
TOPOLOGÍAS DEL DESEO EN *AS YOU LIKE IT* *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

*TOPOLOGIES OF DESIRE IN AS YOU LIKE IT
AND A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

Andrea Nicole Gayet
Conicet
Universidad de Buenos Aires
andreangayet@gmail.com

María Florencia Vieira
École Normale Supérieure de Lyon
mflorenciavieira@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Feminismo

Cuerpo

Deseo

Teatro

Amor

*Este trabajo propone una lectura de *A Midsummer Night's Dream* y *As You Like It* desde una perspectiva feminista y queer. A través de esta, se han reinterpretado las obras shakespereanas en los últimos años para analizar la circulación del deseo y sus disposiciones en el espacio. Estas dos comedias se centran en desencuentros amorosos donde el conflicto se desarrolla a partir de la oposición entre afecto y ley, lo que lleva al delineamiento de espacios "otros", generando así topologías del deseo. Ambas obras se caracterizan por reencauzar todo desvío de la norma y reforzar las categorías dicotómicas y jerárquicas sobre la sexualidad y el género en los albores de la modernidad.*



∞ **ABSTRACT**

∞ **KEYWORDS**

Feminism
Body
Desire
Theatre
Love

This paper proposes a reading of A Midsummer Night's Dream and As You Like It from a feminist and queer perspective. Through this lens, Shakespearean plays have been reinterpreted in recent years to analyze the circulation of desire and its spatial arrangements. These two comedies focus on romantic misunderstandings where the conflict arises from the opposition between affection and law, leading to the delineation of "other" spaces, thus generating topologies of desire. Both works are characterized by redirecting any deviation from the norm and reinforcing dichotomous and hierarchical categories of sexuality and gender at the dawn of modernity.

Recibido: 01/09/2024
Aceptado: 26/02/2025

Las teorías feministas y *queer* generaron una ruptura en el modo en que se han leído las obras de William Shakespeare en la tradición literaria occidental y androcéntrica. A partir de ellas, las textualidades fueron analizadas “a contrapelo”, desde el presente (evidenciando así la pluralidad y riqueza de sentidos de la obra shakespeariana), pero sin perder de vista las condiciones materiales de producción, recepción y representación. De este modo, tanto la historicidad (pasado) y la diferencia sexual como interrogante (presente) se imbrican, produciendo nuevos sentidos en torno al cuerpo, a lo femenino y a la sexualidad, lo cual evita lecturas anacrónicas, determinismos biológicos, discursos sexistas, esencialistas y dualistas (mujer-emoción-cuerpo / hombre-razón-alma). Es así como en estas relecturas “las prácticas discursivas, la materialidad del cuerpo, género y sexo, la identidad y el lenguaje que los expresa, son conceptos que se relacionan, pero ninguno precede a otro, sino que se articulan entre sí” (Storni Fricke 2013: 41).

Un feminismo materialista conlleva una lectura política de estas obras en tanto apunta a evidenciar “the unstable constructions of, for example, gender and patriarchy back to the contradictions of their historical moment. Only thus, can the authority of the patriarchal bard be understood and effectively challenged” (Dollimore y Sinfield 1985: 201).¹ Es a partir de estas líneas que los personajes shakespearianos son consideradxs como constructos culturales en los que se manifiesta cómo el sexo y la consecuente diferenciación sexual se constituyen como configuraciones que sirvieron a fines políticos y económicos (Lacqueur 1990) y cómo la

¹ “las construcciones inestables de, por ejemplo, el género y el patriarcado de vuelta hacia las contradicciones de su momento histórico. Solo así puede entenderse la autoridad del bardo patriarcal y eficazmente cuestionada”. Todas las traducciones pertenecen a las autoras excepto los casos en que se señale lo contrario.

representación de estos personajes fue modelada bajo el orden de un poder cultural.

En esta lectura partiremos de *A Midsummer Night's Dream* y *As You Like It* para analizar desde una perspectiva feminista y *queer* la circulación del deseo y sus disposiciones en el espacio. Estas dos comedias se centran en desencuentros amorosos en los que el conflicto se desarrolla a partir de la oposición entre afecto y ley:² en *A Midsummer Night's Dream*, Hermia y Lysander huyen frente a la oposición de la ley paterna (Egeus y, por extensión, la ley política del duque), lo cual desencadena la intervención de Helena y Demetrius frente a amores no correspondidos. Esto lleva a la fuga de los amantes hacia el bosque como espacio “otro” en donde, por intervención de Oberon y su magia, se problematizan tanto los roles como los deseos de los personajes.

En *As You Like It*, el bosque se presenta de modo similar: Rosalind y Celia huyen a causa de la expulsión de Rosalind por parte del duque Frederick (padre de Celia); aquella, para evitar los peligros propios del destierro, se viste de hombre. Esto produce un desencuentro entre Rosalind y Orlando, que vuelven a verse en el bosque, en donde ella asume la identidad de Ganymede.³ Allí, mediante el travestismo se generan nuevos intereses sexuales y se problematizan las identidades sexuales. Ambas obras finalizan con una salida del bosque y la imposición de una norma heterosexual, junto con un orden individual y político, que había sido puesto en cuestión; sin embargo, esta armonía final se muestra igualmente frágil. Valerie Traub señala que

as the penultimate gesture toward the institution of marriage clearly indicates, endless erotic mobility is difficult to sustain. But just as clearly, *As You Like It* registers its lack of commitment to the binary logic that dominates the organization of desire. If *As You Like It* suggests the “folly” of desire, part of that folly is the discipline to which it is subject (1992 : 130).⁴

En estas obras dramáticas, el deseo funciona como motor de la trama y el bosque como una espacialidad sumamente compleja que habilita vínculos disidentes respecto de la heteronorma, donde se pone en escena lo que Traub describe como “endless erotic mobility” (“movilidad erótica

² Un punto de contacto muy interesante entre ambas comedias, entre tantos otros, lo constituye la ausencia de figuras maternas: en estas familias se carece del *metron* (μέτρον), de la medida, que suelen encarnar las figuras maternas. En consecuencia, tanto Hermia como Celia se encuentran a merced del desmesurado *nomos* paterno, que condena a la muerte y al destierro. En el caso de Celia, por el afecto que siente por Rosalind, no le queda otra opción que compartir la condena.

³ Es interesante señalar que la elección del nombre “Ganymede” no parece casual: “it has long been established that the noun ‘homosexual’, identifying an individual who prefers male-male sex, did not become current until the nineteenth century. Instead early modern satires used disparaging labels such as ‘catamite’, ‘ganymede’ and ‘ingle’ to refer to a male sexual partner, often a boy” (Lord Hall 2021: 183). William Kerrigan también destaca que “some recent critics have made much of the fact that female roles were taken by men or boys on the English Renaissance stage. They claim that there is always a certain metadramatic awareness of this; an aura of homoerotic flirtiness or knowingness surrounds feminine roles in Shakespeare, and comes to the fore with special intensity when cross-gender disguises are donned. It may seem to confirm this view that Rosalind takes the name of Ganymede, Zeus’s cupbearer, the mythic prototype of the glamorous homosexual boy. [...] Maybe Shakespeare just kept the name from his source, Lodge’s *Rosalynde*, where Ganymede was a better motivated choice, since Rosalynde played the part of a page, not a brother. A male homosexual name could be thought appropriate to Shakespeare’s Rosalynde/Ganymede in the sense of ‘destined never to love a woman,’ the truth that she will stage for Phebe later in the play” (1994: 187).

⁴ “tal como indica claramente el penúltimo gesto hacia la institución del matrimonio, la movilidad erótica sin límites es difícil de sostener. Pero con la misma claridad, *As You Like It* registra su falta de compromiso con la lógica binaria que domina la organización del deseo. Si *As You Like It* sugiere la ‘locura’ del deseo, parte de esa locura es la disciplina a la que está sujeto”.

sin límites”). Allí, Rosalind y Oberon orquestan los deseos, como *Deus ex machina*, desde el travestismo y desde el sueño y la magia, respectivamente, evidenciando así tanto la tensión renacentista entre apariencia y realidad, como la labilidad de la construcción genérica, en tanto estos cuerpos construyen, tal como Storni Fricke lee retomando el concepto de género de Butler, “su realidad en los actos, gestos y deseos que pueden dar la apariencia ilusoria de un interior unificador. La reiteración de estos actos, su carácter ritualizado y estilizado, es lo que le da la noción de performativo al cuerpo generizado” (2013: 39). Así, dentro del bosque se delinea una topología del deseo en la que circulan vínculos disidentes, sin embargo, cuando los personajes abandonan este espacio, Rosalind y Oberon clausuran esta pluralidad de deseos:

the play [*As You Like It*] ends with four marriages, familial reunion and reconciliation, and restoration of political authority. Within the world of the play, all of these gestures depend on a stable sense of individual identity, particularly gender identity (Shapiro 1994: 132).⁵

Bosque: Deseo vs. Ley

El bosque se ha perfilado desde la tradición medieval como un sitio de fuerzas temibles y de prodigios, donde las normas humanas son trastocadas. Dentro del *telos* caballeresco, este se presenta como un espacio de transición, un sitio que se debe atravesar para cumplir un cometido, y también es el espacio al que se acude en la búsqueda de lo desconocido, de la aventura, o del mero gusto de la transformación (Chênerie 1986). Este *locus*, en ambas comedias, posee un crisol de significados. Por un lado, es el espacio de la fuga y la libertad: allí se da una alteración de órdenes heteronormativos en *As You Like It* –el homoerotismo entre Ganymede y Orlando, y el homoerotismo a partir del sometimiento y maltrato entre Phebe y Ganymede, habilitados desde el travestismo– y en *Midsummer Night's Dream* tanto a partir de entrecruzamientos entre el mundo humano-animal-mágico (anilidad a partir de Bottom-Titania y una fijación, con connotaciones de atracción, en relación con Titania, Oberon y el paje), como las dinámicas del maltrato entre Helena y Demetrius, en donde este asume en términos de Traub “the role of the rejecting male” (1992: 126) (“el rol del varón despreciativo”). Por otro lado, puede ser tanto una arcadia (frente a lo urbano), como un lugar peligroso para las mujeres, en tanto está construido de amnera sexualmente diferenciada. Por ejemplo, en *As You Like It*, si para el duque desterrado es un lugar idílico, para Rosalind implica el peligro. El primero afirma “are not these woods/ more free from peril than the envious court? [...] and this our life, exempt from public haunt, / finds tongues in trees [...] and good in everything, / I would not change it” (II,i, 3-15);⁶ ella, por su parte, observa: “Alas, what danger will it be to us/ Maids as we are, to travel so far! beauty provoketh thieves sooner than gold” (II, iii, 104-6).⁷

⁵ “la obra termina con cuatro matrimonios, la reunión y reconciliación familiar y la restauración de la autoridad política. En el mundo de la obra, todos estos gestos dependen de un sentido estable de la identidad individual, en particular de la identidad de género”.

⁶ “¿no están estos bosques / más exentos de peligro que la envidiosa corte? [...] Y esta vida nuestra, lejos del bullicio público, / encuentra lenguas en los árboles [...] y bondad en todas las cosas; / no la cambiaría”.

⁷ “¡Mas, ay, qué de peligros correremos! / ¿Doncellas, y emprender tan largo viaje? Provoca aun más que el oro la hermosura al robador” (1999: 126).

En *Midsummer Night's Dream*, el bosque puede ser o bien un espacio de encuentro entre las mujeres para “los ritos de mayo”, de lxs amantes para llevar a cabo la fuga, o bien, como en *As You Like It*, también un sitio peligroso para las mujeres:

Demetrius: you do impeach your modesty too much / To leave the city and commit yourself / Into the hands of one that loves you not; / To trust the opportunity of night / And the *ill counsel of a desert place*, / *With the rich worth of your virginity* (II, i, 214-9, el subrayado es nuestro).⁸

Pese a su heterogeneidad, este espacio se delinea como un lugar que escapa a la norma heteropatriarcal: es el reino de Titania, donde tienen lugar los encuentros entre Hermia y Helena. En *As you like it* se presenta como un espacio “homosocial” en tanto se enaltece la *amicitia* masculina en un idílico mundo sin mujeres (Lord Hall 2021), y ocurre el travestismo Rosalind/Ganymede que habilita una relación homoerótica. En el bosque de Titania, solo se replica la ley patriarcal cuando Oberon interviene frente a la desobediencia de aquella: “what, jealous Oberon! Fairies, skip hence; / I have forsworn his bed and company” (II, i, 60-2).⁹ De este modo, la tensión entre deseo y ley que inaugura la obra (Hermia contrariando a su padre y al duque) se duplica en la figura de la reina de las hadas. Esta se disputa al paje con Oberon –objeto de fijación de ambos– y se niega a cedérselo aun cuando el rey de las hadas se define como su señor. En el caso de Titania, para Sherry Garner,

Titania’s attachment to the boy is clearly erotic. She “crowns him with flowers, and makes him all her joy”, according to him the same attentions as those she bestows on Bottom when, under the spell of Oberon’s love potion, she falls in love with the rustic-turned-ass (1998: 129).¹⁰

Sin embargo, este deseo resulta ambiguo. Para Titania, puede tratarse de un resabio amoroso hacia su antigua sirvienta, madre del niño (su sacerdotisa y aparente objeto amoroso) y sus gestos pueden ser leídos como maternos. Así, le refiere a Oberon cómo ella crió y cuidó al niño al morir su madre en el parto. En cambio, el deseo de posesión de Oberon parece estar motivado por los celos que le genera. Es esto lo que moviliza sus inversiones del orden en la circulación del deseo, estas buscan, por un lado, romper con uniones no heteronormativas (Titania evidencia una previa unión homoerótica femenina, tal como lo expresa Rambuss (2011: 236), que además imbrica el reino de los humanos con el de las hadas). Por esta razón, él irrumpe en la corte de Titania acompañada de sus hadas y su paje: “Titania: these are the forgeries of jealousy/ And ne’er, since the middle summer’s spring, / met we on hill, in dale, forest, or mead, [...] But why thy brawls thou hast disturb’d our spot” (II, i, 81-8).¹¹ Desde el afán de posesión –tanto de Titania como del paje–, Oberon interrumpe, como ley, cierto plano lúdico y femenino para imponer un orden que restituye una autoridad masculina, como expresa Lomba (2002):

⁸ “Demetrio: comprometes demasiado tu modestia / al abandonar la ciudad y entregarte / en las manos de quien no te ama; / al confiar en la ocasión de la noche / y en *el mal consejo de un lugar solitario*, / *el preciado valor de tu virginidad*”.

⁹ “Titania: ¡El celoso Oberón! Hadas, saltemos de aquí; he renegado de su lecho y compañía” (2000: 43).

¹⁰ “El apego de Titania hacia el niño es claramente erótico. Ella ‘lo corona de flores, y lo hace fuente de su felicidad’, otorgándole las mismas atenciones que le concede a Bottom cuando, bajo el efecto de la poción de amor de Oberon, se enamora del rústico convertido en asno”.

¹¹ “Titania: ¡Ésas son invenciones de los celos! ¡Que nunca, desde los albores de este solsticio de verano, nos vemos en montaña o valle, en bosque o en pradera [...] sin que vengas a turbar nuestros juegos con tus alborotos” (2000: 44).

Titania's intimacy with the Indian boy's mother highlights the contrast between that female-centered world from which fathers are excluded and an Athens in which [...] fathers have absolute right over their daughters and are seen to be the sole creators of their children (173).¹²

Por otro lado, estas intervenciones del rey de las hadas también buscan humillar a Titania y disciplinarla al situar a Bottom (mitad humano y mitad asno) como su objeto de deseo, replicando así una relación de poder “by a manipulated arousal of her sexual appetite, so that even her desire is not her own”¹³ (Loomba 2002: 177).¹⁴

En *As You Like It*, nuevamente encontramos la desobediencia femenina en la que el deseo se opone a la ley patriarcal. Celia decide negar la autoridad paterna al huir con Rosalind: “Celia: Shall we be sund'red? Shall we part, sweet girl? No; let my father seek another heir” (I, iii, 93-5).¹⁵ Este anhelo pone en escena un evidente homoerotismo femenino –aunque la crítica lo haya leído así tardíamente–: “Celia: we still have slept together, rose at an instant, learn'd, play'd, eat together; and wheresoe'er we went, like Juno's swans, still we went coupled and inseparable” (I,iii, 69-74).¹⁶ Sin embargo, este deseo se verá disuelto en el bosque por la falta de reciprocidad y la aparición abrupta de Oliver, cuyo casamiento con Celia es organizado por Rosalind.

La huida de ambas hacia el bosque es posible, en tanto Rosalind se viste de hombre, desarrollando el rol de Ganymede. Es solo a partir de allí que orquesta el deseo de los personajes:

I have promis'd to make all this matter even, / keep you your word, oh Duke, to give your daughter; you yours, Orlando, to *receive his daughter*; / keep your word Phebe, that you'll marry me, / or else, refusing me, to wed this shepherd; / keep your word, Silvius, that you'll marry her / if she refuse me; and from hence I go, / to make these doubts all even (V, iv, 20-32).¹⁷

A partir de aquí, vemos, como expresa Shapiro, “Shakespeare turned Rosalind's into the main plot, into which he wove the other stories, and made her the dominant figure in the entire play” (Shapiro 1994: 126),¹⁸ lo cual también se evidencia en la cantidad y extensión de sus parlamentos, en los que se le concede un ingenio discursivo que no había manifestado antes de

¹² “La intimidad de Titania con la madre del niño indio pone de relieve el contraste entre ese mundo centrado en la mujer del que los padres están excluidos y una Atenas en la que [...] los padres tienen derecho absoluto sobre sus hijas y son considerados los únicos creadores de sus hijos”.

¹³ “por una excitación manipulada de su apetito sexual, para que ni siquiera su deseo sea propio”.

¹⁴ Podemos ver una situación análoga entre la intervención de Oberon en la corte de las hadas de Titania y la apropiación del paje, y la de Theseus, quien resquebraja el orden amazónico al raptar a Hippolyta. La obra comienza con un matrimonio en el que el esposo, Theseus, le anuncia triunfante a su esposa: “I woo'd thee with my sword, / And won thy love doing thee injuries” (I, i, 16-17). “Teseo: Te gané con mi espada, y por la violencia conquisté tu amor” (2000: 22).

¹⁵ “¿Nos han de desunir, mi prenda amada? ¿Nos han de separar? ¡Ah!, no lo esperes. Puede buscar mi padre otra heredera” (1999: 126).

¹⁶ “Celia: dormimos siempre juntas, / a un tiempo despertamos, estudiamos, / jugamos y comimos juntas siempre, / y cual de Juno los nevados cisnes, / juntas fuimos doquier e inseparables” (1999: 125).

¹⁷ “Yo os prometí que lo allanara todo. / Cumplid vuestra palabra y dadla, Duque. Y vos la vuestra, Orlando, de tomarla. / Febe, cumplid la vuestra de esposarme, / o, si rehusáis, con el pastor de uniros. Cumplid la vuestra, Silvio, de esposarla, / si me rehúsa a mí. Yo parto al punto: / voy a desvanecer tamañas dudas” (1999: 195).

¹⁸ “Shakespeare convirtió la trama de Rosalind en la principal; a partir de esta tejió otras historias, y la convirtió en la figura dominante de toda la obra”.

entrar al bosque de Arden. Rosalind arguye rápida y hábilmente una biografía entera de Ganymede, e inventa con la misma naturalidad la anécdota en la que lleva a cabo exitosamente una “cura misógina” (2013: 183), en términos de Storni Fricke.

En este espacio, solo es posible que Rosalind ocupe una posición análoga a la de Oberon a partir del rol masculino que habilita el travestismo. Al igual que este, ella opera en el bosque, desde las sombras, invisible al resto de los personajes, al hacerlo bajo el disfraz masculino que ofrece protección y seguridad a la dupla femenina; Dusinberre considera: “by taking a man’s clothes she threaten[s] not only to usurp his authority but to annex his nature” (Dusinberre 1975: 239).¹⁹ El travestismo ha sido un punto de controversia para la crítica. Shapiro (1994) rechaza su asociación con la subversión, ya que se restablece el orden, aunque sí nota que se generan diferentes capas de identidad; mientras que Traub (1992), entre otros, lo concibe como una complejización de la identidad sexual al explorar, desde el disfraz, la circulación del deseo homoerótico. Sostenemos que, a partir de las capas de identidad que presenta Shapiro, podemos ver en Ganymede-“Rosalind” (la figura femenina que crea discursivamente Rosalind como Ganymede) que este personaje asume el travestismo de modo farsesco, y es desde la farsa que se evidencia el carácter performativo del género: “Rosalind: come, woo me, woo me: for now I am in a holiday humour, and like enough to consent. What would you say to me now, an I were your very very Rosalind?” (IV, i, 61-3).²⁰

Nomos masculino vs. labilidad del deseo en el espacio femenino

Frente a la ley paterna que constituye el lugar del *nomos* (νόμος) del cual huyen lxs amantes, y en especial las figuras femeninas que se rebelan frente a esta autoridad patriarcal, podemos postular que el bosque es un espacio por fuera de la heteronorma que, por momentos puede estar asociado a lo “femenino”, como lo piensa Traub para *As You Like It*: “[the forest] possesses provocative affinities with the tactile, contiguous, plural erotics envisioned by Luce Irigaray as more descriptive of female experience” (Traub 1992: 142).²¹ En ambas obras, el bosque hiperboliza la exaltación de lo sensorial y lo corporal, y permite a las mujeres ocupar posicionamientos subversivos con respecto a la sexualidad heteronormada.

En *As You Like It*, los personajes se sitúan en una experiencia idílica, en contacto con la naturaleza; allí los cuerpos son presos de la experiencia propia de lo sensorial, lo sonoro, lo táctil, lo visual:

Duke: the icy fang/ And churlish chiding of the winter’s wind, / which when it bites and blows upon my body (II, i, 6-8);²² Amiens: under the greenwood tree/ who loves to lie with me/ and turn his

¹⁹ “Al tomar las ropas de un hombre, amenaza no solo con usurpar su autoridad, sino con anexionar su naturaleza”.

²⁰ “Rosalinda: Vamos, requebradme, pues tengo gana de fiesta, y es probable que consienta. ¿Qué me diríais si fuera de veras vuestra Rosalinda?” (1999: 175).

²¹ “Posee afinidades provocativas con la erótica táctil, contigua y plural que Luce Irigaray considera más descriptiva de la experiencia femenina”.

²² “Duque: el diente agudo/ y el ronco regañar del cierzo helado; / que cuando en mí se ceba, cuando azota/ mi cuerpo con su soplo” (1999: 128).

merry note/ unto the sweet bird's throat (II, v, 1-5);²³ Duke: and this our life, exempt from public haunt/ finds tongues in trees, books in the running brooks (II, i, 15-7).²⁴

A partir del hecho de que el bosque por momentos se representa a través de una prosopopeya (“Touchstone: You have said; but whether wisely or no, let the forest judge” (III, ii, 111)),²⁵ este lugar puede ser pensado como un agente femenino activo de estos efectos, una espacialidad utópica y dinámica que está altamente erotizada. Es el espacio por excelencia para pensar intereses amorosos disidentes a partir de la intervención de Rosalind. Podría pensarse, incluso, cómo el bosque deviene su escenario (retomando así las tantas referencias metatextuales de la obra),²⁶ Rosalind realiza sus parlamentos y orquesta a sus semejantes, por ende, es aquí donde se dan vínculos por fuera de la norma y el binomio masculino-femenino. Es decir, se constituye como un espacio performático para el despliegue de sus distintas capas identitarias. Allí, el travestismo habilita una ansiedad homoerótica, tal como lo afirma Traub, entre Rosalind/Ganymede y Orlando, que se manifiesta no solo a partir de la actuación de este personaje como “Rosalind”, sino también en la interacción directa como Ganymede. Sin embargo, no deja de ser muy interesante el modo en el que Rosalind/Ganymede, a partir del travestismo, crea otra capa de identidad más al encarnar a “Rosalind”, para realizar una “cura misógina”:

Orlando: Did you cure any so?

Rosalind: Yes, one: and in this manner He was to imagine me his love, his mistress and I set him every day to woo me at which time would I, being but a moonish youth, grieve, be effeminate, changeable, longing and liking, proud, fantastical, apish, shallow, inconstant, full of tears, full of smiles (III, ii, 373-81).²⁷

A partir de aquí vemos como “Ganymede’s ‘Rosalind’ is a blend of such misogynistic stereotypes as the scold, the fickle, or cruel Petrarchan mistress, and the shrewish cuckold maker” (Shapiro 1994: 124),²⁸ lo cual evidencia el modo en que Rosalind maneja los constructos genéricos masculinos y femeninos develando, una vez más, desde su ingenio verbal, su carácter artificial. Incluso, le permite recrear un matrimonio por su cuenta al querer casar, siendo Ganymede, a “Rosalind” con Orlando, mediante la ayuda de Celia. En este sentido, es nuevamente mediante la farsa como interviene una discursividad masculina, la “cura misógina”, y una institución heteronormativa como es el matrimonio, y realiza una apropiación de “the meaning of matrimony for deviant desires; (...) exposing the heterosexual imperative of matrimony as a reduction of the

²³ “Amiens: Quien a la grata sombra, / tendido en verde alfombra, / gusta de unir suave/ su voz a la del ave” (1999: 137).

²⁴ “Duque: y nuestra vida, exenta de bullicio, / lengua a las plantas da, ciencia al arroyo, / halla en piedras virtud” (1999: 128).

²⁵ “Piedradetoque: *Tu dixisti*; pero si con seso o no, dígalo el bosque” (1999: 153).

²⁶ “Duke: thou seets we are not all alone unhappy; / this wide and universal theatre” (II, vii, 135-136); “Duque: ya ves, no somos solos infelices; / en este vasto universal teatro” (1999: 145).

²⁷ “Orlando: ¿Lograsteis curar alguna vez a algún loco de esa suerte? Rosalind: Sí, a uno, y fue de esta manera. Tenía que imaginarse que era yo su amante, la señora de sus pensamientos; y todos los días me hacía cortejar por él; a cuya sazón me ponía, como niño caprichoso que era, triste, afeminado, mudable, lleno de pareceres y caprichos, altivo, fantástico, malhumorado, necio, inconstante; ya lloraba, ya me reía” (1999: 161).

²⁸ “La ‘Rosalinda’ de Ganímedes es una mezcla de estereotipos misóginos como la regañona, la amante petrarquista caprichosa o cruel y la arpía que hace cornudos a los hombres”.

plurality of desire into the singularity of monogamy” (Traub 1992: 127).²⁹

Si, como expresa Kott (1969), en Shakespeare el sentido de cada metáfora y de cada imagen es doble, y aquí el mundo es teatro y todos somos actores, esto releído desde nuestra contemporaneidad toma un giro adicional: el carácter farsesco que introduce Rosalind en sus capas de identidad de distinto género evidencia cómo este es meramente una construcción social, una performance.

A su vez, el travestismo genera una vinculación que implica de modo encubierto un homoerotismo femenino, el estilo erótico de cierto sometimiento y masoquismo entre Ganymede, que encarna según Traub el rol “del hombre que rechaza” (1992: 126), y Phebe, que a su vez es requerida por otro personaje, Silvius. Phebe, obnubilada, se somete voluntariamente al incesante maltrato de Rosalind/Ganymede, que también puede pensarse como la consecuencia de un desprecio de clase.

Finke (1988), para pensar el cuerpo femenino en la época medieval, retoma a Bajtín y su concepción de un cuerpo grotesco que representa a las clases populares, marginales, y a las mujeres en particular; este se caracteriza por “heterogeneity, disproportion, a focus on gaps, orifices, and symbolic filth” (443);³⁰ opuesto así a una noción de cuerpo de la alta cultura asociada con lo masculino, la armonía y lo homogéneo. Mientras que Rosalind/Ganymede pertenece a la realeza, Phebe es una mera trabajadora del campo, es considerada fea y además su labor rústica se inscribe en su corporalidad grotesca, por lo menos desde lo que percibe el noble personaje de Rosalind/Ganymede: “Rosalind: I saw her hand; she has a leathern hand, a freestone-colour’d hand; I verily did think that her old gloves were on” (IV, iii, 40-1).³¹ Para Silvius, otro trabajador del campo, esto no parece tener importancia. A partir de esto, se pone de relieve nuevamente cómo, en el cuerpo, se inscribe no solo el género, sino también la clase, dos pivotes a partir de los cuales se entretajan las relaciones de poder. Para Sinfield “gendered cross-dressing may be amusing, but class is too fragile to mess with” (Sinfield 2006: 132).³² los géneros pueden ponerse burlescamente en cuestión, generando así tensiones homoeróticas, pero es impensable, ni siquiera a partir del disfraz, traspasar los estamentos de clase.

Rosalind/Ganymede, por su parte, parece gozar de este maltrato hacia Phebe, su subordinada. Ella le dice que ha mostrado poca gentileza hacia la carta que le ha dirigido, frente a lo que Rosalind responde: “Rosalind: I care not if I have. It is my study to seem despiteful and ungentle to you” (V, ii, 71-2).³³ Este es quizás uno de los aspectos en el que más se parece a Oberon (además de su poder y disposición para orquestar los vínculos del bosque): el disfrutar frente a la humillación de una mujer, como también lo hace en la “cura misógina” en relación con la figura de “Rosalind”. En este sentido, podemos ver cómo Rosalind transgrede límites, a la vez que los replica.

Es en el bosque donde, desde la exaltación de lo sensorial y lo corporal, se manifiesta la labilidad propia del deseo, tal como puede verse en *Midsummer Night's Dream*. Este espacio además

²⁹ “El significado del matrimonio para los deseos desviados; y en segundo lugar, la exposición del imperativo heterosexual del matrimonio como una reducción de la pluralidad del deseo a la singularidad de la monogamia”.

³⁰ “heterogeneidad, desproporción, focalización en los huecos, orificios y suciedad simbólica”.

³¹ “He visto su mano; una mano de cuero, una mano de color de la arcilla. Pensaba que llevaba puestos los guantes, pero eran sus manos” (IV, iii, 284).

³² “el travestismo de género puede ser divertido, pero la clase es demasiado frágil para meterse con ella”.

³³ “No me importa si ha sido así, pues tal procuro aparecer ante vos, descortés, desdeñoso” (V, ii, 299).

exhibe un costado “femenino”, tal como podía considerarse en la época, en donde la mujer era asociada a la fertilidad y a la concepción de un cuerpo grotesco, con sus orificios, materialidad y secreciones (Finke 1988). Este hecho se observa a partir del campo semántico que reina en la obra, que une la feminidad con la naturaleza y, particularmente, con el bosque:

Fairy: Over hill, over dale, / Thorough bush, / [...] I serve the Fairy Queen / To dew her orbs upon the green, / The cowslips tall her pensioners be; / In their gold coats spot you see; / [...] I must go seek some dewdrops here, / And hang a pearl in every cowlip's ear (II, i, 3-15).³⁴

Esto también se pone de relieve a través de la presencia y la relevancia que tienen las flores en la obra, elementos que constituyen en sí un órgano sexual, abierto, delicado y del que se extraen jugos que generan un efecto erotizador en las víctimas de Oberon (a las que se le otorga, también, el rol activo del que la vagina carece en el acto sexual heterosexual). A su vez, cuando el rey de las hadas utiliza estas flores a su voluntad, se manifiesta el modo en que este personaje irrumpe e intenta tomar el control de los elementos propios de esta espacialidad. Tal como lo expresa Rambuss, se trata de un espacio femenino en el cual “Titania holds on to the Indian prince, fetish-like, as a keepsake of his dead mother, pampering him in a precious, feminized world of flowers, sweets and serenades” (2011: 236).³⁵

El deseo no solo está relacionado de modo constante con los orificios del cuerpo grotesco –sobre todo, los ojos (al estar intervenidos por los fluidos de estas flores) y los oídos– sino que incluso es movido por estos cuando se trata del orden de lo visual y de lo anal. El amor y el deseo se plantean en la obra en términos escópicos, en tanto las referencias a los ojos son constantes: “Hermia: we must starve our sight/ from lover's food” (I, i, 222),³⁶ “Titania: mine ear is much enamored of thy note: / so is mine eye enthralled to thy shape” (III, i, 125).³⁷ Esto enfatiza la concepción de un amor sostenido por las apariencias.

Incluso los personajes definen al amor como algo vago, totalmente imperceptible por la razón o por la realidad, y que puede llevar a la alteración de los órdenes: “Helena: Things based and vile, holding no quantity/ Love can transpose to form and dignity” (I, i, 232).³⁸ En el bosque, se evidencia la volubilidad del deseo:³⁹

In *Midsummer's Night's Dream*, we do observe the homoerotic potential in the Helena-Hermia friendship which is like a “union in partition” (Shakespeare, 1980). Also, when, induced by the love-juice, Hermia is reluctant to be with her lover, and instead prefers to be with Helena, it becomes all the more interesting because in the process of making the occasion jesting and playful, the love-juice makes the situation ironic, as the playwright can be claimed to be deliberately toying with the

³⁴ “Hada: sobre el llano y la colina, entre arbustos [...] sirvo a la reina de las hadas para empapar de rocío sobre el césped los círculos que dejan sus bailes [...] Veréis manchas en sus mantos de oro [...] Allí debo buscar algunas gotas de rocío y prender una perla en la oreja de cada prímula” (2000: 42).

³⁵ “Titania se aferra al príncipe indio, como un fetiche, como un recuerdo de su difunta madre, mimándolo en un precioso y feminizado mundo de flores, dulces y serenatas”.

³⁶ “Hermia: hemos de privar a nuestros ojos del alimento de los amantes” (2000: 31).

³⁷ “Titania: tus cantos han cuativado mi oído. Así mismo, mis ojos se han enamorado de tus formas” (2000: 69).

³⁸ “Elena: el amor puede transformar las cosas bajas y viles indignas, excelsas” (2000: 32).

³⁹ “Hermia: and in the wood where often you and I/ Upon faint primrose beds were wont to lie, / Emptying our bosoms of their consuel sweet” (I, i 213-216). “Hermia: Y allá en el bosque, donde muchas veces vos y yo, reclinadas sobre humildes lechos de primaveras, hemos exhalado las dulces cuitas de nuestros corazones” (2000: 31).

homoerotic idea running strongly despite the palpable heteronormative resolutions of the play (Sanghita 2021: 66).⁴⁰

Allí los afectos de los jóvenes, signados por el amor romántico, son trastocados –paralelamente Titania termina por intercambiar a su paje con Oberon–,⁴¹ el amor entre Lisandro y Hermia puede volverse fácilmente violencia y humillación, o bien puede cambiar la reciprocidad de lxs amantes. Antes de ingresar al bosque, estxs evidencian no solo un amor no correspondido, sino también relaciones marcadas por el maltrato entre Helena-Demetrius y Hermia-Demetrius:

Hermia: I frown upon him, yet he loves me still

Helena: O that your frowns would teach my smile such skill!

Hermia: I give him curses, yet he gives me love [...]

The more I hate, *the more he follows me*.

Helena: *The more I love*, the more he hateth me (I, i, 196-9, el subrayado es nuestro).⁴²

Esto cambia dentro del bosque. Los afectos no correspondidos que generan el triángulo amoroso del comienzo Hermia-Helena-Demetrius se ven reflejados en la sintaxis misma de los versos, en donde el orden que finalmente restauran Puck y Oberon es el que está implícito en el retruécano-sinécdoque, al entrecruzar los versos: “The more he follows me” “The more I love”.

A su vez, debemos notar cómo los deseos no encauzados de lxs amantes evidencian, tanto por fuera como dentro del bosque, la volubilidad del deseo masculino, a pesar de la antigua creencia de que la mujer es voluptuosa y concupiscente y el varón racional. En el bosque se invierten estos términos. Demetrius y Lysander desean a otras mujeres, incluso habiendo declarado sus intereses románticos frente a la ley y autoridad masculina (frente a Egeus y Theseus), lo cual manifiesta cómo “the strongest desires turn out to be the most mutable” (Rambuss 2011: 235).⁴³ Este deseo, además, siempre se plantea en términos corporales, sobre todo escópicos, como ya hemos señalado “For ere Demetrius look’d on Hermia’s eyne, / He hail’d down oaths that he was only mine; / And when this hail some heat from Hermia felt, / So he dissolv’d, and show’rs of

⁴⁰ “En *Midsummer’s Night’s Dream*, observamos el potencial homoerótico en la amistad Helena-Hermia, como una ‘unión en partición’ (Shakespeare 1980). Además, cuando, inducida por el jugo de amor, Hermia se muestra reacia a estar con su amante, y prefiere, en su lugar, estar con Helena, se vuelve aún más interesante porque en el proceso de hacer que la ocasión sea jocosa y juguetona, el jugo de amor hace que la situación sea irónica, ya que se puede afirmar que el dramaturgo está jugando deliberadamente con esta idea homoerótica que se desarrolla con fuerza a pesar de las palpables resoluciones heteronormativas de la obra”.

⁴¹ “Lysander: Ay me! For aught that I could ever read, / could ever hear by tale or history, / the course of true love never did run smooth; / but either it was different in blood” (I, i, 132-135). “Ay de mí, por todo lo que jamás leí, / y por las historias y relatos que he oído, / sé que el cauce del amor sincero nunca fue sereno; / pues, o bien sufre de diferencias de rango...” (2000: 24-5).

⁴² Hermia: le miro ceñuda, y aun así me ama

Elena: ¡Oh si pudieran aprender mis sonrisas la magia de vuestro ceño!

Hermia: Le echo maldiciones, y, no obstante, me adora [...]

Cuanto más le odio, más me persigue

Elena: cuánto más le amo, más me aborrece” (2000: 30).

⁴³ “Los deseos más fuertes resultan ser los más mutables”.

oath did melt” (I, i, 242-5).⁴⁴

A la salida del bosque, si bien los deseos son correspondidos, queda como resquicio el de Demetrius, que permanece inexplicable. Él mismo, frente a Egeus (quien ingresa para hacer cumplir la ley), exclama:

But, my good lord, I wot not by *what power/ but by some power it is* -my love to Hermia, / melted as the snow, seems to me now [...] the object and the pleasure of mine *eye*, / is only Helena. To her, my lord, / was I betroth'd ere I saw Hermia (IV, i, 162-8 el subrayado es nuestro).⁴⁵

El bosque se delinea, entonces, en las dos obras como el espacio apropiado para “explorar las fisuras en el texto que hablan de una sexualidad femenina disidente”, expresada en *A Midsummer Night's Dream* en “el ano, el oído, el ojo serán los puntos de entrada y salida de nuevos significados” (Storni Fricke 2013: 238).

En este sentido, las palabras de Helena en la escena primera al definir el amor pueden ser leídas como la prefiguración del enamoramiento de Titania y la consecuente introducción de la analidad y la bestialidad (Rambuss 2011: 234). La disidencia femenina, sexual, de Titania aparece ya en la construcción de una comunidad femenina que excluye cualquier tipo de autoridad masculina, y en la fijación con el paje. Frente a esto, Oberon interviene estos cuerpos desde sus orificios exaltando su carácter grotesco: si el deseo surge de la mirada, en el bosque y sin normas que lo encaucen, este puede derribar cualquier límite establecido, tal como lo manifiesta la afectividad entre Titania y Bottom.

De este modo, Oberon se apropia de las flores –elemento femenino– para provocar un deseo humillante hacia un “it” mitad animal, mitad humano (Rambuss 2011: 237), lo cual reactualiza la tensión entre apariencia y realidad, en tanto el disfraz de Bottom, con magia mediante, hace de él un ser híbrido. Aquí la apertura del cuerpo femenino hacia la disidencia aparece ligada a la analidad, por lo tanto, fuera de la norma, y ergo a la bestialidad, si bien “la pasividad masculina en el acto sexual producía fuertes sentimientos ligados a la misma, y gran ansiedad: por ello, la poción de amor de Puck en *A Midsummer Night's Dream* debe haber despertado sensaciones desagradables en la audiencia masculina” (Storni Fricke 2013: 237). La analidad es aquí una humillación que surge como castigo frente a la insurrección y los desvíos de Titania:

Here anal desire is principally female in issue, if not aim: ‘Methought I was enamored of an ass’, Titania declares coming of what she thinks was but a dream. [...] it redounds to Titania's degradation. Indeed, anality is the play's chief strategy for shaming (Rambuss 2011: 240).⁴⁶

⁴⁴ “Elena: porque antes de ver Demetrio los ojos de Hermia, me granizó de juramentos asegurándome que era solo mío; y cuando esta granizada sintió el calor de su presencia, se disolvió, derritiéndose el chaparrón de votos” (2000: 32).

⁴⁵ “Demetrio: señor; fuerza es que haya sido obra de algún poder misterioso, peor mi amor a Hermia se ha derretido como la nieve [...] el único placer de mis ojos, es Elena. A ella, señor, estuve prometido antes de Ver a Hermia” (2000: 108).

⁴⁶ “En este caso, el deseo anal es principalmente femenino, si no su objetivo: ‘Pensé que estaba enamorada de un asno’, declara Titania tras lo que cree que no fue más que un sueño [...] redunda en la degradación de Titania. De hecho, la analidad es la principal estrategia de la obra para avergonzar a Titania”.

Esto, a su vez, constituye para Rambuss el elemento más *queer* de esta obra: el “cross-species encounters” (“encuentros inter-especies”) entre “human/animal/fairy” (“humanx/animal/hada”). Esto evidencia cómo los cuerpos aparecen aquí intervenidos no solo por los flujos mágicos y el placer de Puck, “the play’s chief comic operator, [who] puts forward as the pleasure principle of all his horsing around” (Rambuss 2011: 242),⁴⁷ sino también por la voluntad de Oberon de normativizarlos. Al igual que Rosalind, él puede tanto transgredir como restaurar los límites: los deseos son alterados y encauzados por este, aprovechando al bosque como un espacio sensorial por excelencia.

Conclusión

Podemos ver en *As you like it* y *Midsummer Night's Dream* que, mediante Rosalind y Oberon como *Deus ex machina*, se genera una topología del deseo: a partir del bosque surgen nuevos deseos disidentes que necesariamente son encauzados, con rapidez, al salir de esta espacialidad otra. Es justamente la veloz disolución de estos afectos que escapan de la norma que podemos leer, en clave de género, aquello que Elton refiere con relación a las obras de Shakespeare y la exposición de una dialéctica inconclusa: no hay síntesis ni resolución, queda un intersticio, algo abierto que amenaza con resquebrajar el orden impuesto por estos prestidigitadores (1984: 197).

En *A Midsummer Night's Dream*, no solo Demetrius no puede explicar su afecto, sino que Hermia, confundida, ve doble y Helena siente que Demetrius es “like a jewel, Mine own, and not mine own” (IV, i, 288).⁴⁸ Los matrimonios heterosexuales constituyen un orden frágil, en tanto en *Midsummer Night's Dream* “[they]are achieved by evoking and then containing three images of female bonding and love” (Loomba 2002: 168);⁴⁹ Titania y la madre india, Hippolyta con la comunidad de las Amazonas y el recuerdo apasionado en el bosque de Helena y Hermia.

En lo que respecta a *As You Like It*, es en el momento en el que Rosalind abandona sus ropas y su rol de Ganymede cuando tienen lugar los matrimonios heteronormativos y clasistas, que restauran, aunque de manera frágil, el orden que había sido puesto en cuestión. Celia, quien manifiesta, incluso antes de la entrada al bosque, un afecto homoerótico por Rosalind, es casada con Oliver, resolución que se toma apresuradamente. Phebe y Silvius necesariamente se unen, ya que ambos pertenecen a la misma clase social, y en lo que respecta a Rosalind y Orlando, si bien enamorados desde el comienzo, deben abandonar el nuevo vínculo que se crea entre ellos a partir de las capas de identidad que genera el travestismo, para poder llevar a cabo su unión. Consideramos que es posible leer el último matrimonio celebrado, el de Audrey y Touchstone, como aquel que siembra la duda respecto de la estabilidad de la institución matrimonial: Touchstone no es solo un bufón, y su enamorada, una campesina fea y poco inteligente, casi caricaturesca, sino que Touchstone también intenta, antes que los demás personajes, casarse, a escondidas, y sin la intervención de un sacerdote. La presencia de esta unión burlesca frente a los otros tres casamientos parece poner risueñamente en cuestión la seriedad y solidez de esta

⁴⁷ “Puck, el principal operador cómico de la obra, [quien] propone como principio del placer de todas sus travesuras”.

⁴⁸ “Elena: me parece como una joya que hubiese encontrado, que es mío y no es mío a la par” (2000: 109).

⁴⁹ “Las parejas heterosexuales de *Sueño de una noche de verano* se consiguen evocando y conteniendo tres imágenes de vínculos y amor femeninos”.

institución. Es así como los matrimonios en ambas obras muestran la conciencia en la época isabelina de la necesidad de una heterosexualidad normativa en la que pueda sostener una economía de producción y reproducción (Traub 1992).

En los albores de la modernidad, los desvíos de estos personajes femeninos reencauzados quedan como resabios de un sueño (*A Midsummer Night's Dream*) o como extraños sucesos que ocurrieron en el bosque y que refuerzan las categorías dicotómicas y jerárquicas sobre la sexualidad y el género. Justamente quizás por reforzarlas de modo tan abrupto, hoy podemos leerlas como construcciones forzadas ante los desvíos posibles, representaciones farsescas y teatrales de un orden que por mucho tiempo se ha creído natural.

ANDREA NICOLE GAYET es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde además realiza sus estudios doctorales gracias a una beca de Conicet. Sus estudios se centran en la escritura conventual en la temprana modernidad americana, ha publicado numerosos artículos como: “Úrsula de Jesús, escribir como mujer y mulata: ‘asi como beo y me ablan sin que quiera, asi me asen hablar sin querer(lo) yo’” e “Inflexiones de la voz y reconfiguración de los afectos en los *Afectos Espirituales* y *Su Vida* de la Madre Josefa del Castillo”.

MARÍA FLORENCIA VIEIRA es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. También ha hecho una maestría en Lettres Médiévales en una co-habilitación entre Sorbonne Université, Sorbonne-Nouvelle, École Normale Supérieure de Paris y École Nationale de Chartes. Actualmente es doctoranda en École Normale Supérieure de Lyon, bajo la dirección de Carlos Heusch y Marie-Pascale Halary. Ha publicado “Forjar una comunidad: la construcción de la identidad abulense en la *Crónica de la población de Ávila*” en *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual* y traducido, junto a María Dumas, “Un final para *Sir Tristrem* por Walter Scott” en *Sir Tristrem. Romance inglés del siglo XII (versión inglés medio-castellano)*.

Bibliografía

- CHÈNERIE, Marie-Luce. 1986. *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*. Ginebra: Droz.
- DOLLIMORE, Jonathan y Alan SINFIELD (eds.). 1985. *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. New York: Manchester University Press.
- DUSINBERRE, Juliet. 1975. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan.
- ELTON, William R. 1984. "Shakespeare and The Thought of His Age". En Muir, Kenneth y Samuel Schoenbaum (eds.), *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 180-198.
- FINKE, Laurie. 1988. "Mystical Bodies and the Dialogics of Vision". *Philological Quarterly*. Vol. 67, N° 4, 439-450.
- GARNER NELSON, Sherry. 1998. "A Midsummer Night's Dream: Jack shall have Jill: / Nought shall go ill". En Kehler, Dorothea (ed.), *A Midsummer Night's Dream. Critical Essays*. Nueva York: Garland Publishing, pp. 127-143.
- KERRIGAN, William. 1994. "Female Friends and Fraternal Enemies in *As You Like It*". En Finucci, Valeria y Regina Schwartz (eds.), *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 184-203.
- KOTT, Jan. 1969. "La varita mágica de Próspero". En *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral, pp. 349-404.
- LACQUEUR, Thomas. 1990. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. London: Harvard University Press.
- LOOMBA, Ania. 2002. "Race and Colonialism in the Study of Shakespeare". En *Shakespeare, Race and Colonialism*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- LORD HALL, Joan. 2021. *Sexual Desire and Romantic Love in Shakespeare: 'Rich in Will'*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- RAMBUSS, Richard. 2011. "A Midsummer Night's Dream. Shakespeare's Ass Play". En Menon, Madhavi (ed.), *Shakespeare. A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. 234-244.
- SANGHITA, Sanya. 2012. "Gendered Guise: Shakespeare's use of Transvestism and Gender Appropriation in his Plays". En *Litinfinito*. Vol. 3, N° 1, 58-68.
- SHAPIRO, Michael. 1994. *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SHAKESPEARE, William. 1979a. *A Midsummer Night's Dream*. En Alexander, Peter (ed.), *William Shakespeare. The Complete Works*. Londres y Glasgow: Collins, pp. 198-222.
- _____. 1979b. *As You Like It*. En Alexander, Peter (ed.), *William Shakespeare. The complete works*. Londres y Glasgow: Collins, pp. 254-283.
- _____. 1999. *Comedias*. México: Conaculta/Océano.
- _____. 2000. *Sueño de una noche de verano*. Bogotá: Editorial Norma. Trad.: Hoyos, Andrés.
- SINFIELD, Alan. 2006. *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*. Nueva York: Routledge.
- STORNI FRICKE, Verónica. 2013. *La crítica feminista de la obra de William Shakespeare*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1513>>.

TRAUB, Valerie. 1992. *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. Londres: Routledge.