconografía tradicional representa a la Virgen María concibiendo por el oído. Al mismo tiempo, la vista es el sentido en el que menos hay que confiar, puesto que puede ser engañado por las apariencias. En varios de sus sonetos, Shakespeare opuso los ojos y el corazón en tanto que lo exterior y lo interior (XLVII y CXLVI). En numerosos escritos renacentistas, se hace referencia a la ceguera de Cupido con un matiz despectivo, en tanto que representa a un dios pandémico frente al Cupido racional, que sí ve. La figura mitológica de Antero, que en un principio se consideraba un símbolo del amor recíproco, fue transformada por los autores neoplatónicos en un dios de la purificación, que protege a los hombres de quedar sometidos a la única guía de la vista y los sentidos.¹⁵

Para realizar una caricatura de un intelectual, le colocamos unas gafas. Esto parte de una legítima observación psicosomática: la miopía es adecuada para el que desea concentrarse en sus propios intereses personales y retirarse del mundo. Para los ojos de quien ve sin problemas, una ciudad ofrece una agobiante variedad de estímulos. Para el miope desprovisto de sus *lunettes*, en cambio, todo el mundo tiene un aspecto jovial y encantador.

Los cuatro hombres de *Trabajos de amor perdidos* tienen que aprender a amar a las personas, en lugar de a la idea del Amor. Al terminar la obra, a Dumain y Longaville solo les falta crecer y esperar un año. El rey, que es a quien se le había ocurrido la idea de

¹³ (V, II, 769-779)

¹⁴ El poema didáctico *Der Wälsche Gast* (h. 1215), de Thomasin von Zerclaere, citado en Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 105.

¹⁵ Véase Panofsky, pp. 126-127.

la academia, tiene que aprender a ser un auténtico asceta y a vivir en solitario. La princesa le pide que se retire durante doce meses «a alguna ermita sola y apartada, / alejada del mundo y sus placeres».¹⁶ Berowne, por su parte, debe aprender a relacionarse con los demás. Es todo un líder, pero no se siente satisfecho de sí mismo y se concentra demasiado en su propia mejora. En su vida no hay necesidad, solo posibilidad; si no cesa de pensar solo en sí mismo, terminará como Hamlet. La propia Rosalina se da cuenta de que adolece de necesidad, que ha de necesitar algo que proceda de fuera de sí mismo, como por ejemplo el saber o el sufrimiento, sin los cuales no logrará comprender el significado del amor. La curación que le impone Rosalina consiste en pasar un año en un hospital, para así

visitar al enfermo enmudecido
y hablar con los míseros gimientes;
ingéniateles para compeler
al doliente impedido a sonreírse.¹⁷

Cuando Berowne protesta, alegando que es imposible «de la muerte mover la gola a risa», Rosalina responde:

Bueno... así es como ha de ahogarse el ánimo
sarcástico, cuya influencia viene
de la insensata gracia que los simples
y risueños adscriben al bufón;
pues la fortuna de una broma
yace en el oído siempre del que escucha,
y no en la lengua del que la realiza.¹⁸

¹⁶ (V, II, 804-805)

¹⁷ (V, II, 860-863)

¹⁸ (V, II, 864 y 867-872)

«¿Un año de bufón?», replica Berowne; «Pues bien que mal, / tendrá su año de risa un hospital».¹⁹ Berowne es un hombre desesperado, sin frivolidad. También Rosalina corre el peligro de caer en la tradición del amor cortés. Nadie espera que sea fiel, y si Berowne no cambia, terminará por corromperla. Los dos tienen los mismos vicios, y la malicia de su ingenio oculta una desesperada inquietud por sí mismos.

Armado es un hombre sin función y sin dinero, con tan solo un poco de ambición que ni siquiera se le permite mantener. Padece glosolalia, un trastorno que consiste en no poder dejar de hablar, y ello a causa de la propia infelicidad. Es un refugio más inocente —aunque más cansado— que la bebida; pero Armado es un fracaso. El lenguaje es paralelo a la experiencia, y a la vez independiente de ella. Debería dirigirla, para así adquirir más saber; pero si bien tal es el caso de Berowne y sus compañeros, lo es en demasía. Armado es el poeta más puro; exhibe una gran ventaja de la lengua sobre la experiencia, y Shakespeare presenta la relación de ambas en términos cómicos. Pero no por ello deja de haber frivolidad en la poesía. Shakespeare pone en solfa a los eufuistas tanto en *Trabajos de amor perdidos* como en *Hamlet*, pero les debía mucho (y lo sabía).²⁰ Hoy Armado, para adecuarse a la moda, hablaría con los monosílabos de Hemingway. También en la comedia moderna hay una reducción fantástica. Un niño tiene que desarrollar primero el lenguaje, y más tarde desarrollar la experiencia hasta ese nivel. Un escritor, al igual que un niño, tiene que interesarse primero por los juegos de palabras, por la experimentación con las palabras. La afectación es un mecanismo por el cual la gente intenta expresar sus ideas sobre cómo son, con el objeto de encontrarse. La afectación es excelente en la época universitaria. Si falta en alguien, al cabo de cinco años este se habrá convertido en un plomo. Pero si se mantiene en la madurez, resulta ciertamente desagradable.

A sus aproximadamente doce años, Moth, el paje de Armado, ha desarrollado una objetividad —inteligencia activa, emoción impasible— que solo podrá recuperar pasado mucho tiempo. Es fácil conversar con un chaval de doce años, mucho más de lo que lo

¹⁹ (V, II, 879-880)

²⁰ Véase *Dyer's Hand*, p. 17 [«Escribir», en *La mano del teñidor*, p. 32.]

será más tarde; a esa edad son buenos compañeros, y es todo un acierto representar esa etapa sobre el escenario.

Los personajes más humildes de la obra comprenden a Holofernes, Nataniel y Costard. Holofernes, el maestro de escuela, se caracteriza por un lenguaje pedante, un defecto vocacional que, por lo menos, es un defecto por el lado positivo: peor sería excederse en la teoría educativa. Nataniel es un poco blando; los clérigos no deben ser agresivos. En cuanto a Costard, es un estoico, un tipo soso. Son todos ellos los que llevan a cabo, no sin dignidad, la procesión de los Nueve de la Fama. El rey desprecia sin misericordia su capacidad de actuar y pretende impedir su procesión, pero la princesa encuentra placer en su mezcolanza de celo e incompetencia:

El entretenimiento más agrada
que no sabe de modos: cuando el celo
intenta contentar, cuanto contiene
muere en el celo de cuanto presenta.
La forma deformada causa más alegría
si por afán murió cuando nacía.²¹

Para Dios, la vida humana correcta tiene un aspecto bienintencionado pero incompetente. El celo es más importante que la técnica; esta gente se encuentra más cerca de los Nueve de la Fama que cualquier otro participante de la fiesta cortesana.

La llegada de la noticia de la muerte del padre de la princesa también mueve a Armado a casarse con Santiaguita —que ha quedado encinta de él— y a aceptar su posición humilde. La obra se cierra con dos canciones: la del invierno, en boca del cuco, y la de la primavera, en boca del búho. [...] Estas canciones celebran el orden de la naturaleza. Cuando la escena es hermosa, las emociones son feas, y a la inversa, cuando aquella es desagradable la emoción es hermosa. El búho y el cuco en cada árbol parecen dar a entender que, por mucho que un hombre intente alcanzar la dignidad «empezando por

²¹ (V, II, 517-521)

las cosas bellas de este mundo» para desde ahí «ir ascendiendo constantemente», como afirma Diotima, al final se hace necesario regresar a la tierra.