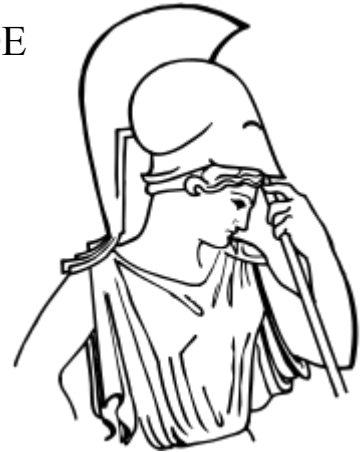




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



FLEXIBILIDAD, RIGIDEZ Y HUMOR EN *AS YOU LIKE IT* DE
WILLIAM SHAKESPEARE

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
AMANDA ISABEL RIVERA OMAÑA

ASESORA:
DRA. GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Primero que nada me gustaría agradecer a la profesora Gabriela Villanueva, quien me ha acompañado desde mi primera semana de clases en la licenciatura, con una clase de poesía. Desde entonces no sólo me ha ayudado a desarrollarme como profesional sino que me ha brindado apoyo cuando me he sentido perdida y cuando he sentido que no podría terminar este proceso. Aprendí a amar el análisis literario y a acercarme a textos que hubiera pensado indescifrables gracias a ella. En momentos de frustración, en los que sentía que ya no podría amar la literatura, ella me recordó el valor de ésta. De igual manera, quisiera agradecer a las profesoras Rocío Saucedo Dimas, Anaclara Castro Santana, Zeidy Zady Canales y Odette Cortés London. No sólo quiero agradecerles por sus comentarios, los cuales enriquecieron este trabajo, sino por ser profesoras brillantes que me ayudaron a lo largo de los años en la facultad. Gracias por estar conmigo desde que desarrollé las primeras ideas sobre este trabajo, sin su apoyo y conocimiento no hubiera podido llegar hasta aquí.

Quisiera agradecer a mis amigas Isabel, Isa Marina, Michelle. Gracias por estar conmigo desde la infancia y adolescencia, por ser de las primeras personas de hablar conmigo de literatura, cuando sentía que estaba sola. Y gracias por seguirme escuchando hablar de ello hasta el día de hoy. Ha sido un privilegio crecer con ustedes.

Quisiera agradecer a mis amigos de la universidad: Ana, Fernando, Sebastián, Lia, Sofía, Luis, Tris, Gina, Pablo y más. Algunos estuvieron desde antes de que entrara a la facultad, otros desde el primer día o el primer año, y algunos otros llegaron casi al final. De cualquier forma, de ustedes a veces aprendía más que de las clases. Si no fuera por su apoyo, intelectual y emocional, no sé cómo hubiera podido terminar la licenciatura. Ustedes fueron y siempre serán la mejor parte de estos años.

A Ayari, Mariana, Gis, Gina, Luci Fer, Tris, y Ana, aquellas amistades que hice durante la pandemia, durante una videollamada de unos premios de música, muchas gracias por compartir este espacio, mayoritariamente virtual, conmigo. Gracias por escuchar mis comentarios más cuestionables y por siempre reírse conmigo. Por construir un lugar de escape durante una etapa muy difícil para todas. Como argumento en mi tesina, el estudio siempre debería de ir de la mano con la risa, y ustedes siempre me dieron un espacio para hacerlo.

A mis amigas Ana, Luci y Tris. Ya aparecieron en estos agradecimientos pero ameritan una sección aparte. Gracias por irse —literalmente— al otro lado del mundo conmigo. Ana, aunque “gracias” nunca sera suficiente, gracias por el apoyo infinito, por leer todos los avances y decirme con paciencia que sí se va a lograr, aunque yo estuviera tirada en el piso del cuarto diciendo que no. Por vivir conmigo y aguantarme 7 meses mientras esta tesina nacía. Luci, gracias por escuchar varias veces la descripción de mi tesina, por hacerme volver a entender lo que es la risa y por hacerme reír con mis propias desgracias, efectivamente si estoy aquí es porque fui a la iglesia y me arrodillé y le rogué a dios que mi tesina saliera adelante. Tris, gracias por compartir conmigo el amor por los textos medievales y renacentistas. Pero también gracias por siempre cuestionarlos y por no dudar en cuestionarme. Si veo la vida y el estudio como la veo es gracias a ti.

Gracias a todos aquellos que están pero no están, aquellos que dejaron, dejan y dejarán algo en mí. Gracias por apapacharme en los peores momentos y por siempre ser mi fuerza.

Y finalmente, gracias a mi familia, mi más grande inspiración y apoyo. Mamá, papá, Fer, como dijo Knightley en *Emma*, “If I loved you less, I might be able to talk about it more”. Los amo, siempre.

Índice

Introducción.....	6
I. La representación de la Fortuna, la Naturaleza y la noción de <i>self-fashioning</i> en <i>As You Like It</i>	12
II. La flexibilidad en el personaje de Rosalind y su uso del humor.....	27
III. Jaques: la rigidez en el hombre melancólico y estudioso.....	45
Conclusión.....	65
Fuentes citadas.....	69

Introducción

Como en muchas otras comedias, los personajes de la obra *As You Like It*, escrita por William Shakespeare circa 1599 o 1600, comienzan la trama en situaciones desafortunadas¹. A lo largo de la obra, los personajes parecen ser controlados por fuerzas ajenas a su voluntad que los mueven de un lado a otro como si fueran marionetas. Al final de la obra, como se espera en la mayoría de las comedias, los personajes encuentran un poco de estabilidad y restablecen algo de orden y control sobre sus vidas, en este caso gracias al matrimonio o el regreso a la corte.² Sobre esta obra, me parece relevante analizar si gracias a sus esfuerzos y habilidades, los personajes logran tomar control sobre sus circunstancias o si, más bien, alguna fuerza externa les ayuda.

Esta preocupación por el rol del individuo fue central para la modernidad temprana y el Renacimiento (Rivers 57).³ James Hankins explica que los humanistas “rigorously secularized the interpretation of historical processes, seeing events as the result of the virtues, aims and resources of human actors” (123). Para entender el devenir histórico, una de las preguntas que las personas buscaban responder durante este periodo era cómo podían los

¹ En su introducción a la obra, Albert Gilman afirma que: “the best supposition is that the play was written in the latter half of 1599 or early 1600” (lxxv).

² Erica Weitz explica sobre el final de las comedias que “Comedy, of course, has a reputation for ending ‘happily’ or ‘in marriage’, sometimes through sudden and unlikely reversals of fortune (which we may come to expect precisely because we ‘know’ comedy)” (10). Helen Gardner añade que “The great symbol of pure comedy is marriage by which the world is renewed, and its endings are always instinct with a sense of fresh beginnings” (166). Esto indica que hay una expectativa en el género de la comedia que, a pesar de las situaciones en las que empiezan los personajes, éstos encontrarán una manera de remontar sus situaciones.

³ De acuerdo con M. H. Abrams, el término modernidad temprana se empezó a usar en la década de 1940 para designar “the span from the end of the middle ages until late in the seventeenth century. The latter term looks forward rather than back, emphasizing the degree to which the time, instead of being mainly a rebirth of the classical past, can be viewed, in its innovations and intellectual concerts, as a precursor of our present century” (264). El término modernidad temprana abre las puertas para analizar el periodo como un anticipo de las cualidades de la modernidad. Esto permite separarse de la idealización del Renacimiento como una época de conocimiento y, en cambio, se centra en criticar aspectos olvidados por el análisis convencional de la élite. En esta tesina se opta por usar el término “Renacimiento” ya que se enfoca en mostrar cómo los humanistas, y la literatura, retomaron términos clásicos como Fortuna y Naturaleza.

individuos contrarrestar los efectos de la Fortuna y tomar control de su destino.⁴ *As You Like It* no sólo plantea esto sino que busca responder cómo las características opuestas de Rosalind y Jaques se enfrentan de manera distinta a la Fortuna y cuestiona qué personaje lo hace de manera más efectiva. Estas preguntas me interesan particularmente, pues la comedia ofrece soluciones distintas a las de la tragedia, que normalmente se explora con relación a estos temas. Mientras las tragedias terminan con los personajes siendo víctimas de su Fortuna, en la comedia las voluntades individuales salen victoriosas. En este caso en particular, es gracias al buen humor de Rosalind⁵ y a su flexibilidad que ella logra determinar su destino. Por otra parte, la rigidez de Jaques le evita tomar agencia sobre su vida.

As You Like It presenta entre sus temas el conflicto entre las dos fuerzas y cómo es que las distintas Naturalezas de los personajes determinan la manera en la que lidian con su propia Fortuna. La fuente más inmediata de la obra es la novella *Rosalind*, escrita por Thomas Lodge en 1592 (Dusinberre 2).⁶ *As You Like It* tiene por protagonista a Rosalind, cuyo padre, Duke Senior, ha sido exiliado de Arden y al bosque por orden de su hermano, Duke Frederick, quien ha usurpado su lugar. Mientras Duke Senior vive en el bosque con sus acompañantes, entre ellos Jaques de quien se burlan constantemente, Rosalind queda atrapada en la corte con su prima Celia, con quien, poco después de que empieza la obra huye

⁴ Varios de los teóricos y pensadores que cito, al igual que la versión de Arden de *As You Like It*, utilizan la mayúscula para referirse a la Fortuna y la Naturaleza. Usualmente utilizan las mayúsculas porque éstas acentúan la personificación y, por ende, la individualidad de estas fuerzas. Por estas razones en este proyecto me apego a esta traducción.

⁵ A lo largo del trabajo usaré los nombres en inglés, tal y como aparecen en la edición de Arden, editada por Juliet Dusinberre.

⁶*Rosalind*, a su vez, está inspirada en el poema narrativo medieval “The Tale of Gamelyn”. Este texto medieval narra la historia de un par de hermanos. El hermano de Gamelyn abusa de éste y lo maltrata por lo que, después de una pelea, el protagonista huye al bosque. Al final de la obra, el hermano de Gamelyn es ahorcado por lo que él recupera su tierra usurpada. A *Rosalind* Lodge le agrega la historia del rey exiliado al igual que tres tramas de amor, las cuales incluyen la de Rosader (*Gamelyn* en el poema original y Orlando en *As You Like It*) y Rosalynde (Rosalind en la obra de Shakespeare). Shakespeare recupera varios momentos claves de la trama, tales como la lucha, la rivalidad entre hermanos, la huida al bosque, el enfrentamiento con el león, el cortejo de Rosalind disfrazada de Ganymede, entre otros. (Gilman 107-8).

disfrazada al bosque para evitar la tiranía de Duke Frederick. Mientras Celia pretende ser una campesina, Rosalind toma la apariencia de un joven llamado Ganymede.⁷ En el bosque se encuentran con varios personajes, entre ellos Jaques con quien, curiosamente, sólo sostiene un diálogo una vez, y Orlando, quien se enamora de Rosalind. A pesar de esto, Orlando no sabe que Ganymede en realidad es Rosalind, algo que ella aprovecha para poner su amor a prueba. A lo largo de varias interacciones, Ganymede pide a Orlando que finja que es Rosalind y le declare su amor. Por medio de estas escenas, en las que Orlando no sabe que está hablando con la verdadera Rosalind, ellos logran conocerse con mayor profundidad. Esto desemboca en el matrimonio de Rosalind y Orlando al igual que en el de otros personajes. La obra termina cuando Duke Frederick inesperadamente decide regresarle el título a su hermano y marcharse a un monasterio con Jaques, por lo que los personajes retornan a la corte. De esta forma, Rosalind y los demás personajes terminan con una Fortuna inversa, hecho que invita a cuestionar si este cambio es debido al azar o a algún esfuerzo propio. Por otra parte, Jaques no experimenta este cambio de Fortuna puesto que, aunque comienza y termina la obra en situaciones diferentes, ninguna podría considerarse como mejor.

A lo largo de mi tesina busco responder las preguntas planteadas anteriormente a partir del análisis de las Naturalezas de Rosalind y Jaques. El objetivo principal de este trabajo es contrastar las formas en que Rosalind y Jaques responden mediante Naturalezas opuestas (flexible y rígida respectivamente) a los embates de la Fortuna. Debido a sus distintas Naturalezas, los personajes utilizan de maneras disímiles las mismas herramientas como la educación, el buen humor y la construcción de una identidad (*self-fashioning*) para enfrentar sus circunstancias y tener diferentes grados de agencia sobre la misma. A partir de

⁷ Dusnberre explica los orígenes del nombre Ganymede “In classical mythology Ganymede is the cup-bearer of Jove, whose passion for the youth he had seized and abducted to Olympus —when disguised as an eagle — incensed Juno. The name Ganymede is conventional classical pastoral” (10).

este análisis, busco mostrar la importancia del buen humor y la flexibilidad como un antídoto contra la adversidad. Es decir, la obra se puede leer como un llamado a reevaluar los efectos negativos de la rigidez, sobre todo en la educación y en la construcción de la identidad propia, y como una reivindicación del buen humor y flexibilidad para tomar control sobre nuestras vidas.

Para atender estas cuestiones, a lo largo de este trabajo exploraré los conceptos de Naturaleza y Fortuna en relación con Rosalind y Jaques. Para entender el pensamiento humanista sobre estas nociones, retomaré la teoría de Maquiavelo al igual que otros críticos como John Shaw, Isabel Rivers y Anthony Raspa. Por otra parte, usaré el concepto de *self-fashioning* traducido como autocreación identitaria, propuesto por Stephen Greenblatt, un teórico que ha centrado gran parte de sus estudios en Shakespeare y el Renacimiento.⁸ En su libro *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, publicado en 1980, Greenblatt explica que las personas en el Renacimiento comenzaron a pensar en la identidad como un artificio. De acuerdo con esta noción de *self-fashioning*, las personas pueden crear una personalidad propia por medio de diferentes aspectos como el lenguaje, la vestimenta, los gestos y la educación, entre otros. Entender este concepto es importante para el presente análisis, pues la obra cuestiona el grado de agencia que la creación identitaria otorga a un individuo. También usaré la teoría de la risa de Henri Bergson (1900) ya que este teórico francés ejemplifica sus ideas sobre el humor con obras del neoclásico francés, como las de Molière, cuya concepción de la flexibilidad y la comedia, ayudan a entender cómo Rosalind adapta su identidad a las diferentes Fortunas de su vida. Finalmente usaré lo propuesto por Robert Burton en su tratado de la melancolía para entender la Naturaleza rígida y melancólica de Jaques .

⁸ A lo largo del trabajo utilizaré el concepto en el inglés original *self-fashioning*.

Este trabajo está compuesto por tres capítulos. En el primer capítulo de mi tesina defino y exploro los conceptos de Fortuna, Naturaleza y *self-fashioning* para ilustrar la manera particular en qué se presentan en la obra. En cuanto al *self-fashioning*, explico cómo surgió esta costumbre y cuál es relación con la educación humanista de la época. Estas nociones son esenciales para, más adelante, entender cómo Rosalind logra, hasta cierto punto, contrarrestar su mala fortuna. De igual forma, son importantes para analizar si la Naturaleza de Jaques es melancólica o más bien este humor es creado por medio del *self-fashioning*. En el segundo capítulo analizo el personaje de Rosalind, presentaré la teoría sobre la risa de Bergson y lo conecto con la Naturaleza tanto cómica como contradictoria del personaje. A lo largo de este capítulo exploro la manera en que Rosalind se adapta a las diferentes situaciones de la obra y muestro cómo, al burlarse de la rigidez presente en el proceso de *self-fashioning*, ella obtiene agencia sobre lo que sucede. El tercer, y último capítulo, se centra en Jaques entendido a partir de su humor melancólico visto a través de las ideas de Burton en su tratado sobre la melancolía. De igual manera, debato si su identidad es el resultado de un humor natural o si es algo que él crea. Esto es con el fin de mostrar cómo Jaques, en lugar de usar su conocimiento para luchar contra la Fortuna, decide burlarse de los demás y aislarse de la sociedad.

Aunque la crítica suele pensar en las tragedias de Shakespeare como las obras literarias en las que el dramaturgo desplegó al máximo su potencial por medio de sus intuiciones sobre la naturaleza humana, a mi parecer él logró lo mismo en sus comedias. Las tragedias tienen personajes, como Hamlet, que reflexionan introspectivamente sobre su papel como personas y personajes así como sobre el destino que éste les ha asignado. Sin embargo, las comedias no se quedan atrás. Aunque Rosalind no reflexiona sobre dilemas como la vida y la muerte de la misma manera que otros personajes trágicos, ella demuestra una

introspección similar a la de otros de los personajes más icónicos del dramaturgo. Además, a pesar de que la obra presenta la trama por medio de la comedia y la risa, no hay que olvidar los acontecimientos de la vida de Rosalind de igual forma podrían ser narrados como eventos trágicos: el abandono de un padre, la imposibilidad del amor, el exilio y la negación de la propia identidad. A pesar de esto, Rosalind invita a los espectadores a reírse con ella de sus situaciones y a tomar control sobre éstas. Al hacerlo, ofrece un poco de esperanza, pues revela que, ante cualquier infortunio, uno puede tomar agencia y, más importante, lo puede hacer gracias a una herramienta que se olvida con facilidad el buen humor.

I. La representación de la Fortuna, la Naturaleza y la noción de *self-fashioning* en *As You Like It*

Un tema común durante el Renacimiento era la lucha entre las diosas Fortuna y Naturaleza. John Shaw afirma que “Celia's reply that ‘Nature hath given us Wit to flout at Fortune’ further refers to the philosophical tradition which considered the two goddesses as rivals” (45). Según Shaw, la idea que la Fortuna y Naturaleza eran diosas rivales pertenecía al imaginario común de la época de Shakespeare. Esto significa que el público del momento era parte del mismo orden ideológico en el que estas nociones se encontraban vigentes y, por lo tanto, estaba familiarizado con las diferentes ideas que existían sobre ellas. Shakespeare no utiliza una única definición de Naturaleza y Fortuna sino que, más bien, se posiciona dentro de la concepción generalizada que se tenía.

Antes de analizar a profundidad cada concepto, haré un breve recuento de cómo se habían entendido hasta la época de Shakespeare. El concepto de Fortuna se puede remontar hasta la época clásica. Los griegos entendían a la Fortuna como una fuerza cíclica, a la cual el humano debía adaptarse. Explicaban que el ser humano y los imperios estaban destinados a repetir el mismo proceso: llegar a su apogeo y luego destruirse (Rivers 55). Con la llegada del cristianismo se desarrolló el concepto de Providencia, la cual, a diferencia de la Fortuna griega, era en general benevolente y cumplía la voluntad de Dios. También se comenzó a pensar que esta fuerza era lineal por lo que todos los eventos tenían un único fin, determinado por Dios, el cuál podía ser tanto positivo como negativo. En palabras de Rivers: “Events will not recur endlessly; history has a beginning, the Creation, a central point, the Incarnation, and an end, the Last Judgement” (56). A pesar de estas diferencias, las dos cosmovisiones acentuaban la falta de agencia humana: había un plan del cual las personas no podían desviarse. Sin embargo, esta cosmovisión experimentó un cambio importante en el

Renacimiento. Los humanistas retomaron la visión de la historia clásica y, entonces, explicaron los procesos militares y políticos a partir del individuo y no sólo como resultados de un plan divino (57). Además, cuestionaron el papel que tiene el individuo al enfrentarse a esta fuerza y el nivel de agencia que éste podría tener.

Por su parte, el concepto de Naturaleza es un poco más difícil de delimitar. En sus escritos, Cicerón vinculó a la Naturaleza con las habilidades innatas que poseen los individuos, en particular para la administración pública (Rivers 133). Vitruvio, por su parte, relacionó el concepto con la fisionomía humana y las proporciones del cuerpo (175) o, en otras palabras, con los atributos físicos del ser humano. Más adelante, la teología cristiana propuso que la Naturaleza era un reflejo de los deseos de Dios (124), lo cual limita la agencia individual: si una persona actuaba de cierta forma era porque así lo había determinado Dios.

Después de este pequeño recuento histórico de cómo se entendía la Fortuna y Naturaleza, ahondaré en cómo eran pensadas durante el Renacimiento. Anthony Parel explica que, para Maquiavelo, la Fortuna gobernaba todo lo sublunar lo que significa que su función equivalía a la de los cielos (590). Entonces, puesto que a la Fortuna se le vinculaba con las deidades y con los cielos que influían sobre la vida humana, esta noción se entendía como una fuerza externa que determinaba, hasta cierto punto, el destino de los individuos. Es decir, para el teórico italiano, la Fortuna estaba entretejida con la idea de Providencia. En *As You Like It*, esta idea de la Fortuna se encuentra presente en los personajes que están sujetos a situaciones más allá de su control. Sobre esto, John Shaw argumenta que: “when the play opens the good housewife Fortune has, obviously ‘mightily misplaced’ her benefits, the good Duke Senior having been banished by his ‘humorous’ brother, and the naturally refined and popular Orlando having been cheated out of his patrimony by Oliver” (46). Todos estos

personajes empiezan con una mala Fortuna y parecen estar a la merced de esta fuerza más allá de su control.

En uno de sus poemas Maquiavelo representó a la Fortuna como mujer y describe como su carácter determinaba los cambios en el mundo:

By many this goddess is called omnipotent;
 Because whoever comes into this life
 Either early or late feels her force.
 Often she keeps the good beneath her feet,
 The wicked raises up; and if she ever promises
 You anything, she does not keep it.
 She turns states and kingdoms upside down
 As it suits her, and deprives the just
 Of the good that she freely gives to the unjust.
 This inconstant goddess and fickle deity
 Often sets the undeserving on a throne
 Which the deserving never reach.
 She disposes of the times in her own mode;
 This person exalts, this one unmakes
 Without pity, without law or reason. (25-39)⁹

La Fortuna cambia el destino de la gente “as it suits her”, lo cual revela que ella reacciona conforme lo que siente en un momento determinado, es decir que tiene una cualidad mercurial. Esta aparente arbitrariedad en la Fortuna hace que los individuos queden desprotegidos ante sus efectos. Si no hay una razón por la que actúa de cierta manera, ¿cómo pueden prepararse los individuos para contrarrestar los efectos de ella? Esta es una de las preguntas fundamentales para pensadores como Maquiavelo.

La inconsistencia de la Fortuna, a su vez, se vincula con la percepción que se tenía de ella como mujer mortal. De alguna forma, la idea que se tenía durante la época de la Naturaleza de la mujer afectó, también, la idea de la Fortuna. En *As You Like It* la

⁹ *Questa da molti è detta onnipotente;/ perchè qualunque in questa vita viene,/ o tardi, o presto la sua forza sente./ Costei spesso i buon sotto i piè tiene, l'improbi inalza e, se mai ti promette/ cossa veruna, mai te la mantiene./ E sottosopra e regni e stati mette, secondo che a lei pare, e giusti priva/ del bene che alli inguisti larga dette./ Questa incosntante dea e mobil diva/ l'indegni spesso sopra un seggio pone,/ dove chi degno n'è mai non arriva./ Costei il tempo a modo suo dispone;/ questa ci esalta, questa ci disface,/ sanza pietà, senza legga o ragione.* Traducción recuperada del artículo de Erica Benner y hecha por ella.

personificación de la Fortuna como mujer aparece en una conversación entre Celia y Rosalind. Celia describe a la Fortuna como: “the good housewife Fortune” (1.2.31). Esta comparación afirma que, así como las amas de casa controlan su hogar, la Fortuna controla el mundo. Shakespeare la describe con el adjetivo “good” el cual contrasta con la caracterización negativa de Maquiavelo y así implica que, en lugar de sólo cambiar el destino de todos de manera aleatoria y caótica, la Fortuna shakespeariana lo hace con el fin de tener un buen hogar para que todo permanezca en orden. Asimismo, la palabra “good” crea una sensación de intimidad entre las protagonistas y la Fortuna, lo cual contrasta, a su vez, con la idea de la Fortuna como una diosa cuyas acciones y caprichos afectan la vida de las primas.

Esta idea de la Fortuna expuesta por Celia también ayuda a minimizar su alcance ya que la compara con una simple mortal. Sarah A. Bendall explica que el deseo de controlar a la Fortuna causa que se le personifique. Según Bendall,

By the fifteenth century, humanists and political theorists who believed that men could take back control began to conceptualise Fortuna as possessing innate feminine weaknesses. This rendered her a fundamentally unknowable, destructive and unpredictable force that would only yield to those with power. (49)

Desde esta perspectiva, es importante analizar la representación de la Fortuna a partir de las dinámicas de género del momento, las cuales plantean que los hombres debían dominar a las mujeres.¹⁰ Un ejemplo de esto aparece en *El príncipe* (1532) de Maquiavelo, en donde el autor escribe sobre la Fortuna: “Fortune is a woman, and it is necessary, in order to keep her down, to beat her and to struggle with her. And it is seen that she more often allows herself to be taken over by men who are impetuous” (161). Este texto ilustra el pensamiento

¹⁰ Por la extensión de este trabajo no se hará un análisis de la relación entre el género y la agencia individual, pero es importante remarcar que en este caso quien logra superar a la Fortuna es una mujer, lo cual rompe con una de las expectativas del momento histórico, una característica común de las comedias ya que eran espacios en donde se tergiversaba la verdad.

Renacentista que retrataba a la Fortuna como una mujer que debía de ser sometida, específicamente, por medio de la violencia masculina.

En ese mismo poema, Maquiavelo usa la imagen de la rueda para presentar a la Fortuna, pues él afirma que la Fortuna hace que los reinos queden invertidos. Sobre esto, Shaw afirma que “Fortune, the blind goddess [...] was so often depicted as sitting firmly upon her throne –often a sphere– her foot upon a slippery ball or a treacherous trap, and her hand upon her wheel” (45). Esta imagen, a su vez, refuerza la idea de la Fortuna como una fuerza impredecible que afecta a todos y que puede cambiar en cualquier momento, una fuerza que cambia sin razón clara el destino de las personas. Por su parte, *As You Like It* sugiere que los cambios de Fortuna no son lo único que determinan el destino de los personajes, pues éste también depende de su Naturaleza. Por ejemplo, cuando Rosalind queda exiliada, decide irse específicamente al bosque a encontrar a su padre. Es importante agregar que, gracias a este cambio de Fortuna, Rosalind usa su Naturaleza flexible y adapta su identidad a sus circunstancias. En este sentido, la cualidad impredecible de la Fortuna abre una posibilidad para que los personajes usen su Naturaleza.

Esta última diosa, por su parte, era una fuerza que se oponía a la diosa Fortuna. Shaw explica que “Nature's bounties were to be found in the 'lineaments' of the face and character” (45). También agrega que “Fortune's rival, Nature, bestowed the gifts of body and mind upon her followers: beauty, strength, nobility, and courage, but especially wisdom and virtue, with which man could flout at Fortune” (56). Shaw afirma que es importante tener en cuenta que la Naturaleza de los individuos incluye tanto el carácter como la apariencia. Por ejemplo, después de ser exiliada, Rosalind decide cambiar su apariencia física pues “beauty provoketh thieves sooner than gold” (1.3.105). Al hacer esto, ella adapta su apariencia a su nueva

Fortuna, lo cual revela su Naturaleza flexible y la agencia obtenida a través del *self-fashioning*.

Además de la postura de Shaw, me parece pertinente regresar a Maquiavelo y presentar su noción sobre la Naturaleza. En realidad él no la nombró como tal sino que, para referirse a las características que los humanos usaban para contrarrestar a la Fortuna, él usó el término de *virtù*. Éste, en particular, describe las habilidades necesarias para una carrera militar exitosa y surgió como respuesta a la personificación de la Fortuna como mujer: “To counteract the unpredictability of Fortuna and take back control over destiny, authors began to articulate the concept of *virtù*, something that was masculine, rational and ultimately victorious” (Bendall 49). Este término contiene las características masculinas necesarias para controlar y someter a la Fortuna, particularmente cuando se le interpretaba como mujer. Contrario a esto, *As You Like It* no usa exclusivamente personajes masculinos para someter a la Fortuna. En lugar de esto, *As You Like It* presenta a Rosalind/Ganymede como el personaje con más habilidades para controlar a la Fortuna. Por medio de ella, la obra se juega abiertamente con el travestismo y, por lo tanto, rompe con los límites de género convencionales por lo que no ofrece una respuesta sencilla a la cuestión de si los hombres o las mujeres contienen más habilidades para controlar la Fortuna.

En su carta a Giovan Battista Soderini, también conocida como *Ghiribizzi* (1506), Maquiavelo explica la importancia de tener esta habilidad de adaptación:

Each man governs himself according to his particular character and imagination. And because, on the other hand, times change and the order of things always shifts, the fortunate man, the one whose wishes are completely fulfilled, is he who fits his plan of action to the times, to the contrary, the unhappy man is he who fails to match his actions to the times and to the order of things. (63)

En este pasaje, Maquiavelo plantea que cada persona actúa a partir de su propia Naturaleza (“particular character”); sin embargo, enfatiza que la Naturaleza del individuo tiene que

adaptarse a los cambios. De acuerdo con él, para que una persona logre combatir su Fortuna, es necesario que conozca su propia Naturaleza y sea capaz de actuar con flexibilidad. En *You Like It*, Rosalind muestra estas características ya que cambia su forma de verse para protegerse. Por ejemplo, en el bosque de Arden decide tomar la identidad de un hombre ya que es más seguro para ella. Frances. E Dolan explica que “she assumes the disguise for protection [...] the young women must protect themselves from rape and assault by concealing their beauty. Each chooses a disguise that obscures her high social status” (403). Por otra parte, si bien es cierto que, en un inicio, ella adapta su identidad para sobrevivir dentro del campo, también es claro que este cambio le permite explorar otras posibilidades como hablar íntimamente con Orlando.

Finalmente utilizaré a Anthony Raspa, quien parte de la teoría judeocristiana renacentista, para explicar una última postura sobre la naturaleza. Raspa explica la ley de la Naturaleza, la cual plantea como “the action of things had to reflect the purpose for which they were destined” (71). Esto implica que la Naturaleza es parte de la Fortuna, pues cada individuo cumple con la función que se le asignó al nacer. Sin embargo, esta noción también podría incluir las inclinaciones con las que nacemos, pero que no determinan todo nuestro destino. Sobre esto, Raspa explica que:

...in the case of men, compared to other created things, this second sense of the Law of Nature as action included the primal additional element of choice. Choice was the decisive identifying characteristic of human action by which a person moved through time and space and it distinguished human action from the motion of other creatures (72).

Según Raspa, la Naturaleza implica la capacidad de elección aunque no deja claro cuál es el alcance del libre albedrío. Esta noción de Naturaleza pone en tela de juicio qué tan predispuestos estamos a decidir ciertas cosas y cuestiona si podemos cambiar nuestras inclinaciones. En este trabajo argumentaré que, en la obra y de acuerdo con estas ideas, sí hay

espacio para el libre albedrío. Esto es porque, a pesar de que la Naturaleza predispone a los individuos a tener ciertas habilidades y comportamientos, también le permite a las personas tener el poder de elección. Por esto, la Naturaleza es ese pequeño espacio en el que los seres humanos usan las herramientas que poseen y en el que controlan sus circunstancias.

Al final de *As You Like It*, Duke Fredrick repentinamente cambia de opinión y decide regresarle el reino a su hermano. Durante la escena, Jaques De Boys, el segundo hermano de Oliver y Orlando, explica el suceso de la siguiente manera:

[Duke Fredrick] meeting with an old religious man,
 After some question with him, was converted
 Both from his enterprise and from the world,
 His crown bequeathing to his banished brother,
 And all their lands restored to them again
 That were with him exiled” (5.4.158-162).

Este pasaje retrata de forma negativa el cambio repentino en la forma de pensar de Duke Fredrick. Se podría argumentar que él actuó con cierta libertad de elección pues, aunque en un inicio parecía querer ser duque a toda costa, ahora no tuvo ningún problema en devolverle el título a su hermano. No obstante, este cambio de personalidad parece completamente repentino y sirve para subrayar la artificialidad de la obra. Para lograr el final feliz típico de las comedias la personalidad del villano principal tiene que experimentar un cambio artificial. En este caso, Shakespeare usa el recurso de *deus ex machina* para enfatizar esta mecanicidad y remarcar que, independientemente de las voluntades individuales, la Fortuna se puede imponer sobre las personas. De esta manera, la Fortuna o las fuerzas exteriores resultan en el cambio abrupto de la personalidad de los personajes. Finalmente, también se puede argumentar que satiriza las consecuencias sociales que pueden tener las veleidades de las voluntades humanas.

En cuanto a la presentación de la Naturaleza y Fortuna en *As You Like It*, es importante subrayar el uso del humor como una herramienta de resistencia a la Fortuna. Por

ejemplo, en una escena Rosalind y Celia hablan de estas diosas para burlarse de la entrada en escena de Touchstone, el bufón del rey. Al principio ellas afirman que “Though Nature hath given us wit to flout at Fortune, hath not Fortune sent in this fool to cut off the argument?” (1.2.44-6). En esta cita, ellas remarcan la artificialidad de la obra: no sólo se refieren a la entrada del bufón al cuarto en el que están, sino también a la entrada de este personaje a la escena de la obra. Rosalind y Celia también se refieren a la entrada de Touchstone como un suceso de la Fortuna. En vez de presentar a la Fortuna como esta fuerza poderosa que cambia la vida, simplemente la describen como un suceso casi aleatorio. Esta escena también contiene cierto humor puesto que crea un contraste entre dos registros; por una parte, se habla sobre la fuerza de la Fortuna y, por otra, sobre la entrada de un bufón. A lo largo de esta escena, ellas no intentan contrarrestar los efectos de la Fortuna; más bien, intentan encontrar gracia y felicidad en sus circunstancias desfavorables. Esto demuestra que, de la misma manera en que su vida está regida por la Fortuna, ellas utilizan su Naturaleza cómica para poder sobrellevar sus situaciones negativas.

Una vez explorados los conceptos de Fortuna y Naturaleza, me parece importante explicar el proceso de *self-fashioning*. Para entenderlo, es relevante explicar la noción de *sprezzatura*, la cual se volvió popular a partir de tratados de conducta tales como *Il Cortegiano* (1582) de Baldassare Castiglione. Estos manuales tuvieron mucho impacto durante el Renacimiento en Inglaterra y buscaban ser guías para que los hombres aristocráticos desarrollaran comportamientos considerados adecuados para la vida pública (Abrams 265). Estos textos revelan el proceso de entrenamiento que los hombres nobles experimentaban para ser miembros respetados de la sociedad. En *As You Like It*, Orlando muestra que era necesario que él y otros hombres de la clase alta estudiaran estos manuales como parte de su educación. Al inicio de la obra él le reclama a su hermano: “My father

charged you in his will to give me good education” (1.1.62-64). Uno de los últimos deseos del padre de Orlando era que su hijo tuviera acceso a una buena educación, un deseo que demuestra la importancia que la sociedad le daba al estudio.

Abrams define la *sprezzatura* como “the Italian term for what seems the spontaneity and casual ease with which someone has been trained to meet the demands of very complex and exacting rules” (265). El crítico explica que las conductas tenían que aparentar ser innatas y no aprendidas. De esta manera, se creaba una ilusión de que había algo natural que separaba a las altas clases de las bajas cuando en realidad sólo eran habilidades instruidas por medio de un manual y educación. Según esta definición, la *sprezzatura* limitaba las identidades de las personas pues los individuos eran entrenados para comportarse de acuerdo a una serie de reglas exactas. La *sprezzatura* era la manera particular en que cada individuo mostraba esta serie de reglas. Los individuos gozaban de cierto control sobre su comportamiento pues podían decidir cómo expresarse siempre y cuando su comportamiento encajara con las reglas del manual (Abrams 265). Me parece importante rescatar esta definición, pues invita a la pregunta: si las personas se debían adherir a estas reglas ¿podían realmente usar su Naturaleza plenamente? En caso de que no fuera así, estas reglas limitarían su identidad y la posibilidad de controlar su Fortuna.

En *As You Like It*, las interacciones entre campesinos y cortesanos revelan y satirizan la idea renacentista hacia las actitudes que separaban a las clases sociales. Una discusión entre Touchstone y Corin ejemplifica esto. El primero afirma que: “Why, if thou never wast at court thou never saw’st good manners; if thou never saw’st good manners then thy manners must be wicked, and wickedness is sin, and sin is damnation. Thou art in parlous state, shepherd” (3.2.38-42). En esta cita, Touchstone salta a la conclusión de que en la corte uno aprende buenos modales. Al decir esto, Touchstone divide las clases sociales de acuerdo con

el comportamiento. En el diálogo, el bufón utiliza el verbo “saw’st” dos veces para describir cómo aprender a actuar como las clases altas a partir de un ejercicio de observación. Según él, para aprender a comportarse de manera socialmente aceptada, uno debe de ver e imitar a la gente de la corte. Sin embargo, la exageración y repetición satiriza la supuesta superioridad moral de las conductas de la corte. Por una parte, esto muestra que las reglas que dominan nuestra conducta en realidad son subjetivas y no deberían limitar la identidad. Por otra parte, Corin le contesta a Touchstone: “those that are good manners at the court are as ridiculous in the country as the behavior of the country is most mockable at the court” (3.2.43-45). Este diálogo cuestiona la utilidad de estas mismas reglas, pues en otras situaciones serían inútiles y ridículas. Por esta razón, en la obra se sugiere que es más importante ser una persona flexible que se adapta a diferentes situaciones y que cambia su actitud dependiendo de lo que el momento demande, que una persona que sólo sabe seguir cierto tipo de reglas.

Greenblatt explica que durante el Renacimiento la identidad se comenzó a entender como un artificio, parte de un proceso al que él denominó *self-fashioning*. A decir de Greenblatt:

If we say that there is a new stress on the executive power of the will, we must say that there is the most sustained and relentless assault upon the will; if we say that there is a new social mobility, we must say that there is a new assertion of power by both family and state to determine all movement within the society. (Greenblatt 2)

Durante el Renacimiento existieron dos características opuestas: mientras que uno podía crear su identidad como cualquier otro artificio, esto se debía de hacer al seguir una serie de reglas estrictas. Por una parte, el *self-fashioning* contiene cierta libertad pues permite moldear la personalidad de acuerdo con las situaciones en las que uno se encuentra, sin embargo, por otra parte, el proceso está limitado por las reglas que la sociedad considera necesarias.

Durante el Renacimiento la idea de la creación de la identidad tuvo especial relevancia:

in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process. Such self-consciousness had been widespread among the elite in the classical world, but Christianity brought a growing suspicion of man's power to shape identity. (Greenblatt 2)

Greenblatt afirma que en este periodo hubo una nueva conciencia y concepción de la identidad. Ya no era vista como algo natural e inmutable, sino como algo maleable que cada persona crea. Sin embargo, es importante remarcar que también era un privilegio que tenían las clases altas; en la conversación citada anteriormente entre Corin y Touchstone se puede ver que las clases bajas rara vez participan en este proceso pues Corin desconoce el comportamiento de las elites. El teórico también observa que el término *fashioning* ya existía para designar cierta característica de la apariencia, el estilo o el patrón de ésta pero hasta el siglo XVI toma el significado de “the forming of a self” (2). Entonces, durante este periodo la creencia medieval que dictaba que la apariencia era un reflejo de la cualidad del alma evolucionó a plantear que la apariencia, y la identidad, de un individuo era un artificio que se puede controlar.¹¹ Esta relación es fundamental para entender la manera en que Rosalind cambia su identidad ya que ella utiliza su atuendo para mostrarle al público y a los personajes diferentes personalidades.

Otro personaje que también muestra esta habilidad de adaptación, aunque en menor medida, es Celia. Ella cambia su apariencia física para aparentar ser una campesina y afirma que “I'll put myself in poor and mean attire/ And with a kind of umber smirch my face” (1.3.108-109). Celia utiliza cierta vestimenta, o “attire”, para también adoptar una nueva identidad. También toma el nombre de Aliena¹² y, por el resto de la obra, se apropia de

¹¹ Durante la Edad Media existía el concepto de “physiognomics” el cual, según Frank Kermode y John Hollander, es el arte de leer la mente de la persona por medio de su complexión. Ellos afirman “From ancient times to the Renaissance, it was believed possible to gauge a person's character precisely from his outward appearance and physical characteristics (2327).”

¹² El nombre Aliena es retomado de *Rosalind* y es común dentro del género de la pastorela (Dusinberre 188).

esta nueva identidad. Ella termina esa escena diciendo que irían al bosque “Now go in we content/ To liberty, and not to banishment” (2.4.134-5). Por medio del *self-fashioning*, Celia y Rosalind crean nuevas identidades las cuales les permiten tener una nueva libertad.

Los ejemplos de Rosalind y Celia también ilustran una de las diferencias fundamentales entre la *sprezzatura* y el *self-fashioning*. Según la *sprezzatura*, la naturalidad de la conducta es lo más importante; sin embargo, el concepto de *self-fashioning* se enfoca en pensar en la identidad como un artificio que se puede controlar. Ellas moldean su identidad para adaptarse a su Fortuna. Por esto, el concepto de *self-fashioning* da la apariencia de permitir un poco más de libertad, pues enfatiza la cualidad creativa de la identidad. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto hasta ahora, el alcance de esta creación no es claro: a pesar de que uno puede forjar una identidad propia, uno también sufre presiones sociales para participar en ciertas dinámicas, por ejemplo, las de género. Esto se hará más claro al analizar las identidades con géneros diferentes que adopta Rosalind y cómo ella juega con éstas.

Otra limitación del *self-fashioning* es que estaba pensado para uso de un grupo social muy específico. Por una parte, a pesar de que no era exclusivo para las élites, Greenblatt establece una conexión entre las clases altas y el *self-fashioning* ya que éstas tenían acceso a la educación y, por ende, más control sobre ésta (3). Por otra parte, el proceso de educación incluía enseñar, por medio de manuales de conducta, la manera en que las clases sociales debían de comportarse. A partir de esta serie de reglas, los individuos aristocráticos creaban una identidad para mostrar al mundo. Esta identidad poseía ciertos comportamientos los cuales separaban a los individuos del resto de las clases sociales y los cuales indicaban que los individuos pertenecían a cierta clase social. Además de estos manuales, otros elementos como la vestimenta o la forma de hablar también dictaban estas dinámicas

Para ilustrar cómo estos pensamientos se representan en la obra de Shakespeare, tomaré como ejemplo la primera escena en donde Orlando, Oliver y Adam hablan sobre Orlando. En ésta, él le reclama a Oliver:

My father charged you in his will to give me good education. You have trained me like a peasant, obscuring and hiding from me all gentlemanlike qualities. The spirit of my father grows strong in me, and I will no longer endure it. Therefore allow me such exercises as may become a gentleman, or give me the poor allottery my father left me by testament; with that I will go buy my fortunes (1.1.66-71).

Esta escena presenta varias habilidades valoradas por los humanistas, en especial la educación. Por ejemplo, las frases “trained me” o “exercises as may become a gentleman” enfatizan la importancia del adiestramiento en la práctica en la educación. Para Orlando, lo que separa a los caballeros de hombres de otra clase social es el proceso de educación y entrenamiento, y al afirmar esto, resalta la importancia de la educación. Como el acceso a esta educación está determinado por la situación económica de los individuos, poder estudiar es un privilegio que los separa de los demás. Orlando, al no tener acceso a su herencia, no puede pagar su educación y, por ende, no pertenece por completo a esta clase. En cambio, Celia y Rosalind son capaces de construirse nuevas identidades pues su situación económica favorable les permitió tener educación, que les permite forjarse una identidad y tener más libertad.

Es importante agregar que la obra también pone en tensión hasta qué punto se puede aprender a ser noble y hasta qué punto uno nace naturalmente de esa manera. Por ejemplo, Orlando, a pesar de no tener educación, es en realidad más noble que su hermano Oliver. Éste último, admite esto cuando se queda hablando con Charles, el luchador, pues dice: “Yet he’s gentle, never schooled and yer learned, full of noble device” (1.1.155-157). Entonces, dentro de la misma escena se presentan dos posturas: una afirma que por medio de la educación uno se convierte en noble y otra postura muestra que la gentileza puede ser una habilidad innata. Sobre esto, John Shaw afirma que, gracias a su nobleza, Orlando le salva la vida a Oliver. A

su vez, “this act of nobility precipitated Oliver's conversion” (50). Su Fortuna se revierte gracias a su amabilidad y nobleza, las cuales son determinadas por su Naturaleza, y no debido una educación que nunca recibió.

En la escena en la que Orlando reflexiona sobre sus infortunios, afirma que “for call you that keeping, for a gentleman of my birth, that differs not from the stalling of an ox?” (1.1.8-10). En el pasaje, Orlando se refiere a sí mismo como “gentleman of my birth”. Sin embargo, a él se le robó este derecho de nacimiento puesto que fue privado de educación. Orlando también se compara a sí mismo con los bueyes y explica que “his horses are bred better” (1.1.10) lo que revela que, para Orlando, la educación separa a los animales de los humanos y, sin ésta, él sería como el ganado. La escena revela que los caballeros creían tener derecho a la educación ya que ésta los reafirmaría como tales mientras los separaban de los animales y el resto de las bestias. Entonces, Orlando cree que, si hubiera estudiado hubiera aprendido a construir una identidad que concordara con su clase social tendría mejor Fortuna. Al final del diálogo Orlando menciona cómo Oliver le debería de dar su herencia para, así, comprar sus fortunas. Este diálogo refuerza la idea de que las clases altas tenían mayor control sobre la Fortuna, pues también tenían el poder y el dinero para cambiar sus circunstancias. De esta manera, la situación de Orlando refleja varios pensamientos comunes de la época que conectan la educación con el acto de *self-fashioning* y la Fortuna.

Como se vio a lo largo del capítulo, la obra presenta de diferentes maneras los conceptos de Fortuna, Naturaleza y *self-fashioning*. Por esto, una única definición no beneficiaría el análisis de la obra. A partir de lo planteado hasta aquí, exploraré cómo estos conceptos se encuentran presentes en el personaje de Rosalind. En particular, exploraré la forma en que Rosalind se adapta a las diferentes situaciones de la Fortuna y forja diferentes identidades para sí misma.

II. La flexibilidad en el personaje de Rosalind y su uso del humor

Rosalind es un personaje que ha maravillado a las audiencias (y lectores) de Shakespeare a lo largo del tiempo. Como dice Juliet Dusinberre, “Rosalind is witty, voluble, educated and imaginative, spirited and energetic; a woman who faints at the sight of her lover’s blood; and imperious shepard; a powerful magician who arranges the marriages at the end of the play; and a saucy boy who returns to speak the epilogue” (9). Es posible que, gracias a estas características, ella se haya convertido en un personaje querido que muchas actrices desean interpretar. Por esta misma popularidad, los análisis sobre Rosalind abundan dentro de la crítica literaria. Hay varios ejes por medio de los cuales se analiza a Rosalind, de los cuales quiero resaltar el de Lynne Magnusson, quien explora la agencia de las mujeres en las obras de Shakespeare. Magnusson explica que estas mujeres

...are all permitted, within the comic universes of discourse in which they have being, not only to speak copiously and well, but also to be listened to and responded to, not only to be appreciated and given credit for their words, but also to do things with words – to change minds, transform situations, harm others, and help them. (169)

De acuerdo con Magnusson, Rosalind, al igual que otras protagonistas de comedias como Viola y Beatrice, goza de una libertad y una agencia ausente en las mujeres de las tragedias.

En este trabajo argumentaré que, gracias a su uso del humor y de la flexibilidad, Rosalind desarrolla esta capacidad de elección. Me parece importante recalcar que, dentro de la obra, Rosalind no es la única que utiliza el humor o que logra hacer reír al público, sin embargo, ella genera risas en el espectador al mismo tiempo que se ríe con éste. Aunque otros personajes, tales como Jaques u Orlando causan risa, ellos generalmente son el objeto de burla. La risa creada por estos personajes se diferencia de la de Rosalind ya que ella muestra flexibilidad al burlarse de sí misma mientras los demás personajes no identifican la ridiculez

detrás de sus acciones.¹³ Además, esta habilidad convierte a Rosalind tanto en la protagonista de la obra como en la persona con más agencia. Por esta razón, me parece un personaje fundamental para analizar la forma en que el humor permite lidiar con sus desventuras.

Para poder entender a mayor profundidad como Rosalind usa la risa y la flexibilidad explicaré brevemente la teoría de Henri Bergson en torno a la risa. El filósofo francés (1859-1941) analizó la risa a partir de varias obras europeas de la modernidad incipiente y se enfocó en la mecanicidad en las acciones de los personajes. Bergson argumenta que la rigidez de las personas es la base de la risa. Él explica que ver caer a un hombre es cómico pues “por falta de agilidad, por distracción u obstinación del cuerpo, *por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida*, los músculos han seguido efectuando el mismo movimiento cuando las circunstancias requerían otra cosa” (17). Para él, lo risible tiene una rigidez mecánica en vez de una agilidad y flexibilidad. Además, explica que el vicio causa la rigidez en los seres humanos ya que este elemento “nos viene de fuera como un marco ya hecho al que hemos de ajustarnos” (24). Según él, lo cómico se encuentra en aquellos seres humanos que padecen de estos vicios que los hacen incapaces de ajustarse. Cuando los personajes se enfrentan a algunos problemas o circunstancias, ese defecto sale y les impide actuar con flexibilidad.

Otro concepto importante para Bergson es el del poeta cómico. El teórico explica que el arte del poeta cómico “consiste en darnos a conocer completamente ese vicio, procurándonos hasta tal punto su intimidad que acabamos por apoderarnos de algunos de los hilos de los fantoches cuyo manejo tanto le divierte, y entonces nosotros los podremos manejar también a nuestro antojo, y de ahí una parte del placer que experimentamos” (26). El espectador entiende el vicio y siente que, al entenderlo, también controla a quién posee el

¹³ En ocasiones, Touchstone demuestra estas mismas cualidades pero, por el alcance de la tesina, no lo podré explorar a mayor profundidad.

vicio. Este proceso desemboca en que el espectador sienta superioridad sobre la persona de quien se burla y piense que puede controlarla. Como consecuencia de este sentimiento, el espectador siente placer. Bergson hace una conexión entre la idea del poeta cómico y la habilidad de controlar las situaciones y a la gente. La persona capaz de entender los vicios de los demás también adquiere la habilidad de controlarlos como marionetas.

Más adelante, Bergson analiza las cualidades cómicas de los mecanismos sociales. Él afirma que las reglas y los estándares de comportamiento de una sociedad causan risa: “[La mascarada social] es algo de rigidez que se halla en pugna con la flexibilidad interna de la vida” (61). La risa se genera cuando los seres humanos se restringen a sí mismos para seguir las reglas sociales pues, en ese caso, los individuos limitan, también, su flexibilidad interna. Además, él agrega que “no se necesita más, para que una ceremonia resulte cómica, sino que nuestra atención se concentre sobre lo que tiene de ceremoniosa, que nos olvidemos de su materia, como dicen los filósofos, para no pensar más que en la forma” (61). La ceremonia es graciosa porque les impone a los individuos cierta rigidez. No importa cómo sea la ceremonia de la que se burlen; la risa se genera simplemente con recordar que existen estos rituales sociales. En la obra, Rosalind (al igual que otros personajes como su prima Celia o Touchstone) se burla de estos mecanismos sociales que supuestamente deben de seguir. Esto se puede ver en el primer acto cuando Celia le dice a Touchstone “Well said— that was laid on with a trowel” (1.2.102) a lo que él responde “Nay, if I keep not my rank—” (1.2.103). Según Dusinberre “Touchstone puns on the practice of conferring knighthood (rank) by the laying of a sword on a man’s shoulder; here it has been bestowed with a trowel” (167). Aquí los personajes se burlan de la rigidez detrás de un rito de suma importancia para la sociedad.

Marshall Walker, por medio de su análisis de Shakespeare y de Bergson, comenta que “the essence of life is freedom and our behaviour, to be human, must emerge from choice.

Bergson suggests that we laugh when human beings reject choice, when a man behaves like a “Jack-in-the-box” (Walker 2). Para Bergson, las limitaciones a la capacidad de elección también causan risa. Cuando los individuos se enfrentan a ciertas expectativas sociales, generalmente rechazan su poder de elegir para satisfacer estas exigencias y para formar parte de los mecanismos sociales aceptados. Además, Walker agrega que “We laugh because our little round man has been in an instant converted from a human being ostentatiously assuming his own absolute command to a mere thing, without choice, at the mercy of a purely mechanical law” (2-3). Entonces, cuando los individuos aceptan estos mecanismos sociales no sólo rechazan su poder de decisión, sino también rechazan una cualidad vital de su humanidad. La rigidez en las acciones de las personas cosifica a los individuos y, de esta manera, los vuelve menos humanos. De acuerdo con Bergson, la risa también se encuentra en este proceso de deshumanización.

La teoría de Bergson no sólo ayuda a comprender la agencia de los individuos sino que, también, tiene una función de corrección social. Aunque uno podría argumentar que en *As You Like It* esta risa funciona para cambiar el comportamiento de Jaques, John Craser cree que cumple una función diferente. A decir del crítico:

Shakespeare’s testing and stretching of the conventions of comedy almost to destruction expresses through form how he submits traditional values and social norms to questioning. Comedy has often been seen as such a conservative genre that it is ‘deeply penetrated by scapegoating and victimization.’ For Henri Bergson, laughter always aims to humiliate, and comedy is a way of insisting on conformity through fear of being mocked as eccentric. (97)

En otras comedias de la época, entonces, se usaba el humor para humillar y corregir los vicios de las personas de quienes se burla. Frente a esto, en Shakespeare se ve una desviación de este uso de la comedia. En especial, este cambio se da ya que “for Bergson, comedy is intimidating and encourages complacency in those who laugh, but Shakespearean comedy disturbs the audience’s presuppositions” (Craser 97). Para Craser, este tipo de comedia

confronta a quienes se ríen ya que cuestiona por qué ciertas actitudes son consideradas inherentemente superiores. Este punto me parece muy importante pues, aunque me esté apoyando en la teoría de Bergson para explicar la risa dentro de la obra, también creo que la obra no presenta personajes blancos y negros, ni unos superiores a otros. Es decir, Shakespeare no presenta personajes llenos de vicios claros y obvios para el público o que experimenten una corrección social por medio de la risa. Por ejemplo, a pesar de que en varias ocasiones el espectador se puede burlar de Jaques, en realidad la obra también nos invita a empatizar con él y revela que hay cosas del bosque que sólo él admite ver. Como dice Dusinger, “Without Jaques’s edge of cynicism, the Forest of Arden is too sweet. Its honey is improved by a dash of gall” (108).

Como último punto relacionado con Bergson, y antes de proseguir con el análisis de Rosalind, quisiera retomar la idea de Maquiavelo introducida en el primer capítulo con respecto a la flexibilidad. A pesar de que por su temporalidad y sus enfoques no pareciera haber razón para unir a Bergson con Maquiavelo quiero señalar que ambos conectan la adaptabilidad y flexibilidad del carácter con la habilidad de controlar las circunstancias externas. Por una parte, Maquiavelo cree que quien es capaz de adaptarse a cualquier situación tendrá la habilidad de evitar eventos desafortunados y tomar control sobre éstos. Por otra parte, Bergson alaba la flexibilidad en el ser humano y, al describir la labor del poeta cómico, muestra que esta figura tiene control sobre la gente que carece de adaptabilidad. Es importante incluir la postura de ambos autores dado que escriben sobre características presentes en Rosalind cuya flexibilidad le permite burlarse de las situaciones y controlarlas, así como a los demás personajes y sus respectivas Fortunas. Esta elasticidad, como afirma Bergson, la reitera como un ser humano con agencia.

La flexibilidad en Rosalind ya ha sido explorada por Margaret Boerner Beckman. La autora argumenta que este personaje se construye a partir de características opuestas y añade que “her own person is a seemingly impossible reconciliation of opposites. The magic she performs brings contrarities together and harmonizes them” (44). A pesar de poseer características opuestas, Rosalind encuentra una manera de no contradecirse y armonizar las diferencias. Beckman sostiene que:

Rosalind displays a Jaques-like melancholy when she tells Orlando that in this "poor world" there are no romantic love stories like those of Troilus or Leander” [...] But when Jaques says to her, "I do love [melancholy] better than laughing," Rosalind replies with a condemnation of single-mindedness: "Those that are in extremity of either are abominable fellows and betray themselves to every modern censure worse than drunkards" (IV. i. 5-7). Throughout the play, Rosalind's laughter implies a certain skeptical melancholy as well as a tolerant good humor. (50)

En efecto, en la segunda escena del tercer acto, Rosalind demuestra cierto comportamiento melancólico al burlarse de los versos de Orlando, los cuales dejan ver una visión idealista sobre el amor. De igual manera, al decidir disfrazarse de hombre para sobrevivir en el bosque, Rosalind deja ver una actitud realista y práctica ante las situaciones en las que se encuentra. Es más, Rosalind conserva cierto idealismo visto en la manera en que se enamora de Orlando después de sólo un encuentro. Estas actitudes y cualidades opuestas revelan la flexibilidad de Rosalind y, a su vez, esta elasticidad ayuda a Rosalind a no ser el objeto de risas y a servir como punto de contraste con otros personajes más rígidos. No obstante, me parece importante aclarar que hay momentos en los que Rosalind también cae en la idealización del amor, lo cual la vuelve objeto de risas. Por ejemplo, cuando se enamora de Orlando, Celia le dice: “Doth it therefore ensue that you should love his son dearly? By this kind of chase, I should hate him for my father hated his father dearly” (1.3.29-31). En esta escena, Celia le explica que es ridículo que se haya enamorado de Orlando sólo porque sus padres eran cercanos.

La Naturaleza contradictoria y flexible de Rosalind se establece desde la primera escena entre ella y Celia. Al inicio de la escena, Celia afirma: “I pray thee, Rosalind, sweet my coz, be merry” (1.2.1). Celia usa el imperativo “be merry” para pedirle a Rosalind que sea feliz y, de esta manera, también revela que la protagonista no se siente así. Entonces, la primera información que hay sobre Rosalind la describe como una persona sin alegría. Sobre esto, Rosalind le contesta: “Dear Celia, I show more mirth than I am mistress of” (1.2.2-3). En este diálogo Rosalind opta por usar la palabra “show” en vez de “feel” por lo que se crea un contraste entre lo que la mujer siente y lo que muestra. La única pista que tenemos sobre lo que en verdad experimenta es que ella es menos feliz de lo que aparenta. Su identidad se crea a partir de lo que otros ven: desde el inicio Rosalind usa el *self-fashioning* para adaptar su identidad a su situación. Asimismo, Rosalind también afirma: “I will forget the condition of my estate to rejoice in yours” (1.2.15-16) al entender que su prima no desea verla triste. Con ese diálogo, Rosalind reitera que no tiene razón para ser feliz pero también demuestra cierta disposición a no estar únicamente triste. Ella adapta su estado de ánimo para que sea igual al de su prima y, así, hacer más amenas sus interacciones. Al hacer estas cosas, Rosalind rechaza una única forma de actuar y sentir; sabe que no es del todo feliz y que su situación es desafortunada pero decide no estancarse en un sentimiento de tristeza o melancolía. Al hacer esto, Rosalind demuestra poseer cierta flexibilidad y control sobre lo que siente y cómo lo expresa.

Esta flexibilidad se profundiza más adelante cuando Rosalind empieza a bromear con su prima. Después de quejarse de su mala fortuna y mostrar que en realidad no siente mucha felicidad, Rosalind pregunta: “What shall be our sport then?” (1.2.30) a lo que Celia responde: “Let us sit and mock the good housewife Fortune from her wheel, that her gifts may henceforth be bestowed equally” (1.2.31-33). En esta escena es claro que se acercan al tema

de la Fortuna con humor. Rosalind se refiere a la Fortuna como “our sport” y señala que el tema de la Fortuna es más bien causa de entretenimiento y no de un análisis erudito o serio. Más tarde, Celia contesta que desea burlarse del hecho que la Fortuna es ama de casa. Esta burla, no obstante, no es con malicia pues, como la mayoría de las mujeres de la corte, ellas mismas se convertirán en amas de casa. De esa manera, ellas se colocan al mismo nivel que la Fortuna como si compartieran el mismo trabajo.

Más allá de ser un personaje que adapta sus emociones a las situaciones, Rosalind también se presenta como un personaje con educación. Por ejemplo, al igual que Jaques, ella hace constantes referencias a figuras antiguas. Al inicio de la obra, ella afirma: “Now Hercules be thy speed, young man!” (1.2.201) lo cual demuestra su conocimiento sobre los mitos clásicos y la forma en que los usa para crear humor a través de la hipérbole o exageración. En esta escena ella compara a los hombres de su alrededor con héroes del pasado, tal y como lo hacían los humanistas (Hankins). En una plática con Celia y Touchstone, Rosalind reacciona de la siguiente manera a los versos de Orlando: “I was seven of the nine days out of the wonder before you came; for look here what I found on a palm tree. I was never so berhymed since Pythagoras’ time that I was an Irish rat, which I can hardly remember” (3.2.170-173). En estas líneas, primero, se hace referencia a la idea de Pitágoras sobre la reencarnación. Frances E Dolan explica que la referencia a la rata irlandesa alude a “the belief that Irish sorcerers could kill animals by means of rhymed spells” (422). Al comparar las rimas de Orlando con las rimas de estas brujas, Rosalind bromea que los versos del noble fueron tan malos que le generaron el mismo daño que las rimas responsables por la muerte de su otra vida como rata. La función de las referencias en el lenguaje de Rosalind es burlarse de los mensajes de Orlando: se crea un contraste entre los versos llenos de clichés de Orlando y las referencias de Rosalind. De esta manera, ella se

coloca momentáneamente como superior a él y crea así el efecto cómico. Más adelante en el capítulo analizaré por qué se burla de Orlando pero me parece importante enfatizar que Rosalind utiliza esta educación como una herramienta para generar humor.

Además de tener una educación humanista similar a la de Jaques, Rosalind también comparte con él una forma realista de ver el mundo.¹⁴ Esto contrasta con la actitud de otros personajes como su padre quien durante la primera escena en el bosque afirma:

Here feel we not the penalty of Adam;
The season's difference— as the icy fang
And churlish chiding of the winter's wind,
Which, when it bites and blows upon my body
Even till I shrink with cold, I smile (2.1.5-9).

En esta escena, a pesar del frío y el viento, Duke Senior idealiza las enseñanzas de la adversidad por lo que siente felicidad incluso en ese clima. Esto contrasta con la postura de Jaques, quien encuentra el pecado en todas partes, o con el énfasis que Rosalind y sus compañeros de viaje ponen en las sensaciones físicas adversas causadas por el bosque.

Cuando Rosalind, Celia y Touchstone llegan al bosque de Arden lo primero que hacen es quejarse. Rosalind, en particular, exclama “I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like a woman” (2.4.4-5). En este caso, Rosalind rompe con la expectativa del bosque como un lugar idílico. Ella revela su deseo de llorar y, de esta manera, expresa el cansancio físico que implica vivir en el bosque, lo cual enfatiza el realismo dentro del espacio. Aquí, me gustaría afirmar que ella no es la única en expresar este cansancio. Por ejemplo, Touchstone dice “I care not for my spirits if my legs were not weary” (2.4.2-3), en donde también remarca el cansancio que implica navegar por ese espacio. Por otra parte, en una escena más adelante Adam también dice: “Dear master/ I can go no further: O, I die for

¹⁴ Es importante remarcar que, aunque ambos son de clases altas por lo que se puede asumir que recibieron una educación humanista similar, la educación de las mujeres y de los hombres era probable que variara.

food!” (2.6.1-2). Por su parte, Touchstone también es un personaje que pone énfasis en el realismo detrás de las situaciones y que constantemente las parodia (Gardner 176) y, en el caso de Adam,¹⁵ esta queja también funciona para resaltar su edad avanzada.

Además de exhibir esta visión realista sobre el espacio, Rosalind también muestra un amplio entendimiento de cómo se desarrollan las situaciones sociales y, en particular, del papel que el *self-fashioning* tiene en éstas. Por ejemplo, en esa misma cita, “to disgrace my man’s apparel and to cry like a woman,” Rosalind utiliza la palabra “disgrace” para referirse a lo que pasaría si expresa sus emociones. Al usar esta palabra, ella hace hincapié en el daño a su reputación como hombre. Esto demuestra que Rosalind es consciente de las expectativas de cada género y que sus acciones tienen que concordar con estas expectativas. Como Dusinberre explica “the social and cultural constructions of gender are in *As You Like It* the equivalent of a wardrobe of garments to be put on and off at will” (12). Al hablar sobre la ropa que trae puesta, Rosalind se refiere al género de su nueva vestimenta y enfatiza la idea de que la masculinidad se construye a partir de una serie de normas de comportamiento. Así, demuestra tener conciencia sobre cómo funciona el *self-fashioning* y sobre cómo cada persona, al seguir una serie de normas preestablecidas, controla quién es. En ese momento, Rosalind puede ser Ganymede porque sigue la serie de comportamientos subjetivos asociados con los hombres, como no llorar. Al hacer esto, Rosalind es tanto mujer como hombre al mismo tiempo (incluso doblemente hombre si tomamos en cuenta que, en la época de Shakespeare, es un actor que interpreta a una mujer, que interpreta a un hombre).¹⁶ De esta forma, ella está hecha de opuestos los cuales usa para adaptarse a diferentes situaciones.

¹⁵ En este caso, también sirve para crear un contraste entre él y Orlando pues este último, a pesar del hambre, demuestra gentileza: “Come, I will bear thee to some shelter and thou shalt not die for lack of a dinner” (2.6.15-17).

¹⁶ Que, a su vez, toma prestado un nombre tradicionalmente asociado a la homosexualidad, hecho que se enfatiza con el amor que siente Ganymede por otro hombre.

En este mismo diálogo, Rosalind no busca sólo seguir las normas de masculinidad, sino también expresar su dolor físico, algo que las normas de masculinidad le limitan. Para cambiar esta situación, ella se burla del *self-fashioning* y dice que si pudiera expresar dolor físico lo haría, evidenciando así que está utilizando el *self-fashioning* para crear su identidad masculina. En este momento, y tomando en cuenta la teoría de la risa de Bergson, Rosalind se burla de cómo funciona el *self-fashioning* porque, aunque pareciera que éste permite construir una identidad libremente, en realidad está limitado por las reglas sociales o “ceremonias”. Rosalind se burla de la mecanicidad detrás del *self-fashioning* y como éste, al final del día, también establece limitaciones sobre cómo uno se comporta. Rosalind construye libremente su identidad masculina siempre y cuando se conforme a las expectativas de lo masculino. Entonces, la burla reside en exponer cómo las normas sociales rígidas se le imponen a la identidad, que supuestamente es libre y flexible. Sin embargo, Rosalind se ríe de estas normas y, así, supera los límites de éstas.

Esta escena también subraya la flexibilidad de Rosalind, quien crea diferentes identidades, masculinas y femenina, a pesar de la rigidez social presente en la descripción de la identidad masculina creada por el “apparel”. De igual manera, a pesar de que su objetivo principal (quejarse del dolor mientras finge ser hombre) está supuestamente limitado por las normas sociales, ella logra cumplirlo por medio del ingenio. Aunque Rosalind afirma que no puede quejarse, al decir eso mismo, ella expresa su dolor. Además, por medio del humor Rosalind encuentra cierto grado de agencia sobre su situación. Tal vez en este momento ella no puede cambiar el hecho de que está cansada pero puede cambiar las circunstancias que no le permiten expresar ese cansancio, en este caso las reglas sociales. Igualmente, su humor y su entendimiento del *self-fashioning* le permiten burlarse de la rigidez de este mecanismo y tomar control sobre la Fortuna que padece. Esta es la diferencia entre Rosalind y los demás

personajes que también expresan cansancio físico. Mientras ellos solo reaccionan a su dolor, Rosalind se expresa al mismo tiempo que imita y desafía las normas sociales masculinas.

En la conclusión de su trabajo, Boerner Beckman también afirma: “To know Rosalind is to know that opposites can be reconciled” (51). Dentro del contexto de este trabajo, se refiere a la manera en que visiones realistas e idealistas del mundo conviven en Rosalind y cómo el personaje representa tanto la feminidad como la masculinidad al mismo tiempo. Sin embargo, me parece que la manera en que los opuestos conviven también se puede ver en el ejemplo anterior. Por una parte, Rosalind participa en las dinámicas sociales que su género y clase social demandan, por otra parte, también se burla de éstas.

En este punto del análisis de Rosalind me gustaría remarcar las posibles similitudes entre su forma de lidiar con las situaciones y el papel que Bergson le otorga al poeta cómico. Según el teórico francés, el papel del poeta es conocer los vicios de las personas para así tener control sobre ellos, como si fueran marionetas. Las interacciones entre Rosalind y Orlando muestran cómo Rosalind utiliza su Naturaleza flexible y su conocimiento de cómo funciona el *self-fashioning* para burlarse de Orlando y, lentamente, cambiar las circunstancias a su favor. De esta forma, Rosalind utiliza su flexibilidad para conocer a los demás personajes y cambiar los aspectos en los que ellos son rígidos.

En un inicio, Rosalind no está convencida del afecto que Orlando tiene hacia ella por lo que decide acercarse a él como Ganymede y ponerlo a prueba. Rosalind le dice a Orlando: “But are you so much in love as your rhymes speak?” (3.2.3.380-1). La pregunta de Rosalind podría tener dos significados. En primer lugar, crea una división entre el amor en la retórica, es decir, en los versos y el verdadero amor. Como Greenblatt afirma “Self-fashioning is always, though not exclusively, in language” (9). Al preguntarle eso, Rosalind cuestiona el uso de la retórica de Orlando. Ella plantea que ésta es una simple herramienta para que

Orlando aparente estar enamorado, independientemente de si lo está o no. Así también hace notar la mecanicidad detrás de las acciones de Orlando quien en vez de mostrar su amor de una manera genuina, escribe versos que imitan el estilo de Petrarca. Entonces, para revelar su amor se adhiere a los mecanismos sociales y no a sus propios sentimientos genuinos. Orlando cae en los mecanismos de las convenciones por lo que, de acuerdo con Bergson, se niega a actuar como un ser humano con agencia y opciones. En vez de expresar su amor e identidad de una manera auténtica y única, cae en ceremonias sociales que borran su verdadero ser.

El segundo significado de la pregunta de Rosalind se relaciona con el hecho de que Rosalind también ya se había burlado de esos mismos versos. La primera vez que los leyó se refirió a estos como “tedious homily of love” (3.2.152-3) y “the feet were lame and could not bear themselves without the verse, and therefore stood lamely in the verse” (3.2.165-7). En la primera línea, ella no describe los versos sólo como aburridos, sino que también usa el adjetivo para describir el amor de Orlando. Es más, en la segunda línea ella menciona que los pies eran débiles.¹⁷ En este momento las palabras de Rosalind cargan con dos significados diferentes. Por una parte, se refieren literalmente a los pies de la persona que escribió los versos y, por otra parte, a la unidad métrica. Este doble significado en sus palabras deja ver una flexibilidad en el uso mismo del lenguaje pues es capaz de, en una oración, adaptarse a dos interpretaciones diferentes. Más adelante, Rosalind agrega que quien escribió los poemas “could not bear themselves without the verse” (3.2.159). Según Rosalind, la persona que escribió los versos parece necesitarlos, al igual que la mecanicidad detrás de éstos, para

¹⁷ En este caso la cita juega con el doble significado de la palabra en inglés “feet”. Podría referir tanto a los pies físicos de un individuo como a la división métrica de los versos. Aunque en español también se usa el concepto de “pie” para referirse al ritmo en poesía, la asociación no es tan clara pues en general los “pies” se asocian con la tradición grecolatina.

comunicar su amor, mientras que, en contraste la flexibilidad del lenguaje de Rosalind la hace ser libre de expresar su opinión.

Regresando a la cita del inicio, cuando Rosalind se burla de Orlando al decir “Are you so much in love as your rhymes speak?” (3.2.380-1), ella se refiere a que, como el amor de Orlando depende de los versos; él la ama tan solo como sus escritos pueden expresar, lo cual no es mucho. Al cuestionarle esto, Rosalind hace ver a Orlando que no puede depender únicamente de estos mecanismos sociales. Si los versos no reflejan amor y aparte limitan la identidad de él en vez de construirla, entonces Orlando sólo puede amarla tanto como los versos le permiten. Por esta razón, burlarse de la rigidez en Orlando no es en vano si no que cuestiona la dependencia del mismos los mecanismos sociales y poéticos y lo confronta con los límites autoimpuestos. Sobre esto, Tristan Samuk argumenta que Rosalind piensa que Orlando está enfermo y necesita ser curado por medio de la sátira (136). Así, ella ve la actitud de su amado como un vicio que debe curarse por medio de la burla y la risa, tal como piensa Bergson. Sin embargo, es importante agregar que detrás de su burla no hay crueldad y ella no busca ridiculizar a Orlando, en realidad solo desea conocer si la ama sinceramente.

Con el fin de poner a prueba el amor de Orlando, Rosalind se burla de la exageración y artificialidad del lenguaje de él. Por ejemplo, cuando afirma que moriría si Rosalind lo rechazara, ella da varios ejemplos de la falsedad de esta idea, entre ellos el de Leander:

...he would have lived many a fair year though Hero had turned nun, if it had not been for a hot midsummer night; for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont and, being taken with the cramp, was drowned, and the foolish chroniclers of that age found it was Hero of Sestos. But these are all lies. Men have died from time to time and worms have eaten them, but not for love. (4.1.92-9)

Sobre este discurso, Dusinger argumenta que “Orlando’s Petrarchan verses are derided (though no doubt relished as well) by Rosalind for being too long, like a bad sermon, just as (in the guise of Ganymede) she scoffs at the claims of the great romantic lovers of classical

mythology to die for love” (8). Mediante la burla, Rosalind desmantela el mito de los hombres que supuestamente murieron de amor para mostrar que las declaraciones hiperbólicas de Orlando en realidad están vacías. Orlando sigue ciegamente mecanismos sociales que le indican que el amor puede causar la muerte, pero Rosalind le señala lo absurdo detrás de esa postura idealizada lo cual indica que ella desea un amor genuino sin restricciones. Para este punto de la obra, Rosalind ya conoce esta característica de Orlando y sabe que, por sí solo, él se quedaría en las declaraciones superficiales de amor. Por esta razón, para lograr su objetivo, ella adapta su identidad a una que le pueda cuestionar abiertamente estas nociones y, así, cambiar la Fortuna de ambos.

En su análisis sobre la flexibilidad del lenguaje en la obra, Wolfgang Iser argumenta que la razón por la que Rosalind se burla de Orlando es “to make Orlando reveal the true nature of his love, and evidently this can only be done if the conventional code is now abandoned” (323) y agrega: “She wishes to cure him of his Petrarchism and so to penetrate below the surface of the code and bring forth the truer level that her love hopes to find” (325). Estas intervenciones de Rosalind, en las que utiliza un lenguaje flexible, hacen que Orlando adopte una postura menos rígida. Al lograr esta nueva posición, Orlando tomará agencia sobre su vida y será más fiel y honesto con lo que siente. Cuando logre esto, Rosalind podrá estar con un Orlando genuino en lugar de con la versión de él creada a partir de mecanismos sociales.

Esta interacción con Orlando no es el único momento en que Rosalind utiliza sus habilidades para controlar las situaciones. Al final de la obra se puede ver cómo Rosalind usa su Naturaleza flexible y su conocimiento de los vicios de los demás para manipularlos. Cuando Phebe desea casarse con Ganymede, Sylvius desea casarse con Phebe y Orlando no sabe que Rosalind es Ganymede, la protagonista hace un trato con ellos:

Pray you, no more of this; 'tis like the howling of Irish wolves against the moon. I will help you if I can. I would love you if I could. Tomorrow meet me all together. I will marry you if ever I marry woman, and I'll be married tomorrow. I will satisfy you if ever I satisfied man, and you shall be married tomorrow (5.2.105-113).

Este diálogo, en primer lugar, muestra los elementos cómicos e irónicos del lenguaje de Rosalind. Por ejemplo, "I will marry you if ever I marry woman" es irónico pues tanto Rosalind como la lectora (o espectadora) saben que ella nunca se casará con una mujer. A su vez, cuando afirma "'tis like the howling of Irish wolves against the moon" no sólo compara el comportamiento de los otros personajes con el de animales, sino que remarca su rigidez. Los lobos aúllan por instinto por lo que, cuando Rosalind compara ese acto con el comportamiento de los personajes, ella resalta la mecanicidad detrás de sus acciones. Al hacer esta comparación, crea una escena humorística a partir de los vicios de los personajes.

Por el contrario, Rosalind demuestra flexibilidad del lenguaje cuando afirma "if I can" o "If I could". Primero, al utilizar el condicional ella dice que hay más de una situación posible. En segundo lugar, los modales "can" y "could" indican una disposición por parte de Rosalind pero, al mismo tiempo, revelan que su disposición a hacer algo no es suficiente y podría haber alguna circunstancia externa que le evitaría lograr esas cosas. Claro, en esta escena tanto Rosalind como el espectador saben que ella no podría casarse con Phebe porque en realidad es una mujer. Sin embargo, por medio del uso de un lenguaje flexible, Rosalind logra que ellos estén de acuerdo con su petición y, más tarde, logra su objetivo de casarse con Orlando. En vez de simplemente negarse a casar con Phebe de manera repetitiva, encuentra la manera de engañarlos y que esto termine en una situación que le favorezca. Sobre esta misma escena, Lyenne Magnusson argumenta que Rosalind y los bufones en las obras de Shakespeare usan el lenguaje de manera similar. Esto significa que Rosalind generalmente usa ambigüedades verbales para contaminar las formas lógicas (166). El diálogo citado en el párrafo anterior ejemplifica esto pues:

...the “if” formulation characteristic of hypothetical syllogisms, positing alternatives, opens up a space amidst difference for potential agreement. The hypothetical syllogism is highlighted in Rosalind’s peacemaking, which wraps up the comedy: “if,” she secures advance assent from Phebe, “you do refuse to marry me, / You’ll give yourself to this most faithful shepherd?” (5.4.13–14), repeating a similar formulation with the various candidates for marriage matches. (169)

El modo subjuntivo que crea el condicional “if” en conjunto con la creación de diferentes escenarios crea la paz necesaria para el desenlace cómico. También otorga a Rosalind control sobre su futuro y sobre los demás personajes, garantizando que ella tendrá agencia sobre la situación.

Esta misma escena demuestra la labor de Rosalind como poeta cómico pues aparenta ser un dramaturgo, y un actor, que trata a su futuro como una obra que puede escribir. Por ejemplo, en ese mismo diálogo, Rosalind da órdenes a los demás: “meet me all together,” “I will marry you,” “you shall be married tomorrow”. Por medio del imperativo en “meet me” y el uso de los modales “will” y “shall”, Rosalind usa el imperativo (en “meet me”) y los modales (“will” y “shall”) para convertir a sus compañeros en personajes que *ella* puede manipular. Si ella no hubiera tenido estas habilidades para escribir su futuro a su antojo, Orlando se hubiera quedado como un enamorado escribiendo versos malos en árboles, Phebe seguiría queriendo casarse con Rosalind y Sylvius seguiría persiguiendo a Phebe.

Boerner Beckman argumenta que Rosalind, “while she seems as helpless as anyone in the play-under sentence of death, without a father or lover, without money- she also seems to have greater powers than anyone else in the play, directing others as she will and finally entering in Act V with the god of marriage himself” (51). Según mi análisis, la Naturaleza flexible de Rosalind, combinada con su conocimiento del mundo, le permite controlar las circunstancias a su favor. No es su educación la que le permite controlar a la Fortuna sino más bien su capacidad de entender los mecanismos sociales, de burlarse de cómo funcionan

pero, al mismo tiempo de adaptarse a estos, lo que le permite tener control sobre su vida. A pesar de que la educación no es la responsable de que Rosalind pueda controlar su Fortuna, sí desempeña un papel importante en que ella use su flexibilidad de diferentes maneras, visto en cómo utiliza ejemplos para burlarse de los demás. La educación, cuando se usa con flexibilidad y humor, sí logra que los individuos tengan agencia.

Finalmente, antes de proseguir al análisis de Jaques, me gustaría recalcar una característica más de Rosalind: su flexibilidad, risa y conocimiento están presentes en sus interacciones con otras personas, es decir que funcionan en sociedad y no en aislamiento. El cambio de Fortuna se hace en comunidad. Por ejemplo, sucede cuando Rosalind ayuda Orlando a liberarse de los mecanismos sociales, cuando ayuda a los personajes a casarse con quien desean o cuando regresa a la corte junto con su padre y la gente que ama.¹⁸ La relación entre la agencia de Rosalind y la comunidad contrasta directamente con la actitud de Jaques, quien decide sufrir en soledad.

¹⁸ También me parece importante resaltar el personaje de Celia. Como el análisis de este personaje no es central para el argumento de esta tesina, se ha dejado de lado. Sin embargo, su relación con Rosalind revela también la importancia que ambas le dan al sentido de comunidad: ella comparte los infortunios de Rosalind y ambas utilizan su Naturaleza para cambiar su Fortuna juntas.

III. Jaques: la rigidez en el hombre melancólico y estudioso

Así como Rosalind es un personaje que ha cautivado al público de la obra por su carisma y personalidad, Jaques ha causado intriga por su papel ambiguo dentro de la obra. Dusinger lo describe como “a man susceptible neither to the pastoral world nor to the delights of love and marriage, an observer not a participator” (107). De cierta manera, el pesimismo de Jaques contrasta con el comportamiento de los demás personajes. Mientras que, al final de la obra, todos se casan y abandonan el bosque para regresar a la sociedad, Jaques se aparta de ella y opta por la soledad del monasterio. Dentro del género de la comedia renacentista, donde la mayoría de los personajes encuentran la felicidad en el matrimonio y la socialidad, la decisión de Jaques resalta.

Jaques es un acompañante del padre de Rosalind, quien aparece por primera vez durante el segundo acto en el bosque con Duke Senior. Desde un inicio, los personajes se burlan de su actitud melancólica y pesimista, lo cual lo lleva a ser el centro de muchas escenas cómicas. A lo largo de los siguientes actos, interactúa con varios personajes pero sin ningún efecto en la trama y, al final de la obra, decide seguir a Duke Frederick al monasterio. Sin embargo, su presencia no tiene una repercusión en el desenlace de la obra, lo que lleva a la pregunta, ¿por qué Shakespeare decidió añadirlo?

A pesar de que 30 años separan a los estudios de Anthony Wolk y de John Wilcox, ambos buscan responder esa pregunta. Wolk señala que el segundo hermano de Orlando y Oliver también se llama Jaques lo cual crea una conexión entre ambos hombres. Según este teórico, Jaques el melancólico cumple la misma función temática que el segundo hermano cumple dentro de *Rosalind*, obra en la que se llama Fernandyne. Él argumenta que, en la obra de Lodge, cada hermano sufre de un vicio que debe dominar. En el caso del segundo hermano, “Fernandyne then seems to be guilty of spiritual pride. He has no mind but on

book” (102). Jaques muestra el mismo defecto pues también tiene un amplio conocimiento que parece causar su melancolía. Por su parte, Wilcox llega a la conclusión opuesta y piensa que el personaje de Jaques fue añadido por Shakespeare de último momento, por lo que “His absence breaks no thread of motivation; no character refers to him or to what he stands for” (389). Para Wilcox, la principal función de Jaques es hacer discursos interesantes (“few speeches-speeches”) dentro de la obra¹⁹ (391). Wilcox explica que una posibilidad por la cual se añadió a Jaques es porque Richard Burbage, el actor que en un principio sería Orlando, ya no era lo suficientemente joven, por lo que Shakespeare le escribió otro personaje a la medida.

Además de estos enfoques, Jaques se ha analizado a partir de su relación con otros personajes. En su mayoría, los estudios lo comparan con Touchstone. Helen Gardner y Tristan Samuk, quienes escriben con una diferencia aún mayor, de casi 50 años, analizan las diversas maneras en que ambos utilizan el ingenio, la sátira y la burla. Sin embargo, también es importante comparar a Jaques con Rosalind, pues ambos utilizan estas mismas herramientas pero con fines distintos. A diferencia de ella, cuyas acciones afectan a los demás personajes y a la trama, Jaques opta por sólo ser un observador de las desventuras de los demás. Además de esto, como mostraré más adelante, ambos poseen muchos conocimientos, los cuales utilizan para generar humor. De igual manera, ambos personajes tienen una visión realista del espacio, visto en cómo Jaques llora por un venado y Rosalind muestra cansancio físico. Finalmente, aunque aparentemente Rosalind es un personaje alegre, en el capítulo pasado se mostró que ella también siente tristeza y cansancio, al igual que Jaques.

A pesar de compartir estas características, la falta de flexibilidad en el personaje de Jaques hace que sus acciones parezcan opuestas a las de Rosalind. Aunque Jaques no es el

¹⁹ Por ejemplo, el monólogo “All the world's a stage”, uno de los más conocidos del dramaturgo.

único que carece de esta habilidad, pues Oliver y Duke Fredrick (al inicio de la obra) también comparten esta característica, sí es el personaje que actúa con mayor rigidez. La falta de flexibilidad de Jaques, presente en su uso del *self-fashioning*, desemboca en resultados opuestos a los de Rosalind. Jaques carece de agencia sobre las circunstancias a su alrededor, lo cual se ve en su falta de relevancia para la trama de la obra.

A mi parecer, el contraste entre la naturaleza melancólica y rígida de Jaques con la naturaleza flexible y cómica de Rosalind revela maneras opuestas de lidiar con la Fortuna. Este contraste demuestra que, mientras que Rosalind tiene agencia sobre sus circunstancias y su futuro, Jaques parece estancado, sin poder (o querer) cambiar sus situaciones. Para establecer esto, analizaré la rigidez en Jaques, expresada en su manera de usar el humor, la educación, y el *self-fashioning* para presentarse únicamente como un hombre melancólico. De igual manera, intentaré responder si Jaques hace esto de manera intencionada y, en el caso de ser así, por qué toma esta decisión.

A pesar de que la melancolía no es un concepto exclusivo para un periodo histórico en particular, durante el Renacimiento ésta tuvo gran presencia (Fahey 15). Uno de los textos más importantes para entender la melancolía es *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton. Este tratado fue publicado por primera vez en 1621 pero en los años siguientes, y hasta 1651, fue republicado con modificaciones sustanciales al igual que adiciones. Partiré de la teoría de Burton por la prevalencia que sus escritos tuvieron cuando se publicaron, pues, como Angus Gowland explica, éste fue de los pensadores más importantes que escribió sobre la melancolía en el Reino Unido (84). Si bien su tratado se publicó después de *As You Like It*, su popularidad revela que los conceptos expuestos resonaban con la gente de la época. Este tratado explora cómo esta enfermedad funciona y, en él, Burton describe el proceso físico que

tiene lugar dentro de una persona con este tipo de personalidad.²⁰ Primero que nada, la melancolía era entendida a partir de la teoría de los humores, la cual afirma que todos los seres humanos son regidos por uno de los cuatro humores (colérico, sanguíneo, flemático y melancólico). Burton explica que, en el caso de las personas que padecen de este último humor, éste ocurre cuando hay un exceso de cólera negra o bilis (151). De acuerdo con esta teoría, la melancolía es el resultado de un proceso fisiológico y, por la tanto, parte de la Naturaleza de los individuos que resultaba en varios comportamientos específicos. Sin embargo, es importante remarcar que Burton distinguía melancolía causada por los humores, la cual prevalecía en la vida de una persona de la enfermedad de la melancolía, la cual cualquiera podía sufrir y podía ser episódica.

Burton describe los comportamientos, la personalidad y las características de una persona de naturaleza melancólica. Él afirma que “fear and sorrow are the true characters and inseparable companions of most melancholy” (151-152) y agrega que, generalmente, los melancólicos eran personas solitarias (154). Winfred Overholser señala que las personas con este humor se caracterizaban como negativas y tristes pero que, también, solían distinguirse por su uso del humor o el ingenio (343). Este punto me parece importante para mi argumento pues, a pesar de su melancolía y su actitud negativa, Jaques también utiliza constantemente el ingenio para crear humor. Por ejemplo, en la segunda escena del quinto acto se burla de los acompañantes del rey al pedirles que canten una invención suya, la cuál afirma que “‘Tis a Greek invocation to call fools into a circle” (2.3.52). Sin embargo, en realidad carece de sentido que sólo funciona para ridiculizar a los hombres.

Burton analiza las causas, las características y los remedios de la melancolía causada por el estudio y por la religión. Para esta tesina, me parece importante detallar la melancolía

²⁰De hecho, Burton usa el humor para aligerar el texto y ejercer la cura en simultáneo con la taxonomía.

causada por el estudio porque, a pesar de que el tipo de melancolía que sufre Jaques no es del todo claro, él se presenta como un erudito. Sobre esta aflicción, Burton dice que “many men (saith he) come to this malady by continual study, and night-walking, and of all other men, scholars are most subject to it” (187). Burton también describe a quienes la padecen como personas sedentarias y solitarias (187) pero explica que estas personas suelen ser el objeto de la risa de otros (188). Burton argumenta que los académicos son quienes más sufren de esta melancolía y que el exceso de estudio genera este padecimiento.²¹ Asimismo, la soledad vinculada al estudio y la falta de movimiento también agravan esta enfermedad. Más tarde analizaré si Jaques padece este tipo de melancolía pero me parece importante agregar que en el personaje se pueden ver diversas características como la soledad, el sedentarismo (él no participa en la caza y pasa la mayoría de su tiempo pensando) y la risa que provoca.

Al inicio de su tratado, en el poema “The Author’s Abstract of Melancholy”,²² Burton repite dos frases con ligeras variaciones: “all my griefs to this are jolly/ None so sweet as melancholy” y “all other joys to this are folly/ None so sweet as melancholy” (sin página). En estas líneas Burton compara la alegría y el dolor con la melancolía y afirma que otras cosas no son ni tan felices ni tan dolorosas como ésta. Es importante remarcar, entonces, que Burton compara la melancolía con la tristeza pero también conecta este humor con una multitud de emociones, incluida la risa. El adjetivo “sweet” crea un contraste aparente con la melancolía. En general esta condición causa dolor pero, aquí, la está calificando con algo positivo. De esta manera, Burton afirma que la melancolía no era algo completamente estático si no que podía tener varios rostros. En *As You Like It*, la melancolía y la risa no son

²¹ Es irónico que el mismo Burton sufría de melancolía por ser académico. Escribe su tratado para entender su condición y, por medio de la comedia, intentar ejercer la cura.

²² Esta sección es un poema introductorio del tratado *The Anatomy of Melancholy*

opuestos pues los personajes muestran una capacidad de reír mientras experimentan tristeza, algo visto en Rosalind.

Sobre la popularidad de la melancolía, Gowland explica que, a pesar de que el concepto de melancolía existía desde los griegos (87), durante el Renacimiento se volvió una enfermedad diagnosticada con mucha frecuencia. Gowland observa que “one might cite the casebooks of Theodore Turquet de Mayerne, a Genevan physician who practised in courtly circles in France and England, which reveal that in the period from 1611 to 1624 he diagnosed melancholy far more frequently than any other disease” (81-82). Algunos factores que probablemente persuadieron el incremento en el diagnóstico de melancolía podrían ser: el aumento en los escritos sobre la melancolía, la expectativa cultural de que ciertos grupos sociales tenían esta condición y las múltiples experiencias individuales (133).²³

Gowland explica que hay grupos más propensos a tener o a ser diagnosticados con melancolía. En general, era más común encontrar el diagnóstico en mujeres, en ancianos o en las élites: “More generally, melancholy has often been described as a fashionable disease amongst the middling and higher social orders” (114). El teórico prosigue a explicar la razón por la cual generalmente las elites educadas eran asociadas con la melancolía: “As Mayerne's casebooks suggest, it is not unreasonable to conclude that in some courtly and elite circles at least, there was was a 'culture' of melancholy legitimised by neo-Galenic medicine” (114). Se creía, al menos desde la antigüedad clásica, que era normal que este grupo sufriera de melancolía. De igual manera este grupo usaba el diagnóstico para legitimarse como erudito.

Gowland agrega que los mismos hombres con estudios buscaban este diagnóstico pues

²³ Otra explicación sobre por qué esta condición se volvió tan común se puede encontrar en los cambios que sucedían en la ciencia y la cosmovisión durante la época. Mary Thomas Crane explica que durante el Renacimiento se descubrió una nueva constelación. Esto llevó a que la sociedad del Renacimiento se diera cuenta que existe la decadencia dentro del universo, por lo que varias de sus nociones preexistentes tuvieron que cambiar (97-98). Además, también surgió la noción del modelo copernicano del universo, el cual “seemed to abuse the sense of mortal men” (97).

It is tempting to speculate that the theory of melancholic genius could have served in psychoanalytic terms to provide a kind of 'secondary gain' attached to the scholarly form of the disease, bringing with it benefits that were both external (peer recognition, comforting attention from friends, the consolidation of intellectual status for posterity) and internal (the self-image in which the melancholic mind was elevated above its healthy counterpart. (115)

Por esta razón, Gowland argumenta que las élites, y en particular los hombres eruditos, buscaban presentarse como melancólicos pues era una forma de reafirmar su estatus como intelectuales y de recibir el reconocimiento externo e interno asociado a ese estado. Aunque Gowland no utiliza el concepto de *self-fashioning*, puede argumentarse que era común que la gente buscara forjarse una personalidad melancólica. *As You Like It* cuestiona si, por una parte, la melancolía de Jaques es resultado de un proceso de *self-fashioning* o si, por otra parte, existe cierta naturalidad detrás de ella. Sin embargo, esta cuestión se mantiene ambigua a lo largo de la obra. Por ejemplo, por una parte, Jaques llama a su melancolía “of mine own” (4.1.15) lo cual denota cierta naturalidad en ésta pero, por otra parte, él también busca encontrar la melancolía en todo, como cuando dice: “I can suck melancholy out of a song” (2.5.25).

Ya sea su melancolía natural o artificial, la obra introduce a Jaques como el erudito melancólico. Inclusive desde antes de su primera aparición en escena, Duke Senior lo introduce como “the melancholy Jaques” (2.1.26). Más tarde, él le pregunta a su acompañante si Jaques “did not moralize this spectacle?” (2.1.43-44) a lo que el otro hombre responde “O, yes, into a thousand similes/ First, for his weeping into the needless stream” (2.1.45-46). Después añade que dejaron a Jaques “weeping and commenting upon the sobbing deer” (2.1.65-66). La repetición de la palabra “weeping” enfatiza la tristeza del hombre y el adjetivo “needless” remarca que ésta es exagerada y sin sentido. Por esta razón, ellos crean una imagen anticipada de Jaques como un hombre que sufre sin razón. También muestran que Jaques parece reaccionar de manera convencional, repetitiva y mecanizada.

Los demás personajes lo ven como un hombre melancólico y Jaques secunda esta idea en sus propios diálogos. Él afirma que “I can suck melancholy out of a song as a weasel sucks eggs” (2.5.11-12). Al usar el verbo “suck”, Jaques enfatiza que él es capaz de encontrar la melancolía en cualquier cosa aunque sea un proceso difícil. Este verbo subraya la dificultad de encontrar melancolía en las cosas y revela que no es un proceso natural. Más bien, en el acto hay cierto grado de artificialidad. Entonces, a pesar de que otras personas identifican a Jaques como melancólico y que él mismo lo reconoce, no es claro si es debido a su Naturaleza o por elección.

En esa misma cita, él pide que le canten canciones para encontrar la melancolía en ellas: “More, more, I prithee more” (2.5.8). Para entender la importancia de la música se regresará a lo propuesto por Burton. Él expone varios casos que muestran la importancia de las canciones. Ejemplifica con la historia de Cleopatra y Antonio, según la cuál él no se pudo resistir a la voz de ella, o con el cuento de *The Wife of Bath* the Chaucer (775). Para Burton, la música ayuda a sobrellevar la melancolía. De esta manera, el deseo de Jaques por escuchar una canción podría ser su búsqueda por una cura. Sin embargo, en esta escena se ve lo opuesto: Jaques utiliza estas canciones intencionalmente para volverlas melancólicas. De esta forma, él se burla de la función original de las canciones pues las usa de otra manera. Además, Jaques se muestra orgulloso de su habilidad para encontrar algo melancólico en todo dado que su único fin al pedir que canten una canción es encontrar en ella esta cualidad. Más adelante en esa misma escena Jaques añade “I do not desire you to please me” (2.5.14). En esta cita, Jaques demuestra una de las características más asociadas con la melancolía ya que, como Overholser afirma sobre la gente con este humor, nada parece causarles placer. Sin embargo, Jaques va un paso más lejos: no sólo no encuentra placer en las cosas, sino que no quiere experimentarlo. En realidad él desea encontrar melancolía en lo que experimenta pero,

cuando él extrae melancolía de los sucesos ¿es un proceso natural o es algo que él artificialmente hace porque lo que desea? La ambigüedad de su melancolía se mantiene en tensión a lo largo de la obra. Por una parte, él afirma que busca esta melancolía pero, por otra, parece ser algo inevitable.

Para este punto me parece importante contrastar la naturaleza de Rosalind con la rigidez de Jaques y su humor melancólico. Ella, como se analizó en el capítulo pasado, reacciona de múltiples maneras a una misma situación. Inclusive en momentos desafortunados, ella reconoce su tristeza al mismo tiempo que muestra cierto grado de alegría (1.2.3). Por el contrario, Jaques reacciona con melancolía tanto ante canciones alegres como ante la muerte de un venado. Por ejemplo, no sólo llora a causa de la muerte del venado; dos actos después, vuelve a mencionar el mismo tema "Which is he that killed the deer" (4.2.1). Esta repetición revela que él se estanca en las desgracias a su alrededor. Al mismo tiempo, en cada escena demuestra una actitud diferente: en una parece sufrir por la muerte pero en la otra se burla del acompañante del rey, sin embargo, en realidad también está volviendo a mostrar una actitud que ya había tomado. Al igual que se había burlado de las canciones cantadas por Amiens, aquí también pide al acompañante de Duke Senior que cante para él: "Sing it. 'Tis no matter how it be in tune so it make noise enough" (4. 2.8-9). En este caso, no sólo repite el tema del venado, también reitera sus mecanismos de burla. De esta manera se podría argumentar que Jaques sufre de un vicio. En vez de mostrar flexibilidad en su naturaleza ante las diversas situaciones, él reacciona de la misma forma una y otra vez.

Además de ser un hombre melancólico, como ya se ha mostrado brevemente, Jaques también es estudioso. Desde su primera aparición, los demás lo perciben como y lo asocian con alguien erudito. En el diálogo ya mencionado entre Duke Senior y First Lord, se utilizan las palabras "moralize" (2.1.44), "thousand similes"(2.1.45) y "commenting upon the sobbing

deer” (2.1.65-66) para describir la reacción de Jaques al ver el venado moribundo. Estas palabras relacionadas con el estudio crean una imagen de Jaques como erudito.

A lo largo de la obra, Jaques alude a figuras antiguas, algo común entre los humanistas (Nicholas Mann 12-13), lo cual también enfatiza su figura como un hombre estudioso. Jaques compara a sus acompañantes con los antiguos romanos: “Let’s present him to the Duke like a Roman conqueror; and it would do well to set the deer’s horns upon his head for a branch of victory” (4.2.3-6).²⁴ En esta cita, Jaques hace referencia a la guirnalda usada tradicionalmente por los emperadores romanos y, al mismo tiempo, a César y la caza, una asociación común para la época (Dusinberre 300). Esto podría parecer una comparación positiva pues compara al cazador con un emperador romano famoso. Sin embargo, la segunda parte de la cita contrasta con esto. Aunque la figura de un cazador que usa los cuernos de su presa podría parecer algo positivo, Jaques ya ha afirmado que le parece una desgracia que mueran animales inocentes. Por esta razón, aunque aparenta alabar al acompañante del duque, en realidad remarca las atrocidades del bosque y se burla de las ceremonias de éstas. Jaques utiliza estas referencias para revelar su cinismo y su melancolía para comentar sobre los rituales sociales que suceden en torno a las tragedias del bosque.

En la plática que Jaques tiene con Orlando, Jaques también utiliza su conocimiento para burlarse de su compañero: “Have you not been acquainted with goldsmith’s wives, and conned them out of rings?” (3.2.168-270). Albert Gilman comenta sobre esta línea que Jaques se burla de cómo Orlando parece memorizar los “sentimental sayings inscribed in rings” (56). Aquí, Jaques se burla, al igual que Rosalind, de cómo Orlando solo repite clichés poéticos. Por esta razón, se puede argumentar que ambos utilizan su educación para crear humor. Sin

²⁴ Aunque Nicholas Mann ejemplifica principalmente con fascinación de Petrarca en figuras como Livy o Cicero, otros autores como Maquiavelo usaron las figuras de Hannibal y Scipio para ejemplificar y advertir sobre comportamientos de líderes políticos y militares (El Príncipe 62).

embargo, la diferencia recae en por qué utilizan el humor. Aquí cabe recordar que Rosalind buscaba saber si Orlando de verdad estaba enamorado de ella o si sólo usaba una retórica vacía. En cambio, Jaques sólo se burlaría de Orlando para sentirse superior.

Sobre esto, Gardner argumenta que Jaques es “the cynic, the person who prefers the pleasures of superiority, cold-eyed and cold-hearted” (176). Esta respuesta explica por qué Jaques decide burlarse de los demás: porque lo posiciona como superior. Además, Bergson argumenta que el humor muchas veces se asocia con un sentimiento de superioridad sobre el objeto de la burla (17). Una escena que ilustra esto es durante el final de la obra cuando las parejas comienzan a juntarse. En ese momento Jaques compara lo que está sucediendo con el arca de Noé: “There is, sure, another flood toward, and these couples are coming to the ark. Here comes a pair of very strange beasts, which in all tongues are called fools” (5.4.35-38). Jaques, como ya se ha mostrado, utiliza referencias antiguas como la Biblia para burlarse de las personas. En este caso en particular, él compara a las parejas que se están formando con los animales del arca. Él los describe por medio de las palabras “strange beasts” y “fools”, lo cual los coloca como inferiores al hombre estudioso.²⁵

Además de ser un hombre con educación, Jaques ve las situaciones de una manera realista y las satiriza (Boerner Beckman 45). En el caso de Jaques, esto se puede ver en la manera en que remarca la decadencia del lugar, algo que ya se exploró por medio de sus posturas ante la caza. Otro ejemplo es un diálogo que Jaques mantiene con Duke Senior en el segundo acto en el cual concluye: “Cleanse the foul body of th’infected world” (2.7.60). Por una parte, la palabra “infected” enfatiza la decadencia y enfermedad del mundo. Por otra

²⁵ Esta escena también se puede entender a partir del concepto de *humanitas*. Según Rivers, los humanistas recuperaron la noción de *humanitas* de Cicerón. Para él, la educación no debía de ser algo aislado y, más bien, debía de estar al servicio de la ética (126). Por su parte el romano Aulus Gellius explica que aquello que separa a los animales de los hombres es la capacidad de aprender que se encuentra en los seres humanos: la *humanitas* reside en este conocimiento al que podemos acceder.

parte, la palabra “cleanse” implica que el mundo necesita ser curado y purificado. Jaques es consciente que todo terminará y esta misma consciencia lo coloca como superior. En vez de usar su conocimiento para mejorar su Fortuna, éste le hace a Jaques tomar la actitud opuesta, melancólica. A su vez, en ninguna situación él decide ser más idealista. Para Jaques la única forma de interactuar con el espacio es a partir de su decadencia. El hecho de que constantemente reaccione de esta manera vuelve a hacer hincapié en su rigidez.

La manera en que Jaques se burla del desenlace de la obra al llamar a todos animales revela que es consciente de los mecanismos sociales. Sin embargo, esto es todavía más claro durante su muy famoso discurso sobre la metáfora del *teatrum mundi*:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
they have their exits and their entrances,
and one man in his time plays many parts,
his acts being seven ages (2.7.140-44).

Estas afirmaciones revelan que Jaques es consciente de la rigidez detrás de las interacciones de los demás. Si toda persona es personaje, entonces tiene un guión que debe de seguir. Como él afirma, todos simplemente siguen sus papeles y, estas partes, son los mecanismos sociales rígidos a los que los individuos se tienen que adherir. Además de esto, este comentario metateatral remarca que lo que está sucediendo es una obra. Jaques no sólo conoce las reglas que definen el comportamiento de las personas sino que conoce su propio estado como un personaje teatral. Al comentar sobre la obra en sí, Jaques resalta las nociones de Fortuna y Naturaleza: cuestiona cuántas situaciones son resultado de la Naturaleza de los personajes y cuántas por la voluntad del autor o la Fortuna. Esta conciencia lo separa de los demás personajes y lo posiciona como superior a ellos: aquel que realmente puede ver la obra por lo que es.

Samuk explica, sobre esta característica de Jaques, que “although Jaques is not the

only satirist in *As You Like It*, he is the satirist most clearly informed by the associations I have been tracing between satire, forests, and questions of knowledge” (130). Su conocimiento y la forma en que entiende el bosque como un lugar decadente llevan a Jaques a satirizar tanto las situaciones sociales en las que se encuentran los personajes como la misma obra teatral. Sin embargo, este discurso no tiene ninguna repercusión en los otros personajes o en los acontecimientos siguientes de la obra o en el mismo Jaques; parece que todo se detiene para que Jaques diga ese discurso, exprese su conocimiento, se burle de los demás y, una vez pasado esto, la obra continúe.

En gran parte de sus escenas, Jaques satiriza las ceremonias sociales como, por ejemplo, en el diálogo que tiene con el acompañante de Duke Senior que había cazado al venado, Jaques le pregunta al otro hombre que si conoce alguna canción: “Sing it. 'Tis no matter how it be in tune so it/ make noise enough” (4.2.8-9). En esta respuesta, Jaques revela la rigidez presente en la caza y en los cantos relacionados a ésta y afirma que no importa si el canto es afinado siempre y cuando alguien haga ruido. Así, explica que no tiene importancia la forma que tiene sino que exista. Sin embargo, aunque en esta escena Jaques revela la rigidez en las interacciones sociales, en realidad él se vuelve el objeto de la burla por su propia falta de flexibilidad. Después de que el hombre canta, Jaques dice “Then sing him home; the rest shall bear this burden” (4.2.12-13).²⁶ En esta cita, Jaques describe el acto de cazar como una carga y, al hacer esto, vuelve a tomar una postura negativa sobre la actividad. No sólo transforma este acontecimiento en algo melancólico una única vez, sino en varias ocasiones (como durante su primera aparición en la obra) y lo menciona múltiples veces en cada una de estos momentos. Esto deja ver como, al mismo tiempo que Jaques comenta sobre

²⁶ Juliet Dusinberre argumenta que esta línea se puede interpretar como parte de la canción o como una intervención de Jaques (301).

las estructuras sociales rígidas, él mismo muestra su propia falta de flexibilidad al no poder cambiar su estado de ánimo y se vuelve el objeto de burla. A diferencia de Rosalind, quien logra incitar risa por las situaciones en las que se encuentra, Jaques se vuelve la burla en las escenas en las que él se ríe de otros.

La rigidez en el personaje de Jaques también se ve presente en la manera en que utiliza el *self-fashioning*. Mientras habla de su encuentro con Touchstone, él afirma sobre la figura del tonto: “It is my only suit/Provided that you weed your better judgements/ Of all opinion that grows rank in them/ That I am wise” (2.7.44-47). En esta cita la palabra “suit” podría tener dos significados. Por una parte, podría referirse a una petición en el sentido legal. En este sentido dice que su única petición es ser un tonto, lo cual lograría si los demás lo dejaran de percibir como sabio. Por otra parte, también puede significar un traje, lo que implica que ser tonto es su única identidad. En esta línea se encuentra una primera contradicción en la caracterización del personaje. Por un lado, utiliza un lenguaje flexible que carga de dos significados la palabra “suit” pero, por otro, ambas lecturas transmiten el único deseo de ser identificado como un idiota. Además, al referirse al atuendo o a la petición como “my only”, él reconoce que su identidad carece de elasticidad.

En esta misma cita, Jaques reconoce la idea de *self-fashioning* de dos maneras. En primer lugar, él usa la palabra traje para describir su estado como un tonto, lo cual muestra que su identidad es como una pieza de ropa que él puede usar cuando quiera o, en otras palabras, que cada quien puede escoger y formar su propia identidad. Asimismo, también reconoce que no puede ponerse esa identidad debido a que se presenta y lo interpretan como alguien sabio. A pesar de parecer una contradicción, en las obras de Shakespeare generalmente los personajes considerados como tontos, o los bufones del rey, son aquellos más sabios. Sin embargo, en Jaques se ve un caso inverso al de otros personajes (como

Touchstone quien, a pesar de ser el bufón en varios momentos, en realidad es increíblemente sabio) pues, a pesar de presentarse como un hombre sabio, en realidad es el objeto de burla. Una posible explicación de esto es la rigidez del personaje pues, en lugar de mostrar una capacidad de adaptación a situaciones en las que podría ser un bufón y situaciones en las que podría mostrarse intelectual, él reacciona constantemente con melancolía y conocimiento.

En la segunda parte de esa cita, Jaques afirma: “I must have liberty/ Withal, as large a charter as the wind,/ To blow on whom I please, for so fools have”(2.7.47-49). En esta cita Jaques desea una licencia tan amplia como el viento por lo que vuelve a usar conceptos opuestos: aunque habla de libertad y del viento, también utiliza la palabra “charter” que significa licencia. Aquí Jaques se burla de las estructuras como las licencias que buscan garantizar libertades mientras también demandan que se sigan ciertas reglas. Esta estructura es muy parecida al *self-fashioning* en sí pues éste busca que cada quien pueda expresar su identidad libremente dentro de las normas establecidas por la sociedad. Esto, de nuevo, demuestra que Jacques no sólo es consciente de la rigidez de la sociedad sino que busca burlarse de ella. Sin embargo, como la primera cita muestra, él al igual que otros personajes es incapaz de escapar de estas normas. Entonces, se presenta como un hombre que entiende las limitaciones de las reglas sociales, se burla de ellas pero, al mismo tiempo, se adhiere a éstas. Esto es a diferencia de Rosalind que, mientras no rompe las normas por completo, las desafía para poder vivir de manera genuina.

En una conversación con Rosalind, Jaques describe su propia melancolía. Al inicio él dice “I am so [the melancholy fellow]: I do love it better than laughing” (3.5.4) y, así, reafirma que no sólo es melancólico sino que prefiere estar así; prefiere sentir tristeza a reírse o sentir felicidad. Más adelante, añade que su tipo de humor: “is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry

contemplation of my travels, in which my often rumination wraps me in a most humorous sadness” (3.5.15-18). Cuando Jaques dice que la melancolía es suya, pareciera que ésta es algo natural en su personalidad. Sin embargo, en la segunda parte de la afirmación él asocia su condición con lo visto en sus viajes (4.1.3-24). Por una parte, es posible argumentar que él naturalmente encuentra lo melancólico en sus viajes pero, por otra parte, también se puede afirmar que él viaja en busca de experiencias melancólicas con el fin de crear su identidad a partir de éstas. Aunque esta ambigüedad no se resuelve en la obra, es importante subrayar que Jaques busca que lo perciban como melancólico. Por esta razón, sí construye su identidad de acuerdo con este humor, independientemente de si, también, es una cualidad natural de su personalidad.

Harold Jenkins argumenta que la melancolía de Jaques es un artificio, un disfraz que él escoge usar:

Whatever its physiological kind, the important thing about his melancholy is that it is not the fatigue of spirits of the man who has found the world too much for, him, but an active principle manifesting itself in tireless and exuberant antics Far from being a morose man, whether he is weeping with the stag or jeering at the huntsman, he throws himself into these things with something akin to passion. His misanthropy is a form of self-indulgence. (45)

De acuerdo con Jenkins, no importa el origen de la melancolía pues, al final del día, él decide comportarse de esa manera por placer propio. Por su parte, Cynthia Marshall está de acuerdo con esto pues afirma “Jaques shows little sad or brooding affect: melancholy is for him rather a pose, a role, a set of prescribed behaviors” (377). Esto podría ser porque la melancolía del estudioso lo coloca por encima de los demás, sin embargo, me parece que analizar la melancolía de este personaje como un simple artificio es reduccionista y limitante; la ambigüedad entre la naturalidad y la artificialidad de su melancolía es parte de la cualidad fascinante del personaje. En cuanto a este análisis, me parece que ambas interpretaciones

existen dentro de la obra. Es posible, como afirma él, que su melancolía sea naturalmente suya y sea única para él. Pero también es posible que él refuerce este rasgo de su personalidad: como él mismo afirma, él pide que canten para poder volver las cosas melancólicas, él escoge viajar y estudiar para así reforzar su propia melancolía. Es aquí donde se ve la poca agencia que decide tener Jaques sobre sí mismo: tal vez decide no involucrarse en la vida de los demás y acepta que están regidos por mecanismos sociales rígidos pero él puede escoger qué tan melancólico quiere ser. Entonces, no niego por completo la agencia de Jacques, más bien argumento que él opta por una agencia que actúa sobre sí mismo y no sobre su Fortuna o su futuro.

Como último argumento analizaré los efectos de esta melancolía y rigidez en Jaques y, en particular, los relacionaré con su actitud ante su Fortuna. En el caso de Rosalind, en el capítulo pasado argumenté que ella usa su Naturaleza flexible con el fin de adaptarse a su Fortuna y controlar su futuro. Por el contrario, Jaques asume el papel de un espectador pasivo. Por ejemplo, mientras observa cómo Touchstone busca casarse con Audrey, en vez de detener la ceremonia, decide mejor presenciársela mientras toma una actitud de superioridad. Él se dirige hacia el público durante toda esta escena: “[*aside*] O knowledge ill-inhabited, worse than Jove in a thatched house” (3.3.8-9), “[*aside*] A material fool” (3.3.29), “[*aside*] I would fain see this meeting” (3.3.42). En la primera cita Jaques quiere decir que no importa si Touchstone tiene conocimiento puesto que es un tonto. Jaques juega con el significado de la palabra “inhabited” ya que, por una parte, significa lo ya explicado y, por otra, se refiere a la vestimenta de Touchstone. De esta manera, Jaques demuestra cierto grado de flexibilidad a través del lenguaje; sin embargo, utiliza esta flexibilidad para burlarse de la vestimenta de Touchstone y mantiene un papel pasivo a lo largo de la escena. Además, Jaques se vuelve a colocar como superior a los personajes al decir que el conocimiento de Touchstone es inútil o

que es un bufón materialista. En vez de interferir para ayudar a Aubrey, Jaques se distancia de los acontecimientos porque prefiere la superioridad que ésta le permite.

La distancia que Jaques toma lo lleva a aislarse de lo que sucede en la sociedad y, hasta cierto punto, a renunciar a ser un agente. Al final de la obra, el hermano de Orlando y Oliver anuncia que Duke Frederick “hath put on a religious life/ And thrown into neglect the pompous court” (5. 4. 180-182). Después de escuchar esto, Jaques el melancólico decide ir con él: “To him will I; out of these convertites/ There is much matter to be heard and learned” (5.4.182-191). En este momento, él explica que quiere irse para aprender sobre esa religiosidad. De nuevo, Jaques escoge la educación y la melancolía como su destino.²⁷ Sobre este final, se puede argumentar que Jaques tiene cierta agencia sobre su futuro ya que él escoge a dónde partir. Por ejemplo, Edward Berry afirma que

Instead of being ostracized, characters who have been mocked, derided, and abused throughout a play are invariably invited to rejoin the community at the end; if they remain outcasts, they do so of their own free will. Duke Senior pleads with Jaques at the end of *As You Like It* to “stay, Jaques, stay” (5.4.194) rather than to leave society for a monastic retreat. (125)

En este sentido, Jaques sí demuestra agencia ya que él mismo decide irse. Es importante remarcar esto en el sentido que prueba que Jaques no renuncia a su propio humanismo. No obstante, también es importante resaltar el hecho que, aunque lo decidió, no fue algo que él buscara o deseara desde antes. En realidad, él reacciona a una noticia y sigue los pasos de alguien más. De igual manera, a pesar de que se podría argumentar que es un cambio de fortuna, en realidad la rigidez de Jaques lo lleva a sólo pasar de un tipo de melancolía a otra.

De igual manera, su deseo de distanciarse socialmente lo convierte en alguien que no puede vivir en sociedad. Helen Gardner argumenta que “Jaques arrogates to himself the

²⁷ Según Burton, otro tipo de melancolía importante es la religiosa.

divine role. He has opted out from the human condition” (176). El destino de Jaques es separarse de la sociedad, puesto que es un hombre que rechaza los mecanismos sociales (aunque no evita participar en ellos) y que prefiere usar su conocimiento para colocarse como superior a los demás. Al final de la obra, él toma el camino ofrecido por la Fortuna. Aunque esta elección parece favorable para él, en cualquier momento se puede invertir y Jaques, al ser rígido y pasivo, no podrá decidir su nuevo destino.

Al solo fijarse constantemente en la melancolía del mundo, Jaques no es capaz de encontrar la felicidad y, lo que es más importante, no es capaz de controlar su propia Fortuna. Él decide presentarse como un hombre melancólico y erudito quien es superior a sus compañeros pues es capaz de ver las desgracias de la sociedad. A diferencia de Rosalind, quien muestra una identidad ligeramente diferente en cada escena, y hasta cuenta con dos nombres (Rosalind y Ganymede), Jaques solo muestra una identidad específica, que es representada por el adjetivo antes de su nombre: “The melancholy Jacques”. Esta única identidad lo vuelve objeto de burla y le imposibilita adaptarse a las situaciones. De igual manera, en vez de usar el *self-fashioning* como Rosalind para poder cambiar las situaciones sociales en las que se encuentra, Jaques se reafirma como hombre melancólico y decide burlarse y tomar distancia de lo que vive. Esto le permite tener una sensación de superioridad sobre lo que experimenta. Gardner comenta sobre *As You Like It* que

Although life in Arden is not wholly idyllic, and this place set apart from the world is yet touched by the world’s sorrows and can be mocked by the worldly wise, the image of life which the forest presents is irradiated by the conviction *that the gay and the gentle can endure the rubs of fortune*²⁸ and that this earth is a place where men can find happiness in themselves and in others. (173)

Esta observación retrata de manera muy atinada la postura de Rosalind a lo largo de la obra, y lo que Jaques carece. Mientras ella decide aceptar la tristeza del mundo pero, también, buscar

²⁸ Cursivas hechas por mí.

felicidad, Jaques se rehúsa a ver más allá de la melancolía. Esta rigidez en su forma de ver el mundo le impide formar parte de la sociedad y le impide comenzar a tener agencia de su vida.

Conclusiones

A lo largo de esta tesina exploré la relación entre Fortuna y Naturaleza, en particular en los personajes de Rosalind y Jaques en *As You Like It*. Este análisis lo hice a partir de la manera en que distintas naturalezas, en el caso de Rosalind una cómica y flexible, y en el caso de Jaques melancólica y rígida, se enfrentan a sus particulares Fortunas. Para plantear este argumento, partí de la teoría de Bergson sobre la risa, la cual plantea la idea de que la rigidez es aquello que causa gracia. Esto se ve reflejado en los personajes de Jaques y Rosalind pues, mientras que él generalmente es el objeto de burla gracias a su falta de flexibilidad, Rosalind genera risa al revelar la rigidez detrás de las situaciones sociales.

Comencé mi tesina desarrollando las nociones de Fortuna y Naturaleza en el capítulo uno. Hice un recuento sobre las distintas maneras en que éstas se pueden entender. Por ejemplo, la Fortuna ha sido presentada como una diosa caprichosa desde la época de los griegos, idea que fue retomada por algunos humanistas. También existía la personificación de la Fortuna como una mujer que debía ser controlada y sometida por un hombre. Después proseguí exponiendo el concepto de Naturaleza que puede ser entendida como aquellos atributos que poseemos o podemos desarrollar que nos ayudan a contrarrestar los efectos de la Fortuna. La Naturaleza también significa aquello que les garantiza a los seres humanos un poco de agencia sobre su vida. Finalicé este capítulo explorando la noción de *self-fashioning*, una idea propuesta por Stephen Greenblatt en el siglo XX para explorar la manera en que, durante el Renacimiento, se creía que por medio de los gestos y el lenguaje uno creaba su identidad.

A lo largo del segundo capítulo me centré en el personaje de Rosalind. Primero expuse la teoría de la risa de Bergson. Más allá de argumentar que lo rígido es aquello que causa risa, Bergson explora distintas maneras en que el fenómeno de la rigidez ocurre en la

comedia. Por ejemplo, algunas situaciones sociales generan gracia puesto que son rituales que tienen una estructura rígida a la que, quienes participan, se tienen que adherir. Asimismo, Bergson también desarrolla la idea de que el humor viene de entender los vicios de los personajes y sentirse superior a ellos. Después de plantear esta teoría proseguí a explorar el personaje de Rosalind. Argumenté que, por una parte, ella posee una Naturaleza hecha de opuestos pues, dependiendo de las situaciones en las que se encuentra, es capaz de mostrar cinismo e idealismo, puede ser masculina o femenina, o mostrar tristeza y felicidad. Por otra parte, Rosalind demuestra una conciencia de la rigidez detrás de las diferentes situaciones sociales. Entonces, ella utiliza el *self-fashioning* para crear diferentes identidades que le puedan servir en distintas situaciones y, por medio del humor y la flexibilidad, es capaz de moldear las situaciones a su favor.

En el tercer capítulo, me enfoqué en el personaje de Jaques y lo contrasté con el de Rosalind en puntos específicos. A diferencia de ella, quien posee una Naturaleza flexible y cómica, Jaques se caracteriza por ser un hombre que sufre de melancolía. Además, a lo largo de la obra Jaques utiliza el *self-fashioning* para constantemente presentarse como un erudito y melancólico. De igual manera Jaques utiliza su educación para sentirse superior a los demás personajes lo cual lo lleva a aislarse. Como Jaques sólo utiliza el *self-fashioning* para crear una identidad melancólica, él no se adapta a las distintas situaciones y mantiene una actitud pasiva a los acontecimientos. Esta actitud hace que Jaques no tenga agencia sobre su futuro y simplemente acepte las situaciones en las que la Fortuna lo sitúa. Finalmente, el destino de Jaques es la soledad; él escoge el autoexilio por encima de la adaptación a la sociedad.

A partir de este análisis, espero haber mostrado la importancia que se sugiere en *As You Like It* de la flexibilidad y la comedia como herramientas que permiten tomar agencia sobre las circunstancias. Al contrastar un personaje como Jaques, un hombre que insiste en

presentarse como alguien melancólico, con Rosalind, una mujer que crea diferentes identidades dependiendo de la diferente situación, esta tesina buscó explorar las diferentes posibilidades del *self-fashioning*. Cuando se usa repetidamente de la misma manera para crear una identidad, y en particular una identidad melancólica, uno se puede estancar en sus circunstancias presentes. En un caso extremo, como el de Jaques, tal rigidez tiene su culminación en el aislamiento. Por el contrario, el *self-fashioning*, y especialmente cuando se combina con el humor, puede funcionar para adaptarse a los diferentes retos y, así, poder comenzar a contrarrestar una Fortuna no deseada. Es esta habilidad de crear múltiples identidades por medio del *self-fashioning* le permite que Rosalind pueda vivir en sociedad y pueda moldear esa sociedad a su gusto.

La Naturaleza de cada uno determina de qué manera podrían relacionarse con el *self-fashioning*. Por medio del análisis de Rosalind, mi intención era mostrar que, más allá que usar únicamente el conocimiento como una forma de mejorar al individuo y, así, poder controlar la Fortuna, es importante poner en práctica la flexibilidad y la comicidad. Ésta puede ser una habilidad que generalmente ha pasado desapercibida en el análisis del destino o el libre albedrío pero que, como se puede ver en el personaje de Rosalind, permite vivir en sociedad. Rosalind no cambió solamente su destino sino el de las personas que amaba.

A partir de esta investigación creo que hay muchas líneas que se pueden seguir. A mi parecer, y lo dejo a las lectoras de esta tesina y a futuras investigaciones, explorar el tema de la Fortuna dentro de una comedia, a diferencia de una tragedia, también abre las puertas a un análisis sobre cómo puede influenciar el género de los personajes la manera en que manejan la Fortuna. En esta tesina no profundicé en el hecho de que Rosalind, como mujer, utiliza habilidades tanto masculinas como femeninas para afrontar su destino (Boerner Beckman). Sin embargo, me parece una línea de investigación de suma importancia.

Puede ser un poco irónico dedicarle todo un trabajo de investigación a insistir en la importancia de la risa y la flexibilidad por encima del estudio, especialmente cuando el trabajo concluye un periodo largo de estudiar y adquirir conocimiento. Sin embargo, en estos años me he percatado de la importancia que el reír y la comedia tienen en el mismo proceso de aprendizaje. De igual manera, mi experiencia universitaria tuvo bastantes cambios de Fortuna: temblores, protestas universitarias, pandemias y enfermedades. A lo largo de este proceso me parece que lo que me impulsó a seguir adelante fue la flexibilidad para adaptarme a estas situaciones y la capacidad de reír ante las adversidades. De esta manera, esta tesina no es únicamente la culminación de un proceso educativo sino, también, de uno de aceptación que el estudio debe de ir de la mano con la flexibilidad y la risa .

En un ambiente académico que insiste en poner el trabajo y el estudio por encima de otros procesos que, en ocasiones descalifica algo tan natural y humano como reír, me parece importante otorgarle a la risa un nuevo lugar, no como la antítesis del estudio sino como su acompañante. Por medio de la comedia podemos aprender, podemos mejorar, podemos adaptarnos a las diferentes situaciones. Claro que la educación es importante; pero el estudio aislado, aquel que sucede lejos de las demás personas y que algunos usan para colocar a los demás como inferiores es un estudio en vano. Al igual que la risa necesita de dos personas para suceder, el estudio también debería de suceder en comunidad.

Fuentes citadas

- Abrams, M. H. "Renaissance". *A Glossary of Literary Terms*, 7ma ed., Heinle & Heinle, 1999.
- Bendall, Sarah A. "Female Personification and Masculine Forms: Gender, Armour and Allegory in the Habsburg-Valois Conflicts of Sixteenth-Century Europe". *Gender & History*, no. 35, 2023, pp. 42-67.
- Berry, Edward. "Laughing at 'others'". *The Cambridge Companion to Shakespeare Comedy*, editado por Alexander Leggatt, Cambridge University Press, 2001.
- Benner, Erica. "Questa Inconstante dea: Machiavelli's Amoral Fortuna". *Spazio Filosofico*, no. 12, 2014, pp. 481-499.
- Boerner Beckman, Margaret. "The Figure of Rosalind in *As You Like It*". *Shakespeare Quarterly*, vol. 29, no. 5, 1978 invierno, pp. 44-51.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Philadelphia, E. Claxton & Company, Sloan Foundation, 1883.
- Bergson, Henri. "De lo cómico en general, lo cómico de las formas y lo cómico de los movimientos. Fuerza Expansiva de lo cómico". *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, traducido por Amalia Aydée Raggio, Ediciones Orbis, 1986. Edición electrónica.
- Caferro, W. "Politics: The Emergence of the Modern State?". *Contesting the Renaissance*, John Wiley & Sons, 2010, pp. 156-184.
- Creaser, John. "Forms of Confusion". *The Cambridge Companion to Shakespeare Comedy*, editado por Alexander Leggatt, Cambridge University Press, 2001.
- Dolan, Frances. E. *As You Like It*, Introduction. *William Shakespeare The Complete Works*, editado por Stephen Orgel y A.R Braunmuller, Penguin Books, 2002.
- . *As You Like It*, footnotes. *William Shakespeare The Complete Works*, editado por Stephen Orgel y A.R Braunmuller, Penguin Books, 2002.
- Dusinberre, Juliet. Introduction. *As You Like It*, de William Shakespeare editado por Dusinberre, The Arden Shakespeare, 2006.
- Fahey, Caitlin Jeanne. *Altogether Governed by Humors: The Four Ancient Temperaments in Shakespeare*. 2008. University of South Florida, tesis de maestría.
- Gardner, Helen "As You Like It". *As You Like It* de William Shakespeare, editado por Albert

- Gilman. 2a ed., Signet Classics, 1998.
- Greenblatt, Stephen. Introduction. *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, The University of Chicago Press, 1980.
- Gilman, Albert. Introduction. *As You Like It*, de William Shakespeare, editado por Gilman. 2a ed., Signet Classics, 1998.
- . “The Source of *As You Like It*” *As You Like It*, de William Shakespeare, editado por Gilman. 2a ed., Signet Classics, 1998.
- . “Footnotes”. *As You Like It*, de William Shakespeare, editado por Gilman. 2a ed., Signet Classics, 1998.
- Gowland, Angus. “The Problem of Early Modern Melancholy.” *Past & Present*, no. 191, Mayo 2006, pp. 77-120.
- Hankins, James. “Humanism and the Origins of Modern Political Thought”. *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, editado por Jill Kraye, Cambridge University Press, 2011, pp. 118-141.
- Iser, Wolfgang. “The Dramatization of Double Meaning in Shakespeare's "*As You like It*". *Theatre Journal*, vol. 35, no. 3, 1983 octubre, 307-331.
- Jenkins, Harold. “As You Like It”. *Shakespeare Survey*, editado por Allardyce Nicoll, Cambridge at the University Press, 1955.
- Kermode, John y John Hollander. Glossary. *The Oxford Anthology of English Literature Volume I*, editado por Kermode y Hollander, Oxford University Press, 1973, pp. 2313-2335.
- Machiavelli, Niccolò. “The Private Letters.” *The Portable Machiavelli*, editado y traducido por Peter Bondanella y Mark Musa, Penguin Books, 1979. Edición electrónica.
- . “The Prince” *The Portable Machiavelli*, editado y traducido por Peter Bondanella y Mark Musa, Penguin Books, 1979. Edición electrónica.
- Magnusson, Lyenne. “Language and Comedy”. *The Cambridge Companion to Shakespeare Comedy*, editado por Alexander Leggatt, Cambridge University Press, 2001.
- Mann, Nicholas. “The origins of humanism”. *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, editado por Jill Kraye, Cambridge University Press, 2011, 1-19.
- Marshall, Cynthia. “The Doubled Jaques and Constructions of Negation in *As You Like It*”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 49, no. 4, 1998 invierno, pp. 375-392.

- Parel, Anthony. "Farewell to Fortune". *The Review of Politics*, vol. 75, no. 4, 2013 invierno 587-604.
- Radden, Jennifer. Introduction. *The Nature of Melancholy*, editado por Radden, Oxford University Press, 2000.
- Raspa, Anthony. *Shakespeare the Renaissance Humanist: Moral Philosophy in His Plays*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Rivers, Isabel. *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*. 2nda ed., Routledge, 2005.
- Samuk, Tristan. "Satire and the Aesthetic in *As You Like It*". *Renaissance Drama*, vol. 43, no. 2, 2015 otoño, pp. 117-142.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Editado por Juliet Dusinberre, The Arden Shakespeare, 2006.
- Shaw, John. "Fortune and Nature in *As You Like It*". *Shakespeare Quarterly*, vol. 6, no. 5, 1955 invierno, pp. 45-50.
- Snyder, Susan. "The Genre of Shakespeare's Plays." *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, editado por Jill Kraye, Cambridge University Press, 2011, pp. 83-97.
- Thomas Crane, Mary. "John Donne and the New Science." *The Palgrave Handbook of Early Modern Literature and Science*, editado por Howard Marchitello and Evelyn Tribble, Palgrave, Macmillan, pp. 95-115.
- Walker, Marshall. "Shakespeare's Comedy (or Much Ado About Bergson)" *Interpretations*, Vol. 3, No. 1, 1971, pp. 1-12.
- Weitz, Eric. *The Cambridge Introduction to Comedy*. Cambridge University Press, 2009.
- Wilcox, John. "Putting Jaques into 'As You Like It'". *The Modern Languages Review*, vol. 36, no 3, julio 1941, pp. 388-394.
- Wolf, Anthony. "The Extra Jaques". *Shakespeare Quarterly*, vol. 23. No. 1, 1972 invierno, pp. 101-106.