
COMO GUSTE A ROSALINDA. CONSIDERACIONES ACERCA DEL DESEO HOMOERÓTICO FEMENINO

*AS ROSALIND LIKES IT.
CONSIDERATIONS ON FEMALE
HOMOEROTIC DESIRE*

Lucía Alejandra López
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales
lucilopeh@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Homoerotismo

Travestismo

Deseo lésbico

Identidad de género

Epistemología feminista

En el presente trabajo se realizará una lectura de la comedia shakesperiana As You Like It (1599) mediante un marco teórico feminista y queer para interpretar los compromisos emocionales, eróticos, identitarios del personaje de Rosalinda. Retomaremos, además, algunas consideraciones de Dusinger sobre el cross-dressing para pensar los alcances del deseo femenino y las capas de identidad tal como son propuestas por Shapiro. En función de esta idea intentaremos sostener que es Rosalinda la mujer que gracias al disfraz puede verse a sí misma en la riqueza de sus deseos.



∞ **ABSTRACT**∞ **KEYWORDS**

Homoeroticism
 Transvestism
 Lesbian desire
 Gender identity
 Feminist epistemology

In this work, a reading of the Shakespearean comedy As You Like It (1599) will be carried out through a feminist and queer theoretical framework to interpret the emotional, erotic and identity commitments of the character of Rosalind. We will also return to some of Dusiñberre's considerations on transvestism to think about the scope of female desire and the layers of identity proposed by Shapiro. On this basis, we will try to maintain that Rosalind is the woman who, thanks to the costume, can see herself in the richness of her desires.

Recibido: 02/09/2024

Aceptado: 20/02/2025

Introducción: una visita al bosque del deseo derrocado

El disfraz hace de la mujer, no un hombre, sino una mujer
 más desarrollada.
 Dusiñberre (1975: 233)

Escrita hacia 1599, *As You Like It* fue la única incursión de William Shakespeare en la literatura pastoril. Los tópicos centrales de este género (la oposición entre la corte y la naturaleza, los juegos y confusiones de identidad, las tramas amorosas y la anagnórisis y el autodescubrimiento) son revolucionados por el autor mediante un delicado manejo del lenguaje y una compleja descripción de las psicologías y los deseos de sus personajes.

El argumento se funda en una serie de cruces amorosos y de traiciones familiares y políticas. Rosalinda, la hija del Duque depuesto, es exiliada por su tío Frederick, el usurpador. Acompañadas por el bufón de la corte, Touchstone, deciden refugiarse en el bosque de Arden junto a su prima, Celia, quien le profesa un amor casi devocional. Rosalinda se disfraza de varón y toma el nombre de Ganímedes; Celia por su parte se caracteriza como una anciana llamada Aliena. En el bosque se encuentra con Orlando, un joven noble que se destierra para evitar el asesinato por parte de su hermano mayor, Oliver. Orlando sufre por encontrarse enamorado de Rosalinda, y ella bajo el ropaje de Ganímedes se ofrece a ayudarlo a curarse de su enamoramiento. Ganímedes ocupará el lugar de Rosalinda para que puedan representar un simulacro de su relación y así desacostumbrarse. En simultáneo, la pastora Phebe, pretendida por Silvius, otro pastor, se ha enamorado de Ganímedes, aunque demuestra continuamente que no está interesado en ella.

Touchstone, por su parte, se ha enamorado de la pastora Audrey e intenta cortejarla. William, otro pastor, también intenta casarse con Audrey, pero Touchstone lo detiene y amenaza con matarlo. Finalmente, Silvius, Phebe, Ganímedes y Orlando se encuentran en una discusión sobre quién se quedará con quién. Ganímedes, obrando como un árbitro erótico, dice que resolverá el problema, y hace que Orlando prometa casarse con Rosalinda y que Phebe prometa casarse con Silvius si no puede casarse con Ganímedes. Orlando ve a Oliver en el bosque y lo rescata de una leona, lo que hace que Oliver se arrepienta de haber maltratado a Orlando. Oliver conoce a Aliena y se enamora de ella, y acuerdan casarse. Orlando y Rosalinda, Oliver y Celia, Silvius y Phebe, y Touchstone y Audrey se casan en la escena final, después de lo cual descubren que Frederick también se ha arrepentido de sus faltas, decidiendo restaurar a su hermano legítimo en el ducado y adoptar una vida religiosa.

Para Harold Bloom (2002: 224) la obra bien podría titularse *Cómo guste a Rosalinda*, pues para el crítico ella es, de todos los personajes de esta comedia, quien tiene mayor compromiso emocional con las acciones, además de tratarse de una de las tres figuras más importantes de toda la obra shakesperiana junto con Hamlet y Falstaff. En este trabajo coincidimos con esta visión de Bloom pero elegiremos un marco teórico feminista y *queer* para interpretar los compromisos emocionales de Rosalinda. Retomaremos, además, algunas consideraciones de Dusinger sobre el *cross-dressing* para pensar los alcances del deseo femenino, en particular la interpretación según la cual mediante el disfraz “el joven actor se veía como sí mismo” (1975: 233). En función de esta idea intentaremos sostener que es Rosalinda la mujer, ya no el joven actor, quien gracias al disfraz puede verse como sí misma en la riqueza de sus deseos.

El deseo como disfraz, el disfraz como potencia

En *La invención de la cultura heterosexual* (2012) Louis-Georges Tin indaga acerca del modo en que se instauró históricamente la heterosexualidad como discurso cultural, a pesar de las resistencias clericales, médicas y caballerescas durante la Baja Edad Media, el Renacimiento y el siglo XVII. Creemos que *As You Like It* puede leerse como parte de este proceso de afirmación y resistencia de una nueva erótica. Según Tin, la cultura medieval era netamente *homosocial*, la mujer se hallaba reducida y separada del lugar de los hombres mediante compartimientos estancos. Las pasiones e historias de amor ocurrían entre varones, cuyas figuras eran exaltadas sobremanera. Los hombres compartían la comida, la rutina, incluso la cama; los besos y los abrazos, los juramentos de amor y los elogios superlativos entre ellos eran de las manifestaciones más habituales según lo atestiguan la mayoría de cantares de gesta. La igualdad (incluso fisonómica) entre los varones que se aman era también esencial en este orden. El carácter político de estas relaciones se vuelve evidente para Tin:

La presencia permanente de esos caballeros en la corte (...), de esos jóvenes solteros, es necesaria para defender las tierras del soberano, su ducado o su reino, pero puede convertirse en una fuente de conflictos, desórdenes y turbulencias.¹

¹ Tin (2012: 32).

As You Like It no restablece una relación lésbica del mismo modo que en la Baja Edad Media homosocial, porque se ha desarrollado en Europa a partir de fines del siglo XI el fenómeno conocido como *amor cortés*, cuya característica principal es la afirmación de una asimetría: “la mujer, la *domina*, se vuelve, por así decir, amo y señor de su amante”.² La relación de Rosalinda y Celia presenta aspectos del antiguo orden social androcéntrico donde la nobleza se vinculaba de manera endogámica y homoerótica, sin embargo ahora media la presencia de las relaciones heterosexuales, parodiadas, desplazadas, expuestas a burla y a crítica. No obstante esto, no realizaremos una investigación que profundice en el contexto de producción de la obra o realice una lectura histórica. Por el contrario, leeremos la obra “a contrapelo”, desde otros marcos teóricos que involucran un posicionamiento ético radicalmente distinto.

Adoptando las categorías de rol de género y estilo erótico que introduce Carol Thomas Neely analizaremos de qué manera se manifiesta el vínculo homoerótico entre las dos primas. Nuestro interés principal será dilucidar de qué manera es el deseo el que contribuye a desarrollar (o explicitar) distintos niveles o capas de identidad en la mujer. Para Neely (2000: 294) a pesar de que tanto los estilos eróticos como roles de género que circulaban en la obra eran “estereotípicamente convencionales” su multiplicidad es inquietante y no debe soslayarse. Específicamente la figura de Rosalinda, aunque estereotípica, deconstruye las nociones de género y de deseo. Rosalinda es, al decir de Ingberg (2005: 27) una “súper-personaje”, aunque según entendemos no se debe meramente a su inteligencia y a su actuar que se sitúa por encima de cualquier otro personaje de la obra. Lo atribuimos a que en Rosalinda se superponen en lo diegético tres capas de identidad (una *ella*, un *él* y una *superella*) y cuatro capas en lo extradiegético (sumando al *él* del actor que la interpretaba), en torno a las cuales la vertiginosa mutabilidad del deseo se manifiesta de maneras siempre diversas, cambiantes, sucesivas y hasta superpuestas.

Como ya han afirmado desde cierta crítica feminista,³ en *As You Like It* la circulación del deseo fluye de manera dinámica y diversa. En particular, en lo que tiene que ver con el interés de este trabajo nos ocuparemos de la circulación del deseo homoerótico femenino. La categoría de “capa de identidad” introducida por James Shapiro (1994) nos resulta sumamente productiva para analizar a los personajes de las obras de Shakespeare, aunque la utilizaremos en un sentido contrario al de sus conclusiones. Sostiene, de manera intrigante, que no debe reconocerse homoerotismo femenino alguno en esta obra. Shapiro se dedica a explicitar los vínculos homoeróticos masculinos presentes, pero parece no reparar en el flujo de deseo homoerótico femenino que circula entre varios de los personajes:⁴

Nunca hay un indicio de lesbianismo (evidentemente una idea demasiado amenazante o increíble para el escenario comercial de la época), de manera que las mujeres persecutorias están simplemente tontamente confundidas acerca de su objeto de afecto.⁵

² Tin (2012: 33).

³ Véanse, por citar solo algunos nombres, los trabajos de Traub (1992), Neely (2000) y Storni Fricke (2013).

⁴ Utilizamos aquí lenguaje inclusivo puesto que no nos referimos meramente a Rosalinda en sus vínculos con otras mujeres durante la obra (Celia y Febe) sino que hacemos referencia a Rosalinda/Ganímedes como una identidad que no es una mujer pero tampoco es un hombre sino que, al contrario, le pone el cuerpo a una identidad disidente, que conserva rasgos de subjetividad femenina y estilos de género masculinos.

⁵ Shapiro (1994: 165). La traducción al español pertenece a Storni Fricke (2013).

Resulta al menos llamativo que este crítico se muestre tan convencido de que *nunca* haya indicios de lesbianismo en la obra. Advertimos que en su lectura podría detectarse una cierta lesbofobia metodológica que impide a este crítico reparar en las abundantes muestras, desde otro marco metodológico, del homoerotismo femenino que a nuestro entender parece habitar la pieza. Desde una teoría lesbiana y gay, la lectura de Valerie Traub (1992) nos resulta mucho más interesante y disruptiva. Esta crítica rescata que, puesto que el personaje de Rosalinda tiene una identidad sexual femenina, no puede ignorarse su género. Esta apertura metodológica le permite a Traub rastrear el flujo del deseo homoerótico femenino y focalizar en el vínculo de Rosalinda/Ganímedes y Phebe. Para Traub es claro que Rosalinda, en su representación del misógino Ganímedes, siente placer al inflamar el deseo de Phebe, al tiempo que es claro que la pastora está siendo atraída por sus atributos femeninos.⁶

Es que a fin de cuentas, como argumenta Neely, la obra representa al erotismo en el seno de una multiplicidad de significados y diferenciales de género. Nuestra hipótesis será que no es la identidad de género la que motoriza la acción sino el deseo y su fluctuación. Rosalinda efectiviza la circulación del deseo de manera más potente, generándolo, resistiéndolo y encauzándolo. A partir de referencias textuales intentaremos señalar cómo este personaje demuestra una actitud pasiva como objeto de deseo frente al amor de Celia, pero activa y protectora cuando adopta el disfraz de Ganímedes; y, finalmente, activa y sexualmente agresiva como la lujuriosa Rosalinda que representa, en un tercer nivel de mediación, el joven Ganímedes.

En ese sentido es que leeremos, por ejemplo, las palabras que Rosalinda le dedica a su prima en el comienzo de la obra: “No deberíais instruirme en cómo recordar ningún placer extraordinario” (1, ii).⁷ Interpretamos las palabras que Rosalinda le dirige a su prima como una actitud de resistencia frente al deseo erótico que esta le manifiesta. Creemos, sin embargo, que no se trata de un rechazo del vínculo homoerótico sino de una administración del deseo, puesto que Celia, sugestivamente, responde a su vez: “De donde veo que tú no me quieres con todo el peso con que te quiero yo a ti”.⁸ Celia responde a esta actitud con una catarata de promesas, tal como podría dedicar un joven amante a su amada:

Sabéis que mi padre no tiene ningún hijo más que yo, ni es probable que vaya a tener ningún otro; y en verdad, cuando se muera, su heredera has de ser tú, pues lo que él le ha quitado a tu padre por la fuerza, yo voy a devolvértelo con afecto; por mi honor que voy a hacerlo; y cuando rompa ese juramento, que me convierta en monstruo. Por lo tanto, mi dulce Rosa, mi querida Rosa, alegraos.⁹

Ante el temor de no contar ya con el favor de la mujer a quien ama tan ardorosamente, la reacción de Celia es la de intentar mantener el vínculo erótico mediante promesas de amor, riqueza y protección. Sostenemos que el siguiente pasaje puede ser leído como una clara escena de seducción entre ambas mujeres:

⁶ Para un análisis detallado del vínculo Phebe/Ganímedes véase Coraita Safar y Dinoto (2023: 75-76).

⁷ Shakespeare (2005: 55). *Unless you could teach me to forget a banished father, you must not learn me how to remember any extraordinary pleasure.* Usaremos para las citas en castellano la traducción de Pablo Ingberg, y para el texto original la edición de Michael Hattaway.

⁸ Ibid. *Herein, I see, thou lov'st me not with the full weight that I love thee.*

⁹ Shakespeare (2005: 56). *You know my father hath no child but I, nor none is like to have; and, truly, when he dies thou shalt be his heir: for what he hath taken away from thy father perforce I will render thee again in affection. By mine honour, I will, and when I break that oath, let me turn monster. Therefore, my sweet Rose, my dear Rose, be merry.*

Rosalinda: De aquí en más voy a alegrarme, prima, y a idear diversiones. Dejádme ver ¿qué os parece si me enamoro?

Celia: Pardiez, por favor, enamórate para hacer diversión con todo. Pero no ames en serio a ningún hombre, ni tampoco con mayor diversión que lo que con el auxilio del puro rubor te permita retirarte honrosamente.¹⁰

Como anota Ingberg, aquí estaría presente un doble sentido en “retirarte” (*come off*) que aludiría a alcanzar el orgasmo. Estas líneas nos resultan sumamente provocativas puesto que inmediatamente antes Celia le propone a su prima enamorarse, aunque *no de un hombre*. Finalmente, el juego erótico entre ambas primas es cortado por la interrupción del bufón Touchstone. En ese momento Celia se lamenta en los siguientes términos:

Cuando la Naturaleza ha hecho una hermosa criatura, ¿no puede ella por Fortuna caer en el fuego? Aunque la naturaleza nos haya dado ingenio para mofarnos de la Fortuna, ¿no ha enviado la Fortuna a este tonto para cortar la cosa?¹¹

Según Gordon Williams (1994), hay en el término que aquí Ingberg traduce como “cosa” (*argument*) resonancias sexuales. Según este estudioso del lenguaje sexual en Shakespeare, *argument* tendría el doble sentido de “pene”. Sin embargo, según nuestra lectura, podría entenderse que lo que el payaso viene a cortar es el erotismo con el que ambas mujeres se alegran y pasan el tiempo.

Hay otras tantas referencias textuales que pueden leerse de esta manera. Según creemos, es posible ver en el personaje de Rosalinda una actitud ambivalente. Su sabiduría erótica le permite a la vez posicionarse como objeto de deseo de su prima y administrar dicho deseo para disfrutarlo en la medida en que le resulte satisfactorio y conveniente, pero también para limitarlo o incluso reconducirlo si fuese necesario.

Por su parte, Celia también resultará interesante para nuestra hipótesis, puesto que en ella el deseo homoerótico se manifiesta de manera más explícita. Es Celia quien desea a Rosalinda de manera activa y apasionada, mientras que esta última se limita a sostener la relación en el rol de objeto de deseo, encendiendo o limitando la pasión de su amante alternativamente. La potencia del deseo de Celia se refleja en varias oportunidades, verbigracia cuando desafía a su padre por el amor de su prima. Nos proponemos a continuación documentar textualmente el tipo de vínculo que une a ambas mujeres, aunque no agotan las alusiones al amor de Celia que pueden encontrarse durante toda la pieza. Enfrentándose a su padre que quiere desterrar a Rosalinda, Celia le responde:

Yo era entonces muy joven como para apreciarla, pero ahora la conozco: si ella es una traidora, pues también lo soy yo; siempre juntas dormimos, despertamos, comimos, estudiamos, jugamos, y a donde

¹⁰ *Ibid.* ROSALIND: *From henceforth I will, coz, and devise sports. Let me see, what think you of falling in love?*

CELLA: *Marry, I prithee do, to make sport withal: but love no man in good earnest – nor no further in sport neither – than *with safety of a pure blush thou mayst in honour come off again.*

¹¹ Shakespeare (2005: 58). *When Nature hath made a fair creature, may she not by Fortune fall into the fire? Though Nature hath given us wit to flout at Fortune, hath not Fortune sent in this fool to cut off the argument?*

quiera que íbamos, como cisnes de Juno, siempre fuimos unidas las dos e inseparables (I, iii).¹²

Lo sugestivo es que aquí Celia refiere a los cisnes de Juno, que tiraban del carro de Venus, diosa romana del amor equivalente a la griega Afrodita, lo cual tiñe sus palabras de un intenso erotismo. En la misma escena, además, Celia pide ser desterrada también y afirma “No puedo vivir yo sin su compañía”.¹³ Finalmente, le declara su amor a Rosalinda con las siguientes palabras: “¿Que no? Pues Rosalinda carece del amor, ese que a ti te enseña que tú y yo somos una” (I, iii).¹⁴

Asimismo, cuando Rosalinda se enamora de Orlando y le hace esta confidencia a su prima sucede un intercambio entre ellas que podría leerse en sintonía con nuestra interpretación. La escena comienza con la invocación de Celia “Cupido se apiade” que podría entenderse como un pedido de piedad hacia la enamorada Rosalinda o, por el contrario, como un lamento personal ya que Celia es testigo del enamoramiento de su amada y, al menos desde la perspectiva del amor romántico, no existe nada más doloroso que perder, en este caso, la destinataria de su pasión amorosa. Es entonces que Celia requiere de Rosalinda sus “preciosas palabras” y le pide “arrójame algunas a mí” y “lísíame con palabras”.¹⁵ Nuevamente, Rosalinda responde de una manera que, según creemos, obedece a su necesidad de administrar el deseo erótico de su prima: “Entonces hubiera dos primas en cama, cuando una está lisiada con razones y la otra loca sin ninguna” (I, iii).¹⁶

Si entendemos aquí “loca sin ninguna” como “loca de amor sin ninguna razón”, entonces Rosalinda estaría reprochando a Celia que ella no tiene ningún motivo para enloquecer de pasión, como ella sí por Orlando. A pesar de que Rosalinda aún no ha adoptado el disfraz de Ganimedes, aquí parece estar sucediendo lo que sostiene Storni Fricke (2013: 137), puesto que “Rosalinda disfruta de su autoridad masculina, conferida por el disfraz, y se apropia de las operatorias, en cierto punto sádicas, del amor romántico no correspondido”. En ese sentido, el estilo erótico de Rosalinda sería previo a la adopción de cualquiera de sus disfraces o capas de identidad. Aunque el disfraz parece habilitar estas operatorias a las que refiere Storni Fricke, es posible entender que se encontraban ya en la subjetividad de Rosalinda incluso antes de su representación del joven Ganimedes.

Como sostiene Dusinger, “el disfraz hace de la mujer, no un hombre, sino una mujer más desarrollada” (1975: 233).¹⁷ El travestismo teatral implica una dimensión política polémica e insurgente, tanto en el ámbito de los roles de género como del flujo del deseo, ante las instituciones conservadoras. Como bien señala Olivera Fleitas:

En la época del dramaturgo inglés los disfraces eran vistos como provocativos para la Iglesia, ya que se convierten en un instrumento para las mujeres, para ponerse en el mismo lugar que los hombres. En el teatro de Shakespeare son una herramienta de emancipación social, ya que las mujeres que los

¹² Shakespeare (2005: 84). *CELLA: I did not then entreat to have her stay, It was your pleasure – and your own remorse I was too young that time to value her, But now I know her: if she be a traitor, Why so am I. We still have slept together, Rose at an instant, learned, played, eat together, And wheresoe'er we went, like Juno's swans, Still we went coupled and inseparable.*

¹³ *Ibid. I cannot live out of her company.*

¹⁴ Shakespeare (2005:85). *No? Hath not? Rosalind lacks then the love Which teacheth *thee that thou and I *am one.*

¹⁵ Shakespeare (2005:78). *CELLA: No, thy words are too precious to be cast away upon curs: throw some of them at me. Come, lame me with reasons.*

¹⁶ *Ibid. Then there were two cousins laid up, when the one should be lamed with reasons, and the other mad without any.*

¹⁷ La traducción al español pertenece a Storni Fricke (2013).

adoptan pueden hacer uso de la autoridad y los movimientos libres que requieren las situaciones en las que están envueltas, además de que le permiten al mismo autor hacer comentarios sutiles sobre la relación entre hombres y mujeres sin ofender a la audiencia. Siempre se utilizan cuando a la heroína se le presentan circunstancias en que una mujer no podría actuar de esa forma o sería visto como una injuria. Se puede decir que en esta estrategia está el reconocimiento de que las mujeres son seres inteligentes y capaces, y que, de hecho, pueden llegar a ser tanto o más competentes que los hombres.¹⁸

En ese sentido, podemos entender al disfraz como aquello que permite a Rosalinda manifestar sus deseos y expresar diversos estilos eróticos que ya antes la habitaban, pero que permanecían más o menos silenciados. Con lo cual, lo que surge frente a la amenaza de violación que atormenta a las doncellas cuando deciden escapar juntas, termina por propiciar nuevas y disruptivas maneras de sentir(se) y de representar(se). No debemos olvidar que los disfraces de Ganímedes y Aliena surgen como respuesta frente a la necesidad de preservar la virginidad y protegerse de la violencia masculina en los caminos. Aquello que viene a preservar la sexualidad femenina resultaría como un potenciador de esta, pues le permite, al menos a Rosalinda, expresar una variedad de estilos eróticos, niveles o capas de identidad e incluso administrar los deseos de sus amantes. El dispositivo de la “cura misógina” que Ganímedes despliega frente a la pasión de Orlando, se articula mediante el travestirse nuevamente hacia la personalidad de la lujuriosa Rosalinda, lo que nos permite reafirmar el rasgo más saliente de este súper-personaje: un tipo de sabiduría erótica que logra administrar el deseo.

Más adelante Celia cuestiona el enamoramiento de Rosalinda, repentino y violento, y parece intentar desestimarlo. Es entonces que Rosalinda le pide, en honor a ella, no odiar a Orlando, quizás reparando en los celos que detecta por parte de su prima. Más aún, vuelve a administrar el deseo de su pretendiente cuando le propone “Dejadme amarlo por eso, y vos también amadlo porque lo amo yo” (I, iii).

Lo interesante del vínculo entre ambas mujeres es que se trata de dos identidades femeninas que, en principio, asumen también una expresión de género femenina y manifiestan un vínculo de amor intenso. Es por eso que elegimos este como vínculo privilegiado para analizar el homoerotismo femenino. Si bien hay otro par lésbico en la obra, el de Phebe y Ganímedes/Rosalinda, como ya hemos mencionado, al menos una de ellas ignora que se trata en verdad de otra mujer. Después de todo, a pesar de que podría argumentarse que la femineidad de Ganímedes aflora por debajo del disfraz, la ansiedad de Febe se dirige a lo que ella supone un objeto de deseo masculino.

Conclusión: heteronorma y monogamia

Paradójicamente, luego de presentar esta multiplicidad de flujos de deseos homoeróticos y estilos y roles de género diversos y disidentes, todo parece reordenarse en la heteronormatividad productiva del matrimonio. En este sentido Neely sostiene que en este final la diversidad, tanto la que tiene

¹⁸ Olivera Fleitas (2019: 36). Sin embargo, debemos advertir que en el momento de su puesta en escena original no había actrices sobre los escenarios teatrales, sino que actores varones interpretaban los roles femeninos. Volveremos sobre esta densidad de capas de identidad más adelante.

que ver con el deseo como con la identidad, es silenciada y luego eliminada por la entrada de Himeneo y la celebración de los matrimonios heterosexuales. Para esta autora lo que el final de la obra estaría sugiriendo es que: “La falta de afecto reconocido entre Celia y Rosalinda en el último acto nos recuerda que el amor puede desaparecer” (2000: 296).¹⁹

Si bien acordamos con el tratamiento de Neely sobre el homoerotismo femenino creemos que es posible encontrar una línea de fuga que permita conservar el vínculo amoroso de las primas, incluso cuando estas se unen en matrimonios heterosexuales. Sugestivamente, es en el vínculo homoerótico entre Celia y Rosalinda donde el personaje de Rosalinda adquiere unidad. Esta amalgama que supone la identidad de Rosalinda es conocida solamente por Celia. Es Celia, en su calidad de amante y de testigo, quien le confiere unidad a ese personaje fragmentado que Rosalinda compone. No debemos olvidar que cuando, frente a la amenaza del Duque Frederick, Celia pide por su amada prima, argumenta que ahora, y no antes, conoce a Rosalinda.

Sin embargo, según nuestra lectura, es luego de observar la frenética sucesión de niveles de identidad que es capaz de superponer Rosalinda, una detrás de otra, cuando Celia, ya otra (y por eso ya Aliena) realmente conoce a la mujer que ama. De manera que, según esta lectura, sin la complicidad erótica de Celia se trataría de, al menos, tres personajes diferentes: Rosalinda, la prima amada, Ganímedes, el joven (que, a su vez, también es al menos dual: Ganímedes el joven protector y Ganímedes el “sabio” misógino frente a Orlando y Febe) y, en una tercera capa de identidad, Rosalinda, la lujuriosa y provocativa. Incluso, tomando una condición de la puesta en escena de la época shakespeariana, según la cuál los personajes femeninos eran interpretados por actores varones, debemos sumar una cuarta capa de identidad extradiegética que complejiza aún más la trama: un actor interpreta una mujer que interpreta un varón que interpreta una mujer. El carácter performativo y lúdico del género, y lo readecuable y mutable del deseo utilizan lo risible y lo histriónico para develarse al público.

En conclusión, creemos que leyendo la obra a contrapelo es posible encontrar en *As You Like It* un potencial disruptivo que habilite líneas de fuga para pensar el deseo y la subjetividad femenina. La afirmación de Charles respecto a la pareja de Celia y Rosalinda es una clave de lectura que permite leer toda la obra: “Nunca dos damas se han querido tanto como ellas” (I, i). A pesar de que hacia el final de la trama los objetos de deseo de ellas se reconducen a personajes masculinos, la intimidad de su vínculo homoerótico se mantiene en la confidencia de mujeres que se aman como ninguna pareja antes.

LUCÍA ALEJANDRA LÓPEZ es Licenciada en Filosofía (Facultad de Filosofía y Letras - UBA). Jefa de trabajos prácticos de las materias Historia de la Filosofía Antigua y Fundamentos de Filosofía (Facultad de Psicología y Ciencias Sociales - UCES). Es autora de *Erótica de la persuasión en el Banquete de Platón* (Teseo Press, 2022). Se especializa en crítica literaria y filosofía clásica desde una epistemología feminista y de género.

¹⁹ La traducción al español pertenece a Storni Fricke (2013).

Bibliografía

- BLOOM, Harold. 2002. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- CORAITA SAFAR, Martina y Melina Cloe DINOTO. 2023. “Como gustéis: una aproximación al homoerotismo femenino en la dramaturgia de William Shakespeare”. *Nota al margen*. Vol. I N° 1, enero-junio, 71-78.
- DUSINBERRE, Juliet. 1975. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan.
- INGBERG, Pablo. 2005. “Introducción” en Shakespeare, William. *Como gustéis*, Buenos Aires: Losada.
- NEELY, Carol Thomas. 2000. “Lovesickness, Gender and Subjectivity: *Twelfth Night* and *As You Like It*”. En Callaghan, Dympha, (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare*. Massachusetts: Blackwell.
- OLIVERA FLEITAS, Daiana. 2019. “El feminismo en las comedias de Shakespeare”. *Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay*. N° 22.
- SHAKESPEARE, William. 1949. *A nuestro gusto*. Buenos Aires, Espasa-Calpe. Trad.: Luis Astrada Marín.
- _____. 2000. *As you like it*. Michael Hattaway (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2005. *Como gustéis*. Buenos Aires: Losada. Trad.: Pablo Ingberg.
- SHAPIRO, James. 1996. *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press.
- 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>> [Consulta: marzo de 2019].
- _____. 2014. “*Cross-dressing* y homoerotismo. *Como gustéis* y *Noche de reyes* desde una lectura feminista/ *Queer*”. En *Actas del VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: Cartografías del teatro del mundo*, compilado por Lucas Margarit. Buenos Aires: Ediciones del CCC Floreal Gorini. E-Book. ISBN 978-987-1650-82-8.
- TRAUB, Valerie. 1992. *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London: Routledge cc. 4 y 5.
- TIN, Louis-Georges. 2012. *La invención de la cultura heterosexual*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- WILLIAMS, Gordon. 1994. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. Londres: Athlone.