

DELIA PASINI

Introducción a *Trabajos de amor perdidos*, de W. Shakespeare, editorial Losada

Trabajos de amor perdidos es una de las comedias más tempranas y alegres de William Shakespeare. Si bien algunos estudiosos datan la fecha de su composición alrededor de 1595, cuando Shakespeare contaba poco más de treinta años, el título de la impresión en cuarto de 1598 menciona su representación ante Su Alteza Real «la Navidad pasada» y añade: «recientemente corregida y aumentada». Ya había escrito por lo menos ocho obras, incluidas la primera tetralogía de piezas históricas, *La comedia de los errores* y *Tito Andrónico*, y afianzado su modo de crear, pues todas sus obras tempranas, y también sus poemas (con excepción de los *Sonetos*), se inspiraban en antiguas fuentes literarias. Era típico de Shakespeare apelar a un buen tema de alguna novela casi olvidada y rescribirlo para el teatro. Sin embargo, no parece haber sido este el caso de *Trabajos de amor perdidos*, cuyo punto de partida es otro, a juicio de los eruditos que encuentran aquí una diferencia de estilo. La libertad con que despliega los juegos verbales imprime a la obra una frescura nueva. Y si bien se detectaron algunos ecos de *The Cobbler's Prophecy* de Robert Wilson (c. 1590) y de *L'Académie française* de Pierre de la Primaudaye (1577, traducida al inglés en 1586), y se identificaron como influencias generales las piezas tempranas de John Lyly, junto con la *commedia dell'arte* italiana, nadie encontró jamás una fuente esencial de inspiración para *Trabajos de amor perdidos*.

Pese a todo hubo en el pasado quienes pensaron que la obra había sido escrita antes de la fecha con que hoy se data. En opinión de Coleridge era la primera pieza de Shakespeare, quien, frescos aún sus recuerdos, había volcado en ella parte de su experiencia como maestro de escuela. De haber sido así, su creación se hubiese remontado a 1589. Más recientemente, Alfred Harbage¹ volvió a una línea de razonamiento similar. Cierta semejanza con otras obras escritas por el citado Lyly, en 1580, y algunas consideraciones sobre la posibilidad de su representación a cargo de

¹ «*Love's Labor's Lost and the Early Shakespeare*», *Philological Quarterly*, XLI (1962), pp. 18-36.

niños actores, lo llevaron a suponer el año 1589 o incluso antes como fecha probable de su estreno.

Tres son los argumentos a favor de una fecha posterior: el sentimiento de amistad que había en Inglaterra hacia Enrique de Navarra, previo a que este se inclinara al catolicismo en julio de 1593; el inicio de la investigación, un año después, sobre el ateísmo de ciertos hombres asociados con Sir Walter Raleigh, un grupo quizás identificado en la obra como «la escuela de la noche»; el uso de un lenguaje que evoca el de *Venus y Adonis* (1593), el de *La violación de Lucrecia* (1594) y los sonetos presumiblemente del mismo período. Además de una serie de consideraciones generales.²

Medio siglo atrás estuvo de moda creer que esa «escuela de la noche» (Acto IV Escena III, que hemos traducido como «escuela luctuosa») establecida en la comedia por el rey de Navarra, aludía a un grupo de escritores, científicos y librepensadores que se reunían alrededor de Sir Walter Raleigh. La teoría cayó ahora en desuso porque los historiadores demostraron que Raleigh no tenía un grupo claramente definido y los críticos literarios señalaron, a su vez, que los personajes de *Trabajos de amor perdidos* son más genéricos que específicos.

Tampoco prosperó la búsqueda de personajes reales detrás de los ficticios. Los esfuerzos por encontrar un símil con la reunión habida entre Margarita de Valois y Enrique de Navarra en Nérac, hacia 1578, no tuvieron asidero, y en todo caso la obra ofreció al público isabelino una visión edulcorada de una alianza entre Francia e Inglaterra. La misma distaba de ser real, pues la Inglaterra protestante vivía temerosa del poderío de los países católicos, pese a la derrota de la Armada Invencible en Trafalgar.

Se ignora la fecha exacta del estreno de *Trabajos de amor perdidos*, aunque se supone habrá tenido lugar en una función privada —tal vez en casa del Conde de Southampton— hacia 1593. El primer comentario sobre la obra alude a una

² Una discusión básica sobre la composición de la obra puede encontrarse en *The Date of Love's Labor's Lost*, por Rupert Taylor, Nueva York, AMS Press, 1966.

representación navideña ante la reina, sea en 1597 o 1598, y desde entonces se supo que era muy bien recibida por un público cortesano. La esencia misma de la obra se manifiesta al comienzo con la promesa que hace el rey, junto con algunos de sus caballeros, de retirarse por cierto tiempo de la vida mundana para perfeccionar su erudición, pacto que amenaza la súbita presencia de la Princesa de Francia con sus damas de honor, llegadas a palacio a fin de intentar resolver un litigio relacionado con la posesión de Aquitania. A partir de esta situación, la comedia adquiere un desarrollo vivaz, entre vertiginosos juegos de palabras que ponen de manifiesto la batalla de seducción desplegada por ambos bandos. El ingenio exacerbado de las mujeres a la hora de responder al galanteo o de rechazar con gracia ciertas propuestas se revela tanto en la riqueza de los términos y sus múltiples sentidos cuanto en los matices con que se subrayan los distintos giros verbales de los personajes secundarios. Mientras los nobles se divierten y enamoran, los burgueses, representados por un cura y un maestro de escuela, ostentan su educación libresca por medio de vocablos rebuscados y ridículos.

Párrafo aparte merecen Don Adriano de Armado, imaginario noble español amigo del rey de Navarra, y su paje, Mota (o Polilla, según otras versiones del original), y Costard, el patán que hace las veces del infaltable bufón. El español procura hacer gala de su erudición mediante un vocabulario profuso y, a menudo, barroco, en tanto el paje, muchacho de contextura menuda, contesta con el descaro y la frescura del vivillo que medra, pues no tiene otra opción, a la sombra del ricachón ocioso. Uno y otro se complementan de maravillas, al punto de que sus vidas parecen estar ineludiblemente ligadas si nos atenemos al contrapunto establecido entre ambos, a base de réplicas, invenciones verbales y sinsentidos. Como suele ocurrir, el paje renueva el significado de los términos que en boca de su amo parecen cubiertos por el polvo de los años, dotándolos de una gracia y una sonoridad muy placenteras. Costard, el campesino simple pero astuto, asume el disparate, no carente de cierta procacidad, en algunas secuencias de este encuentro inesperado y divertido.

Walter Pater, tutor en el Balliol College de Oxford y autor del postulado según el cual «todas las artes aspiran constantemente a la condición de música», el partícipe más

significativo del prerrafaelismo y quien, entre otros preceptos, se basaba en una concepción de estilo similar a la búsqueda flaubertiana de «la palabra justa», se dedicó, en un ensayo publicado en 1885, a estudiar las formas alta y baja de la retórica empleada por Shakespeare en *Trabajos de amor perdidos*. Según Pater, en esta obra su autor analiza y satiriza «el orgullo de un lenguaje exquisito y de rara expresión» tan frecuente en los grandes autores isabelinos. A su juicio, la obra muestra diferentes niveles de un lenguaje delicado, según sus grados de sofisticación, «los cuales van desde la grotesca y vulgar pedantería de Holofernes, pasando por la extravagante pero pulida caricatura de Armado, hasta llegar a convertirse en característica peculiar de la poesía genuina, si bien aún curiosa, del propio Lord Byron, a la que puede achacársele un poco de afectación».

La partida de caza entre los nobles propicia una verdadera cacería del lenguaje, cuyo punto culminante es la representación de los Nueve Notables, dignísimos personajes históricos a quienes solía apelarse en exhibiciones o mascaradas. En este caso, Costard, el patán, se propone a sí mismo para caracterizar al primero de ellos, Pompeyo el Grande. La parodia, dentro de esta pieza bufa, se ve reforzada por la burla de los nobles que confunden a los «actores» para divertirse a costa de ellos. Nataniel, el cura, tampoco logra plasmar a Alejandro Magno; Holofernes, el maestro, no puede con su papel de Judas Macabeo ni Armado triunfa como Héctor. En la época isabelina, la pronunciación del título del espectáculo (*The Nine Worthies*) sonaba, sospechosamente, como *The Nine Wordies*, cuya traducción podría ser «los nueve verborrágicos».

Los registros de habla que Shakespeare propone varían de acuerdo con los parlamentos de los diversos personajes. La noción de qué significa pertenecer a la nobleza imprime su tono característico tanto al discurso del rey con que se inicia la obra como a las constantes alusiones irónicas de la princesa y sus damas, que suelen retomar las palabras de sus pretendientes para jugar con ellas y darles un doble sentido o, incluso, equívoco. Cuando el rey habla de retirarse a una academia para estudiar, sus palabras denotan la seriedad de sus propósitos y su idea virtuosa del saber:

Navarra será la maravilla del mundo
y nuestra corte una pequeña academia,

apacible y contemplativa del arte de vivir.

En esta obra, y de un modo más acentuado que en las demás, Shakespeare explora la teatralidad del lenguaje y de la cultura. Canciones y sonetos, prosa y poesía, disfraces, suspiros, réplicas y enredos constituyen la comedia. Hay representaciones dentro de la representación; también juramentos de llevar una vida virtuosa y lamentaciones porque la presencia de las damas conlleva la tentación de romperlos. La gracia de la seducción se despliega en el lenguaje cortesano, de extrema sutileza. Los tonos responden claramente al estrato social de cada quien: si los nobles hacen gala de un exquisito despliegue verbal y se sirven del lenguaje para expresar ideas y sentimientos plenos de matices, los burgueses esgrimen una retórica pesada y solemne para demostrar una sólida educación, y los criados, al confundir las palabras y alterar la jerarquía de los nobles, provocan la risa del espectador y se ubican, con su rústica ignorancia no carente de picardía, al margen de las poses que los demás adoptan para salir victoriosos en la batalla de los sexos, aun cuando, es sabido, el bufón siempre se presta a ser humillado, burlándose a su vez de quien lo somete, dialéctica que permite el desquite valiéndose de la distorsión de la palabra.

El juego de seducción, reforzado por la rima repetida de parlamento en parlamento, apela tanto a la exaltación de los poemas con que el rey y sus caballeros expresan su amor —donde el objeto amado es el pretexto para un lucimiento inspirado— como a las réplicas vivaces y descorazonadoras con que las damas responden al cortejo, obligando a los enamorados a sincerar sus pretensiones, al tiempo de volverse más deseables a sus ojos por aparentar ser inalcanzables.

También la muerte se hace presente, eterna antagonista de la risa y de los finales felices. De hecho, la comedia comienza con el severo recordatorio de que todos estamos sentenciados. Si el rey puede contemplar la verdad, es porque cree encontrar en ella un modo de evitar las funestas consecuencias de la muerte:

Pueda la fama, que todos persiguen en vida, perdurar,
registrada sobre nuestras tumbas de bronce,
para honrarnos en la corrupción de la muerte

cuando, pese al tiempo, cormorán voraz,
el empeño de nuestro aliento actual nos procure
ese honor que embote el agudo filo de su guadaña
y nos vuelva herederos de toda la eternidad.

Así abre el Rey la comedia. Darle un sentido a la vida representa un cierto triunfo de esta sobre la muerte. Pero el destino no puede eludirse. El espectáculo dispuesto para entretener a los nobles se ve perturbado por la llegada de un mensajero, el señor de Marcade. Este trae una noticia funesta, y adivinamos en su nombre ecos de Mercurio. Al interrumpir la farsa, una acción se impone sobre las demás, y nos toma desprevenidos. La luz da paso a la lobreguez, si bien la figura de Marcade se destaca, ominosa, y resalta su insoslayable presencia. Nada será igual desde ahora; la Princesa llora la muerte de su padre y apresura su partida. El luto, con sus pesadas obligaciones, borra la diversión y se instala, cambiando el giro de la obra. Solo el tiempo podrá mitigar el dolor. La mascarada cesa. Ha concluido el jolgorio. Las canciones de la Primavera y del Invierno son preludeo de la vida que transcurre fuera de la escena, con sus alegrías y pesares. Nos recuerdan que más allá del parque del rey de Navarra, en primavera «los pastores soplan en sus cañas de avena y las alegres alondras son el reloj del labrador», o que, en invierno, «de las paredes los carámbanos cuelgan, y Dick, el pastor, con su aliento los dedos se calienta». Pero no se priva Shakespeare de romper el lirismo con una burla: el canto del cucullillo y el chistido de la lechuza recuerdan al hombre casado el riesgo de quedar convertido en cornudo. De la bella retórica con que los caballeros procuraron seducir a las damas, como si el amor debiera enaltecerse con palabras elevadas, pasamos a la más descarnada realidad; perdido el brillo de ropas y alhajas, en primavera las muchachas del pueblo lavan sus vestidos para blanquearlos y se ensucian con el hollín de la cocina en el invierno. Ha transcurrido ya la representación dentro de la representación, con su duplicidad y su farsa, mas cuando el Rey, refiriéndose al tiempo de espera que la Princesa le impone, dice: «Vamos, señor, se necesitan doce meses y un día y entonces todo termina», Berowne le contesta: «A una obra de teatro tanto tiempo la arruina». El personaje, con esa réplica, se distancia y nos recuerda que somos espectadores de una obra de teatro aunque, al mismo tiempo, le otorga una verosimilitud que trasciende la escena, al situar esos doce meses y un día

en un tiempo real que vuelve imposible la representación. La primavera (*Ver*) y el invierno (*Hiems*) son la metáfora de ese plazo que deberá esperar el Rey, y la obra termina luego de cantarse esas canciones, preludio de una espera imaginada fuera del escenario pero implícita en la comedia. El tiempo, en definitiva, domina la escena desde el principio hasta el final. Los trabajos del amor no se perderán; por el contrario, han de perdurar en tanto existan hombres y mujeres sobre la escena del mundo.