

20



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



“La figura del andrógino erótico en *Twelfth Nigth* de William Shakespeare”



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

PRESENTA:
MARÍANA ORTEGA BREÑA

ASESORA:
EVA CRUZ YAÑEZ



MÉXICO, D.F.

292708

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La figura del andrógino erótico en *Twelfth Night*
de William Shakespeare.

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

PRESENTA:

Mariana Ortega Breña

Asesora: Eva Cruz Yáñez

ÍNDICE

Introducción.....	p. 1
1. La llegada: el andrógino shakesperiano.....	p. 10
2. Illyria.....	p. 20
3. Los monstruos.....	p. 28
4. Los gemelos.....	p. 43
5. El desenlace: conclusiones.....	p. 54
Bibliografía.....	p. 60

Gracias a Eva Cruz, Luz Aurora Pimentel, Jorge Alcázar, Marguerite Waller y Marina Fe por brindarme asesoría, material y sugerencias. A Guillermina Fehér, por las traducciones del hebreo. A mis padres, quienes me ayudaron cada quien a su manera. A Martín, por las ilustraciones. Y finalmente, gracias a Yaocí, Jon, Cristina, Alejandro, Julio, Manabu y Helen, cuya ayuda y contribuciones han sido inmensas.

Introducción.

Tres fueron, al principio, las clases de hombres y no dos, como ahora, macho y hembra; que había, además, una clase común de ambas, de la que no queda sino el nombre, que ella, en su realidad, ha desaparecido. Porque lo machi-hembra fue, en su tiempo, una realidad visible, y con nombre común formado de ambos: de macho y de hembra, mientras que ahora no queda sino el nombre y aun lo es de oprobio.

Platón, *Banquete*, 416-415 A.C.

One thousand years from now there'll be no guys and no girls, just wankers. [...] You see, if you ask me, we're heterosexual by default, not by decision. It's just a question of who you fancy. It's all about aesthetics...

John Hodge, guión de *Trainspotting*, 1996

La figura del andrógino representa, en primera instancia, la combinación de los dos sexos en uno. Pero a diferencia de lo que hoy en día entendemos por hermafroditismo (la conjunción fisiológica de genitales masculinos y femeninos en un solo individuo) la androginia es la idea de una unión metafísica que trasciende las barreras de sexo y género. Aparece como un principio fundamental en muchas de las religiones y mitologías del mundo, y es una constante en las más diversas culturas y creencias. Su significado, aunque variable, suele cubrir una serie de nociones básicas similares. En general, el poder de este símbolo refleja el ansia de unidad inherente a la naturaleza humana, a la vez que la inevitable dualidad marcada, en principio, por la existencia de los dos sexos. Significa la coincidencia de los opuestos (*coincidentia oppositorum*) a la vez que el punto medio entre las polaridades¹. En sus interpretaciones de carácter más místico, significa la superación de las dualidades y la trascendencia de lo terrenal. Sin

¹ Cf. Udo Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*; Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*; José Ricardo Chaves Pacheco, *El andrógino en el imaginario romántico*; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*; Mircea Eliade, *Mefistófeles y el Andrógino, o el misterio de la totalidad*; Boudewijn Koole, *Man and woman are one: Androgyny in Christianity, particularly in the works of Jacob Boheme*; Abderrahmane Tenkoul, *Mythe de l'androgynie et texte maghrébin*; Grace Tiffany, *Erotic Beasts and Social Monsters: Shakespeare, Jonson and comic androgyny*; Elémire Zola, *Androgynia*.

embargo, cuando es vista desde un ángulo más pragmático y/o satírico, suele convertirse en una imagen monstruosa y grotesca inevitablemente ligada a su realidad física, el hermafroditismo².

Inicialmente, la androginia (con su representación real, el hermafroditismo) se encuentra frecuentemente en las figuras mitológicas de divinidades creadoras y dioses primigenios en las más diversas culturas. No son raras las estatuillas africanas o melanesias que representan figuras hermafroditas, con los pechos de la Madre y el falo del Padre. Shiva, el asceta divino de la trinidad hindú, aparece, en una de sus más sublimes manifestaciones, unido en un solo cuerpo con Shakti, la fuerza femenina universal, bajo el nombre de Ardhanarisvara, 'el que es mitad mujer'. De igual manera, Krishna aparece unido a su mujer Radha bajo la forma de Caitanya. Y como Shiva y Krishna, son muchos los dioses 'bisexuales' en todo el mundo: el Bodhisattva Avalokitesvara en el Asia budista, Dionisio y la Pallas Atena de los griegos, o la Isis de los ritos órficos, Lan T'sai Ho, uno de los ocho inmortales taoístas, y en ocasiones hasta el mismo Cristo³, por mencionar sólo algunos ejemplos. Pero quizá la representación más clara en este sentido sea el conocido símbolo del Yin-Yang, en donde las mitades negra y blanca parecen fluir sin fin o sin principio a la vez que cada una de ellas se encuentra decorada por un punto redondo del color opuesto. En este diagrama se ejemplifica la noción de dos fuerzas tanto antagónicas como complementarias que permanecen en constante interacción y flujo. Se trata, finalmente, de una visión cosmológica totalizadora, en donde las dualidades pasan a formar parte de un todo en constante oposición/fusión armónica⁴.

² Cf. Chaves; Tiffany; Stephen Greenblatt, *Shakespearean negotiations*; Stephen Orgel, *Impersonations: The performance of gender in Shakespeare's England*.

³ Un ejemplo comúnmente citado son las palabras de San Pablo en Gálatas 3:28: "... no hay varón ni mujer, porque todos vosotros sois uno en Cristo Jesús". Por otra parte, existen diversas interpretaciones en fuentes heterodoxas de la doctrina cristiana (i.e. el gnosticismo, el misticismo cristiano y el pensamiento alquímico), que contemplan la figura de Cristo como una encarnación de la *coincidentia oppositorum* universal. Eliade, 132-136, 154-155; y Koole, 1.1, C. 3.

⁴ Para cultura melanesia véase Campbell, *The Hero...*, 154. Para Shiva, Campbell, *op.cit.*, 154; Tiffany, 24. Para Avalokitesvara, Campbell, *op.cit.*, 149-152; Zola, 17, 32. Para Dionisio, Chevalier/Gheerbrant, 291-294; Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 139-141; Tiffany, 25-26. Para Pallas Atena, Chevalier/Gheerbrant, 54, 55; Tiffany, 25. Para Isis, Tiffany, 14. Para Lan T'sai Ho, Zola, 16. Para Cristo, Eliade, Koole. Para Yin-Yang, Becker, 336; Chevalier/Gheerbrant, 1140-1141; Tiffany, 25-26; Zola, 68.

Pero no sólo los dioses han poseído el paradójico "estado" de la androginia. Según diversos mitos el hombre también fue, alguna vez, completo y perfecto. La 'doble circuncisión' a la que se someten los varones de las tribus aborígenes australianas es, finalmente, un intento de traer a la realidad física la esencia de un estado de androginia propiamente divino⁵. La idea de un hombre (ente) primordial andrógino no es ajena a la cultura judeocristiana. Tenemos, por ejemplo, los versículos del Génesis 1:27 ('Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó'⁶) y 2:23 (Adán dice de Eva 'Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada'⁷). Estos han dado lugar a diversas interpretaciones (talmúdicas, gnósticas, cabalistas y cristianas) que afirman el estado de androginia divina del que participó el ser humano primigenio. Según el *Zohar*, antes de entrar a este mundo, cada alma y espíritu se encuentran unidos en un solo ser que es tanto masculino como femenino. En el *Midrash* (Rabbah 8 :1) se dice que cuando Dios creó al primer hombre, lo creó andrógino⁸. Esta idea del andrógino original reaparece con mucho énfasis en las escrituras de los gnósticos cristianos (i.e. *El Apócrifo de Juan*, *La Hipóstasis de los arkontes*), y también en los textos medievales místicos (Eliade, 132-136). Por otra parte, es por demás sabido que la unión matrimonial suele contemplarse como la unión de dos en uno, y este retorno metafórico a un estado de androginia aparece en boca de Cristo en Mateo 19:6 : 'Así que no son ya más dos sino una sola carne; por tanto, lo que Dios juntó, no lo separe el hombre'.

⁵ Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology*, 102-103.

⁶ Esta traducción, que contrapone el singular del principio con el plural del final, es fiel al texto original hebreo. '[A]l ser humano' es traducción de *et ha adam* (literalmente 'a [e]l hombre'). 'Los creó' corresponde a *bará* (creó), y *otam* (a ellos), siendo *otam* la contracción gramatical de *et* ('a') y *hem* ('ellos'). Al igual que en el texto hispano, la terminación *m* del plural *otam* contrasta con el singular *et ha adam*.

⁷ En el texto original hebreo la palabra 'mujer'—'*isháh*' ("varona") se deriva de 'hombre'—'*ish*' (varón).

⁸ Citado por Campbell, *The Hero...*, 153, 279.



Fig. 1. *Humano Origo et Finis*, Barthelemy Aeneau, 1552.

Cabe añadir la enorme importancia que cobra la figura del andrógino en la alquimia, donde el Rebis y 'la sublime historia del Rey y la Reina' son metáforas tanto de los procesos químicos como del orden universal⁹. La totalidad andrógina representa precisamente eso: el 'todo' que supera y a la vez contiene a todas las dualidades¹⁰, dualidades que se generan a partir de la ruptura cognitiva entre la mente humana y la verdadera esencia del universo ('la caída', por ponerlo en términos judeocristianos). Es entonces que lo masculino y lo femenino, lo bueno y lo malo, lo alto y lo bajo, lo bello y lo feo, el dolor y el placer, se dividen de forma irremediable y pueblan un mundo de oposiciones. Aquel que puede ver más allá es como Tiresias, el hombre-mujer del mito griego cuyos ojos están cerrados al mundo de las falsas apariencias y por lo tanto pueden trascenderlo. El estado de androginia es, pues, símbolo de la esencia de una totalidad e interacción universal.

⁹ Juan G. Atienza, *Los secretos de la alquimia*, 107-134, y Alexander Roob, *Alquimia y mística*, 438-464.

¹⁰ En la *Tabla Esmeralda*, texto base de los alquimistas del Renacimiento se nos dice que 'Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es igual a lo que está abajo, para que se cumpla el milagro de la unidad./ Todas las cosas vinieron y vienen de lo Uno, a través de la meditación del Uno; así, todo ha nacido de esta unidad por conjugación' (Atienza, 37).

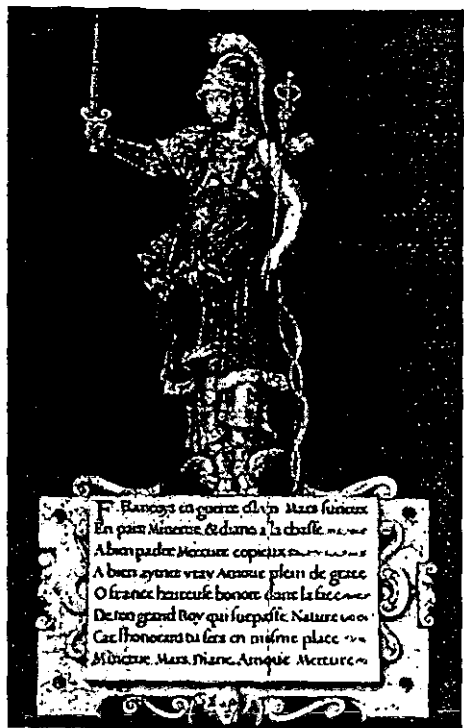


Fig. 2. *François I*, Niccolò Bellini da Modena, 1545.

Durante el Renacimiento, particularmente en los círculos artísticos e intelectuales (sobre todo religioso-filosóficos y literarios), el andrógino fue, sin duda, una de las figuras simbólicas más relevantes en la concepción metafísica de la armonía y totalidad universales. Su presencia es evidente en muchas de las fuentes que alimentaron el pensamiento intelectual contemporáneo,

tales como el mito y la literatura grecolatinos, el pensamiento platónico (o propiamente, 'neoplatónico'), el pensamiento alquímico y cabalista en boga durante el periodo, la influencia de corrientes de pensamiento derivadas del gnosticismo cristiano, e incluso el teatro contemporáneo con su particular elemento travestista (producto de un reacio sistema misógino y patriarcal). La gran libertad de pensamiento que caracterizó al Renacimiento europeo dio lugar a un sincretismo religioso y filosófico que produjo una mitología particular propia de los círculos intelectuales humanistas. Esta combinaba, a la vez que intentaba conciliar, los preceptos ortodoxos de la Iglesia Católica Romana y el cristianismo con los conceptos filosóficos de la Grecia antigua (en específico Platón, cuya obra completa fue traducida por Marsilio Ficino y publicada en 1484), las diversas corrientes ocultistas de la época y la corriente humanista contemporánea. El andrógino renacentista se caracterizó—a grandes rasgos—como un andrógino heterosexualizado (a diferencia de las tres clases que encontramos en Platón: hombre-hombre, mujer-mujer, mujer-hombre) y sublimado más allá de lo corpóreo y físicamente tangible (*cf.* Chaves). En resumen, se nos presenta como la metáfora de un principio cósmico armónico firmemente asentado en

una sociedad cristiana y patriarcal, en donde la parte femenina de esta figura contribuye a consolidar un ideal de interacción y equidad sustentado en una cosmogonía particular, y no en una realidad.

Al igual que en otros países europeos, la figura del andrógino en la Inglaterra isabelina no sólo ocupó un lugar preponderante en el discurso filosófico de la época, sino que también se vio presente dentro de la cotidianeidad cultural, social y política. Desde los cambios en la moda (los encajes y joyería que 'afeminaban' a los hombres; los cuellos, sombreros y chaquetas que 'masculinizaban' a las mujeres) hasta el arte de la emblemática, de las diatribas puritanas en pro de una "moralidad sexual" al discurso político oficial que promovía la ambigüedad sexual de su gobernante, todos son indicios de la influencia que tuvo la figura del andrógino mítico. Se trataba, después de todo, de una naciente potencia europea bajo el mando de una mujer cuyo poder, fuerza y habilidad para gobernar eran característicamente 'masculinos'. Y es aquí donde las nociones metafísicas de un símbolo de dualidad y completitud dan paso a nociones más pragmáticas y significados discutibles. Después de todo, la concepción de Isabel I como 'Diana', 'Cynthia' y 'The Virgin Queen' finalmente resulta en una escisión de la sexualidad de la figura femenina para situarla debidamente en un contexto masculino. Las asociaciones con estas figuras mitológicas presentan a la reina como una figura hasta cierto punto asexualada, a la vez que la privan de su poderío sexual femenino. De esta manera se valida su posición como una figura de poder que a pesar de no pertenecer al género masculino se encuentra alejada, en la medida de lo posible, del género femenino. Al mismo tiempo esta imagen de androginia casi sagrada la sitúa por encima del promedio de los humanos sexuados, y alude a un poder superior que encarna la totalidad universal característica de la figura del andrógino divino¹¹.

¹¹ Las efigies pictóricas de Isabel I en armadura o de François I con senos, vientre preñado, armadura y faldas recalcan la universalidad de un poder irrefutable y hasta divino (véanse Fig. 2 y Fig. 3). Divino no en un sentido estrictamente religioso, sino en uno propiamente 'humanista': la representación simbólica de un poder totalitario firmemente establecido dentro de un orden cosmológico armónico y funcional. Para la cosmología isabelina, véase Tillyard, *The Elizabethan World Picture*. Para la cosmología medieval, de la cual se deriva la cosmología renacentista, véase Lewis, *The Discarded Image*. Véase también Bruckhardt, 'The development of the Individual' y 'The Revival of Antiquity', y Joan Kelly 'Did Women have a Renaissance?'.

Fig. 3. *Elizabeth I in Armour*, Thomas Cecul, aprox. 1630.



Este poder, como ya dije, era evidentemente producto de un orden preponderantemente patriarcal. De manera que la efigie del andrógino político-social isabelino refuerza, casi por definición, la idea no de una unidad equitativa y equilibrada, sino de una autoridad absolutista (y qué decirlo, masculina). La cosmología contemporánea se moldeó en torno al sistema socio-político reinante, y la corriente humanista (con el individuo—por definición del sexo masculino—como figura central¹²) puede bien verse como producto de tal sistema. Desde una visión histórica podemos decir que la manipulación del símbolo andrógino, tan presente en la propaganda política renacentista, se asocia a una afirmación de poder absoluto y totalmente inclusivo, y rara vez a la representación de un sistema de relaciones equitativas y movilidad social.

Sin embargo, sería maniqueísta ignorar la trascendencia de este símbolo como una figura subversiva dentro de las relaciones y género en la Inglaterra isabelina. A la vez que aparece como el producto de una paranoia misógina dentro de un ámbito en gran medida homosocial también se esgrime como un arma de doble filo en desafío al *status quo*, y es entonces que se le considera una amenaza al orden social y sexual (cf. Orgel, Tiffany). Es así como, de diversas formas, el andrógino se manifiesta en el teatro, arte

¹² El famoso *Esquema de las proporciones del cuerpo humano* de Leonardo Da Vinci, que muestra una figura masculina dentro de un círculo marcando con sus brazos y piernas los ángulos de un cuadrado, podría considerarse un ejemplo muy evidente de este factor. Aquí la figura masculina aparece al centro de un esquema armónico y proporcionado con el ombligo al centro del círculo. El poder de esta imagen y las casi inevitables asociaciones con el culto al hombre devienen no sólo de la composición visual, sino también del hecho de que se trata de un desnudo masculino y no femenino. La figura se presenta como partícipe de un mundo y entorno determinados, y no como un sujeto ajeno visto desde afuera, como sucede con el desnudo femenino en la tradición pictórica occidental.

pictórico, literatura, moda, folklore, política, filosofía y sociedad del periodo como un símbolo por demás poderoso. Ya sea que se le mire de manera positiva o con disgusto, esta figura finalmente representa la inevitable movilidad dentro del ámbito social contemporáneo y las relaciones de poder en la cultura.

En Shakespeare podemos encontrar las más diversas manifestaciones de la figura andrógina y también las más diversas interpretaciones sobre ésta. Tales interpretaciones no son proporcionadas por el autor, sino que se generan dentro de la obra misma y finalmente quedan a juicio del espectador. Es obvio que si Portia disfrazada no nos resulta en lo más mínimo grotesca mientras que Falstaff (*false-staff*) con faldas sí, esto no sucede por error. Pero aún si la intención de Shakespeare está en recalcar lo grotesco de Falstaff e ignorar este aspecto en Portia, el significado y connotaciones que toman ambos disfraces en las respectivas obras se generan a partir de la lógica y normas establecidas por la obra misma. La amplitud interpretativa que permite Shakespeare como autor y dramaturgo es casi infinita, y por ende, aunque podamos notar un patrón a grandes rasgos, los significados se multiplican con cada lectura y con cada nueva toma de perspectiva.

Aunque la intención del presente trabajo es analizar la figura andrógina en *Twelfth Night* a partir de los modelos míticos y simbólicos con los cuales presenta gran afinidad, esto no quiere decir que finalmente vayamos a encontrar una afirmación del andrógino como símbolo de la unión y balance del todo. Estas son, en todo caso, herramientas de las que se vale (y con las que juega) Shakespeare para presentar una particular idea sobre el amor y la erótica. A partir de la idea mítica grecolatina del andrógino como un vehículo del eros, Shakespeare desarrolla una visión propia cuya interpretación habrá de variar dependiendo del cristal con que se mire. Esta es tan sólo una.

Por último, una aclaración. Hoy en día solemos referirnos a 'hermafroditismo' como una condición biológica y a 'androginia' como un símbolo abstracto o idea metafísica. Es preciso notar, sin embargo, que en el Renacimiento estos términos se

utilizaban como sinónimos. Aquí, a menos de que se indique lo contrario, los términos serán utilizados en el sentido moderno.



Fig. 4. *Matrimoni Typus*, Barthelemy Aneau, 1552.

1

La llegada : el andrógino shakesperiano.

Wind, rain, and thunder, remember earthly man
Is but a substance that must yield to you,
And I, as fits my nature, do obey you.
Alas, the seas hath cast me on the rocks,
Washed me from shore to shore...

Pericles, 2. 42-46

I to the world am like a drop of water
That in the ocean seeks another drop...

The Comedy of Errors, 1.2.35-36

Viola llega a Illyria por mar. Al igual que Pericles, y el Duque y su séquito en *The Tempest*, Viola es arrojada en una costa extraña por un océano embravecido. Al igual que a los otros viajeros, el mar la ha despojado de su identidad, y sólo le quedan las pertenencias que atestiguan su abolengo y "naturaleza" femenina. Al igual que los Antipholus y Dromios de *The Comedy of Errors*, ha perdido en las aguas a su hermano gemelo :

Viola : What country, friends, is this,?

Captain : This is Illyria Lady.

Viola : And what should I do in Illyria ?

My brother he is in Elysium. (1.2. 1-4)

Podríamos suponer, desde un punto de vista pragmático y realista, que Viola, una vez enterada del lugar en el que se encuentra y con los vagos antecedentes de Orsino que le había proporcionado su propio padre, podría presentarse en la corte del duque como la

hija de *'Sebastian of Messaline'* y pedirle a Orsino que la repatriara. Pero Viola, al igual que Pericles— aunque por razones menos comprensibles— decidirá comenzar una nueva vida en esta tierra extraña. Y al igual que Julia y Rosalind, decidirá hacerse pasar por un joven... aunque por motivos mucho menos claros.

Ahora bien, ningún viaje marítimo en Shakespeare es gratuito. Valentine, Proteus y Julia llegan por mar a Milán, en donde finalmente se dará el desenlace a sus aventuras amorosas. Bassanio viajará por mar para llegar al castillo de Portia, y en Pentapolis, tras su naufragio, Pericles conocerá a Thaisa. Antipholus y Dromio de Syracuse llegarán a Ephesus por mar para reencontrarse con sus respectivos gemelos y así unir lo que un anterior naufragio había separado. La nueva vida de Perdita comenzará una vez que la tormenta haya borrado toda memoria de las tragedias ocurridas en Sicilia, y es por mar que regresará a su país natal para dotarlo de una nueva vida. Finalmente, será por medio de un naufragio que Próspero saldrá cuentas con sus antiguos enemigos y llevará a Ferdinand hasta Miranda. Y así como Marina nace en el mar y Thaisa renace de éste, Viola, y posteriormente Sebastian, tomarán una nueva vida a partir de las aguas. El mar y el agua llevan, pues, connotaciones de vida y renacimiento. El naufragio es una experiencia que trae consigo un cambio de vida. Es una especie de muerte en las aguas que si bien no implica un deceso físico, sí implica una transformación simbólica en el individuo mismo (o, cuando menos, en la relación del individuo con el mundo circundante)¹³.

Las aguas se presentan, sobre todo, como el hogar del eros. En la tradición grecolatina abundan los mitos que relacionan el poder de Eros con el medio acuático.

¹³ Hablar de cambios en la psique de personajes cómicos shakesperianos es a veces riesgoso. En muchos casos se puede llegar a argumentar que los personajes no atraviesan por lo que entendemos como un proceso de desarrollo psicológico. Se puede decir, por lo tanto, que el cambio se da en el entorno o "estado" de los personajes. Por ejemplo, en *As You Like It*, Orlando pasa de ser una encarnación del enamorado petrarquesco a formar una unión dialógica (i.e. establecida en el diálogo y una interacción a nivel discursivo) con Rosalind. Pero no se puede afirmar que este cambio provenga de o involucre una toma de conciencia y una maduración emocional. Parece más bien fortuito, y corresponde a la lógica particular de la comedia. Lo que es claro es que Orlando ha cambiado en 'esencia', pues mientras que antes se encontraba aislado en un discurso monológico, ahora se presenta como la pieza ideal para complementar a Rosalind. En el caso específico de *As You Like It* el cambio es propiciado a través de la manipulación que la misma Rosalind hace de los sucesos de la obra.

El agua se convierte en una suerte de sitio para el deseo, ya sea que éste haya sido anteriormente reprimido, o que una vez manifestado alcance, a través del agua, la apoteosis¹⁴. Según el mito, Afrodita, diosa griega del mar y del eros¹⁵, surgió a partir de la unión entre la carne divina y el agua : cuando Cronos cortó el falo de Úrano, este se precipitó en las aguas del mar y ahí quedó flotando durante siglos ; eventualmente, dentro de la carne se empezó a gestar vida, y de ahí nació la diosa, llamada 'la surgida de la espuma'. Pero el mejor ejemplo es, indudablemente, el mito de Hermafrodito. Este joven, hijo del dios mensajero Hermes y la misma Afrodita, se vio convertido en un ser bisexuado cuando la ninfa Salmacis, loca de deseo, imploró a los dioses que la unieran con él para siempre. Tal unión se llevó a cabo en un lago. Cuando Hermafrodito cayó en cuenta de lo sucedido, suplicó a sus padres que encantaran el lugar, de manera que lo que a él le había ocurrido le ocurriese también a todo aquel que ahí se bañase. Aparentemente más deseoso de propagar su conflictiva condición que de retornar a su estado original, Hermafrodito puede verse como la unión última, tanto de los dos sexos como de la comunicación (Hermes) y el eros (Afrodita)¹⁶. Por otro lado, la violencia implícita en la unión (se trata, finalmente, de un acto violatorio por parte de Salmacis), así como su resultado, apuntan a la monstruosidad inherente a la figura andrógina (sobre todo en su "manifestación" hermafrodita) sobre la cual elaboraré en un capítulo posterior.

Al igual que en el mito de Hermafrodito, la relación entre el agua y el poder erótico es una constante en la comedia—e incluso en el romance—de Shakespeare. No basta

¹⁴ Algunos ejemplos son las historias de Selemno, Ródope, Biblis, Egeria, Aretusa, y Piramo y Tisbe en una versión anterior a Ovidio(véase Grimal). En estos casos el agua se convierte en el escenario final tanto de la consumación como de la frustración amorosa. Por otra parte, en el mito de Narciso (que representa la incapacidad de relacionarse afectivamente con otro) el agua funciona como espejo y, hasta cierto punto, hogar de la negación erótica.

¹⁵ 'Eros' en el sentido más completo de la palabra: aquella fuerza que rige todos los estímulos afectivos, sexuales y de otra índole, que sostienen la vida social y comunitaria. Platón distingue dos Afroditas : Afrodita Urania, diosa del amor puro y nacida del falo de Úrano, y Afrodita Pandemo (o popular), diosa del amor sexual, nacida de la unión carnal entre Zeus y Dione. Esta interpretación, sin embargo, parece no tener relación alguna con los mitos originales de la diosa. Lo que si es cierto es que, a diferencia de la Venus romana, exclusivamente diosa del amor sexual, la Afrodita griega regia sobre todos los lazos humanos afectivos. Véase Cotterell, 163-65; Grimal, 11-12; Platón, *Banquete*, 180-185.

¹⁶ Hay que notar, sin embargo, que esta figura no representa la convergencia de dos para convertirse en 'uno', sino la unión de dos en un mismo cuerpo. Las entidades individuales se mantienen en un estado aparentemente perpetuo de unión/tensión/dualidad.

con decir que muchos de estos personajes se embarcan de manera instintiva para ir en una búsqueda (aún cuando no exista una conciencia real de este propósito), y que el resultado final de estas travesías sea la unión (o reunión) con la pareja elegida y los seres amados. Si bien el viaje marítimo indica una apertura a la posibilidad de una eventual unión, el lenguaje “acuático” de las comedias de Shakespeare no termina aquí. No es raro que los personajes de gran potencial erótico (sean o no andróginos) se refieran a sí mismos como cuerpos acuáticos, hablen de—o se comparen a sí mismos con—criaturas relacionadas con el agua, se imaginen a merced de este elemento, se consideren parte intrínseca de él o sientan ahogarse. Por ejemplo, Celia se compara a sí misma y a Rosalind con cisnes mientras que Rosalind habla de ‘beberse’ las noticias sobre Orlando (*AYLI* 1.3.74, 3.2.199); en *A Midsummer’s Night Dream*, el pleito entre Oberon y Titania provoca inundaciones, Titania recuerda haber jugado con su entrañable compañera a orillas del mar, y Oberon descubre la flor mágica mientras escucha el canto de una sirena que cabalga sobre un delfín (*AMND* 2.1.88-100, 2.1.123-34, 2.1.148-44); Proteus siente ahogarse al separarse de Julia para ir en el viaje que lo llevará al encuentro de Silvia (*TTGOV* 1.2.78-79) y Bassanio equipara su viaje en busca de la mano de Portia con aquel de Jasón y los Argonautas (*TMOV* 1.1.169-176)¹⁷. Y qué decir de Sebastian, cuya lucha por sobrevivir en la tempestad se compara a una cabalgata sobre un delfín (*TN* 1.2.14-15).

En resumen, no es raro que, al igual que en el mito grecolatino, el agua y los elementos relacionados con ésta cobren un significado particularmente erótico en la comedia de Shakespeare. Tampoco que el agua suela presentarse como una especie de vía para el deseo erótico: como ya mencioné anteriormente, Antipholus de Syracuse, Valentine, Julia, Bassanio, Viola y Sebastian son tan sólo algunos de los personajes que son “guiados” hacia su destino por el agua. Viola, a quien su fe en la supervivencia de

¹⁷ Esto no es ajeno a las tragedias. Por citar algunos ejemplos, tenemos que para Julieta ‘my bounty is as boundless as the sea, / My love as deep’ (*RAJ* 2.1.175-76). Cleopatra dice de Anthony ‘His legs bestrid the ocean [...] His delights / Where dolphin-like; they showed his back above / The element they lived in’, mientras que a él le corresponde la famosa línea ‘Let Rome in Tiber melt’ (*AAC* 1.1.35, 5.2.81, 87-89). Gertrude describe a la Ophelia ahogada como ‘mermaid-like’, ‘like a creature native and endued / Unto that element’ (*Hamlet* 4.7.148, 151-52), mientras que Troilus imagina a Cressida al otro lado de ‘[a] wild and wandering flood’ y a Pandarus como ‘our convoy and our bark’ (*TAC* 1.1.107-109).

su hermano ha llevado a un entendimiento acertado e instintivo del poder del mar—y del agua en general, pone en palabras una de las principales características del medio acuático en la comedia (y romance) shakesperianos :

Tempests are kind, and salt waves fresh in love. (3.4.376)

El mar y el agua pueden ser violentos, vastos e impredecibles. Pero también son el vehículo por medio del cual ciertos personajes pueden emprender la travesía que los llevará, finalmente, con el sujeto amado. Esto es particularmente cierto en el caso del andrógino. Después de todo, si el poder del andrógino mítico representa—en uno de sus aspectos—la unión de las dualidades, la convergencia en uno solo, verdadero y único, entonces no es de sorprender que se encuentre íntimamente ligado al agua, ya que sus propiedades son similares a las de ésta : así como el mar une los fragmentos separados de tierra y el agua es capaz de incorporar diversos materiales a fin de lograr una sustancia homogénea, así el andrógino es capaz de establecer vínculos y unir, cumpliendo de esta manera con la función principal del eros.

Cuando hablamos del andrógino en Shakespeare los ejemplos que inmediatamente vienen a la mente son las heroínas travestidas como Viola, Julia, Rosalind, Portia, Jessica e Innogen¹⁸, o tal vez Falstaff, grotescamente convertido en 'Mother Prat' (*TMWOW* 4.2.169). Pero en estos personajes vemos tan sólo la manifestación física, tangible, de algo que se evidencia también en muchos otros. La androginia en la comedia shakesperiana se puede definir, a grandes rasgos, de la siguiente manera: es aquel estado psicológico (o más bien psíquico—i.e. de 'psique') que permite que ciertos personajes transiten entre un sexo y otro e incluso se acomoden en un punto de ambigüedad entre los dos polos. Este tránsito se puede dar de forma física (a través del plano del disfraz), en el discurso de los personajes mismos y quienes los observan, y también en el rol que cumplen en las relaciones sociales y de género en la obra a la que pertenecen. Se trata, finalmente, de personajes que por su misma ambigüedad 'psíquica' parecen fluir libremente entre diversos tipos de discurso ajenos a ellos, así

¹⁸ Como aparece en *William Shakespeare, The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor.

como entre distintas esferas y grupos sociales preestablecidos. Se metamorfosean física y/o metafóricamente, y suelen servir como un vínculo (social, afectivo, erótico) entre personajes social y/o psicológicamente aislados y el mundo cómico circundante (cf. Tiffany).

En el caso específico de la figura andrógina en el contexto de la comedia romántica shakesperiana—que es el tema que nos interesa—la simbiosis de los sexos aparece como un primer aspecto relevante. Como ya dije antes, se manifiesta tanto a través del disfraz como del discurso (propio o ajeno). En *The Two Gentlemen of Verona* tenemos un claro ejemplo de esta última instancia: al diagnosticar el mal de amores de su amo Valentine, Speed menciona, entre otras cosas, que *'you have learned... to weep like a young wench that had buried her grandam [...] And now you are metamorphosed with a mistress, that when I look on you I can hardly think you my master'* (TTGOV 2.1.17-22, 28-30). Esta emasculación, o más bien 'androgenización' de Valentine, a pesar de ser aparentemente negativa, toma una cariz positivo más adelante, ya que es precisamente a través de esta ambigüedad sexual metafórica que Valentine entablará un proceso de auténtica identificación—y luego unión—con Silvia¹⁹.

La "transformación" de Valentine en una mujer es tan sólo una en una larga lista de metamorfosis shakesperianas que juegan un papel decisivo en el desarrollo y desenlace de las obras. Estas transformaciones pueden ir desde el uso del disfraz y de la vestimenta, a absurdos metafóricos como cuando el anciano Vincentio es descrito por Petruccio y Katherina como una jovencita virginal (TTOS 4.6.28-42)²⁰, hasta llegar a

¹⁹ Resulta importante notar que la 'androgenización' de Valentine proviene de su propensión a las lágrimas. Las lágrimas se asocian generalmente con el sexo femenino en la obra de Shakespeare, y en las tragedias cobran características particularmente negativas al ser consideradas como un sinónimo de emasculación. Por ejemplo, en *Lear* tenemos las líneas *'I am ashamed / That thou hast power to shake my manhood thus, / That these hot tears, which break from me perforce / And should make worth them'* (1.4.276-279) y *'Touch me with noble anger, / And let not women's weapons, water-drops, / Stain my man's cheek'* (2.2.450-452).

²⁰ Hasta qué punto se encuentra relacionada la visión tergiversada de Petruccio y Kate con la androgenia es discutible. En 4.6., Petruccio obliga a Kate a admitir un orden universal enrevesado en donde el sol (un símbolo característicamente masculino) se confunde con la luna (símbolo característicamente femenino), y donde un anciano (*'wrinkled, faded, withered'*, TTOS 4.6.44) se ve convertido en una *'[y]oung budding virgin'* (TTOS 4.6.38). Si, como mencionan diversos autores, la dinámica de las relaciones entre Kate y Petruccio (que incluye un número considerable de alusiones al jinete y su montura por demás

Bottom, convertido en el asno amado por Titania²¹. Ante todo, en la comedia shakesperiana el poder de la metamorfosis (sea esta real, aparente o metafórica) es característico de los personajes andróginos, y tiene siempre, como causa, la fuerza del deseo erótico: *'Thou, Julia, thou hast metamorphosed me'* (TTGOV 1.1.66), dice Proteus. En sí, el poder de metamorfosearse comprende una extraordinaria capacidad del individuo no sólo para transmutarse a placer y así cumplir con el impulso erótico (siendo un ejemplo obvio el caso del mismo Proteus, quien, como su contraparte mitica, actúa a voluntad diversos roles), sino también para encontrar y manifestar la propia identidad a través de la unión con alguien más. Finalmente, la consumación de la tarea erótica requiere de una renuncia a la identidad individual en favor de una simbiosis con el sujeto amado.

Según el pseudo Aristófanes en el *Banquete* de Platón, Eros es el resultado del anhelo de los humanos andróginos originales por recobrar la completitud perdida. En Shakespeare, sin embargo, Eros parece existir *per se* y no como producto del ansia humana. El andrógino se convierte en el medio a través del cual se logra la tan esperada unión. A grandes rasgos podemos decir que el andrógino shakesperiano cumple básicamente con tres funciones (Tiffany, 68-71, 90-104). La primera es la de comunicarse con personajes que se encuentran inicialmente aislados y ponerlos en contacto con el mundo que los rodea. En este sentido Julia y Viola, en su papel de mensajeros, son los ejemplos más evidentes: al igual que la figura mitológica de Hermes, se encargan de llevar misivas que informan al individuo sobre los sucesos que se dan a su alrededor, y así, paulatinamente, ponen fin a su aislamiento. Lo que es más, así como Hermes actúa de intermediario entre los dioses y los hombres, Julia y

significativas—véase Tiffany, 87-90; Peter F. Heany) corresponde a la búsqueda de una unión matrimonial verdaderamente compartida y unitaria, entonces la idea de la androginia como conjunción de dualidades resulta perfectamente aplicable.

²¹ El caso de Bottom, en cambio, me parece mucho más claro. En 1.2 insiste en que se le otorguen los papeles de Pyramus, Thisbe y el león (que para no asustar a las damas rugirá tan suave como una paloma o ruiseñor, *AMND* 1.2.74-78), y a diferencia de Flute (*'Nay, faith, let me not play a woman'*, *AMND* 1.2.43), se muestra más que entusiasmado ante la posibilidad de interpretar un personaje femenino. A través de la actuación, Bottom en cierto modo aspira a la ambigüedad sexual y el poder de metamorfosis de otros andróginos cómicos shakesperianos. Y aún cuando se le trate de manera burlona, su potencial erótico es tan grande que no sólo se convierte en consorte de la reina de las hadas, sino que lo logra transformado en un asno, uno de los máximos símbolos mitológicos de poderío sexual.

Viola, al convertirse en portadoras de mensajes de amor, asumen el rol de intermediarias entre el enamorado y su dama. Con esto se hace evidente su papel como mensajeras de Eros (o *herm[es]-afroditas* en el sentido más puro de la palabra), papel que, de por sí, es propio de casi todos los personajes andróginos shakesperianos²².

Como segunda función, el andrógino tiene la labor de poner en tela de juicio y derrumbar posturas monológicas y exclusivistas que impiden una auténtica comunicación, ya sea que éstas pertenezcan a un orden social preestablecido, o que hayan sido adoptadas por el individuo mismo como una medida—consciente o inconsciente—de aislamiento. En *Much Ado About Nothing*, por ejemplo, después de la humillación pública de su prima, Beatrice desafía las nociones sociales y culturales preestablecidas al desearse un hombre capaz de vengar, con lujo de crueldad, la afrenta sufrida por Hero: '*O God, that I were a man! I would eat his heart in the market-place*', (MAAN, 4.1. 312-113). Posteriormente le exige a Benedick que, en nombre de su amor, rompa con el código moral de amistad que lo une a Claudio y defienda el honor de Hero. Un caso diferente es el de Rosalind, quien durante su estancia en Arden se da a la tarea de demoler las estériles posturas prototípicas adoptadas por Orlando (el amante petrarquesco), Phebe y Silvius (la dama cortés y el amante rechazado), y Jaques (el melancólico). Aunque Jaques finalmente se retira a vivir como ermitaño, Rosalind logra que los otros tres personajes desechen sus actitudes improductivas y se sometan al poder del llamado erótico. Por último podríamos mencionar a Proteus, quien decide hacer caso omiso de todas las obligaciones morales establecidas al favorecer el llamado del impulso erótico: rompe con el código moral y fraternal de la amistad al traicionar a Valentine, rompe con su palabra de amante al sustituir a Julia, e incluso intenta, en contra de todos los preceptos de la moral, el respeto y la caballerosidad, violar a Silvia. Como sea que lo logre, el andrógino cómico

²² Digo casi todos porque cuando el andrógino es visto desde un punto de vista satírico (como puede ser el caso de Falstaff—*False-staff*), a diferencia de lo que sucede con su contraparte romántica—que conlleva nociones de interacción afectiva y vigorización social—se le suele relacionar con la esterilidad social y la monstruosidad grotesca. Cf. Tiffany.

shakesperiano se encarga de vencer todos los impedimentos que obstaculicen la labor erótica.

Finalmente, la tercera función es la de lograr la consumación del deseo erótico y alcanzar la unión con el otro de acuerdo con las convenciones de la comedia. Esto puede ir desde una feliz unión—o reunión—sin trabas con la pareja, hasta la intervención decisiva en el punto de desastre inminente. En *As You Like It*, por ejemplo, basta que Rosalind se quite el disfraz de Ganymede para que los equívocos de la obra queden resueltos y “cada oveja tenga pareja”. En *The Two Gentlemen of Verona* el asunto es más complicado, y se requiere de la “intrusión” final de Julia, con su providencial desmayo, para desenredar el ambiguo triángulo amoroso entre Valentine, Silvia y Proteus. Pero si de intervenciones milagrosas se trata, no hay mejor ejemplo que la feliz llegada de Sebastian a Illyria en *Twelfth Night*. La capacidad de resolución y consumación es casi siempre intrínseca a la figura del andrógino, y en ello reside su máximo poder. Tal poder, sin embargo, no parece provenir de una postura conscientemente adoptada o de un sentido de misión. Más bien se trata de una respuesta instintiva a un llamado erótico que influye no sólo sobre los actos del sujeto, sino también sobre los sucesos en el mundo circundante.

Resumiendo, el andrógino en la comedia de Shakespeare se encuentra intrínsecamente ligado al medio acuático, la metamorfosis, la comunicación y la interacción afectiva. Al igual que en el mito, se le relaciona con el agua no sólo recalcando la presencia de este elemento en la trama (i.e. la presencia del mar en *Twelfth Night*), sino que su tarea y sus capacidades también comparten propiedades ‘líquidas’: trata de unir, homogeneizar, y satisfacer la sed erótica. Como el agua, el andrógino carece de una forma precisa, y se metamorfosea más o menos a placer para cumplir con su cometido amoroso. Se define a partir de sus relaciones con el otro (inicialmente un compañero fraternal, y luego la pareja, como veremos más tarde), y es precisamente esa disposición casi inconsciente a la obliteración de la individualidad en busca de una identidad compartida la que lo convierte en un vehículo ideal para la consumación erótica.

Al principio de este capítulo hice referencia a la aparente falta de propósito (desde un punto de vista pragmático) del total cambio de identidad de Viola. ¿Por qué renunciar (aunque sea temporalmente) a toda una vida pasada, rango, cuna y hasta sexo? Suponemos, por la mención en *non sequitur* de 'He was a bachelor then' (1.2.29), y la subsiguiente confirmación de la soltería del duque, que Orsino es la verdadera razón por la que Viola decide quedarse en Illyria. Podemos pensar que presiente que es ahí donde encontrará al hombre de su vida. O que ya lo sabe, dada la cualidad mítica y mística del amor en la obra. Aún así, ¿por qué el disfraz? Las razones prácticas son, finalmente, inconsecuentes, ya que aquí el disfraz no es práctico sino erótico. Como los demás andróginos shakesperianos, Viola obedece el llamado de Eros instintivamente. Illyria es el mundo del amor y la fantasía, y si Viola quiere penetrarlo y llegar a Orsino, ella misma debe convertirse en ilusión. Tras jugar brevemente con la idea de servir a Olivia y así guardar luto por su hermano mientras vive una misteriosa espera ('O that I served that lady, / And might not be delivered to the world / Till I had made mine own occasion mellow, / what my estate is', 1.2.36-39), Viola decide entrar al servicio de Orsino cuando la primera opción se presenta como una imposibilidad, ya que Olivia supuestamente no recibe a nadie:

... I'll serve this duke :
 Thou shalt present me as a eunuch to him.
 It may be worth thy pains, for I can sing
 And speak to him in many sorts of music
 That will allow me very worth his service. (1.2.51-55)

La violenta mención de castración sorprende. Inevitablemente nos preguntamos, ¿por qué habría Viola de presentarse como un eunuco? Esta transformación se puede explicar fácilmente como una referencia a los *castrati*: después de todo, si Viola efectivamente sabe cantar, debe de hacerlo con una voz femenina o aniñada. Pero también podemos interpretar esta "desesexualización" (la emasculación de un 'hombre' ya de por sí femenino) como una enunciación de la naturaleza andrógina de Viola, que como veremos, forma parte de la naturaleza del amor mismo en *Twelfth Night*.

2

Illyria.

... So full of shapes is fancy
That it alone is high fantastical.

Twelfth Night, 1.1.14-15

El reino costero de Illyria se encuentra preñado con el poder de Eros, y sin embargo este poder se halla en una situación paradójicamente estéril. Encerrados en sus respectivas mansiones, Orsino y Olivia se consumen, ensimismados en sus caprichos particulares. No parece haber escapatoria. Aquí no hay un bosque apartado y convenientemente 'salvaje' donde la temporal huida del mundo civilizado ayuda a que los más oscuros deseos y frenesies sean expuestos y consumados para un posterior—y relativamente apaciguado— regreso a la civilización, como sucede en *A Midsummer's Night Dream*. Tampoco tenemos un ambiente convenientemente pastoral en donde las barreras del mundo cortesano y civilizado pierden fuerza y las aparentes imposibilidades se tornan de pronto en hechos factibles, como en *As You Like It*. No hay un lugar seguro y distante a donde retornar para contemplar los sucesos con mente ennoblecida bajo la armonía de un cielo estrellado como el castillo de Portia. Tampoco se trata de un mundo en donde las tretas y juegos que confunden la verdad sean finalmente expuestos para revelar una gozosa (o por lo menos conveniente) realidad, como en *The Comedy of Errors* o *Much Ado About Nothing*.

El precario equilibrio del universo de *Twelfth Night* contrasta extrañamente con la mayor parte de las comedias. Si bien el mundo de muchas otras obras es también marcadamente artificial y frágil (siendo *Love's Labor Lost* el caso extremo) o se

encuentra gobernado por el poder de la ilusión, en ninguno encontramos una brecha tan profunda entre fantasía y realidad como la hay aquí. Tampoco existe, salvo en la breve escena de Olivia con Feste, el contacto vivificador entre el idealizado y caprichoso mundo de los enamorados y el pragmático universo de los *clowns*, como ocurre en otras obras²³. Lance, Speed o Touchstone pueden intentar aterrizar a sus amos en el mundo de los *clowns*, aquel en donde casarse obedece a necesidades más concretas que desplantes de amor petrarquesco y donde el alimento del estómago resulta tan necesario como el del alma. Hero puede ser sustituida por su sirvienta Margaret y Bottom puede ser agasajado por Titania. Pero en *Twelfth Night* ni siquiera los tiempos de carnaval pueden propiciar semejante movilidad social (aunque lo que sí propician es una movilidad sexual y de género que es quizá más subversiva que cualquier otra cosa)²⁴. El hecho es que el mundo de los *clowns* y aquel de los enamorados son dos entidades diferentes que obedecen a leyes distintas.

Quizá la característica más notable de Illyria es que, a diferencia de otros mundos cómicos shakesperianos en donde domina la ilusión, aquí la fe ciega en las apariencias parece pagarse más cara que en otros lados. Todos los personajes se dejan llevar por lo exterior y rara vez dudan la verdad de lo que ven. Olivia se enamora de 'Cesario' bajo la suposición de que se trata de un verdadero hombre. Malvolio cae en la trampa de Maria porque jamás duda de la autenticidad de la carta que encuentra tirada. Antonio le entrega su confianza y dinero a Sebastian utilizando como único juicio la agradable apariencia del joven ('*And to his image, which methought did promise/ Most venerable worth, did I devotion*', 3.4.354-355) y luego cree haber sido traicionado cuando Viola,

²³ Aunque existen varias escenas en las que los enamorados interactúan con los *clowns*, en ninguna llega a haber entendimiento o una verdadera comunicación. La escena 1 del acto 3 entre Feste y Viola no representa un encuentro entre estos dos mundos. Más bien se trata de un terreno neutral compartido tan sólo por estos dos personajes, cuya única afinidad es que ambos dependen, profesionalmente, del poder de la palabra. Es este poder el que les da la capacidad de transitar entre las dos casas, tener una visión más profunda que la de los otros personajes sobre los sucesos, e interactuar satisfactoriamente entre sí. Véase Legatt, 229-231. Por lo demás, siempre que el mundo de los *clowns* se encuentra con el de los amantes, el encuentro resulta en algún tipo de catástrofe desventajosa para los *clowns*.

²⁴ A juzgar por su nombre, *Twelfth Night* acontece durante la fiesta de Epifanía (el 6 de enero, Día de Reyes), que en ciertas regiones europeas marca el inicio del periodo de carnaval. Los sucesos de la subtrama también parecen favorecer esta interpretación. La jugarreta de la que es víctima Malvolio funciona con una premisa similar a la de juegos carnavalescos como los de "El Rey de los Tontos" y "Rey por un día".

disfrazada de Cesario, no logra reconocerlo. Sir Toby y Sir Andrew resultan apaleados por Sebastian creyendo que se las veían con el “cobarde” de ‘Cesario’. Todo los equívocos de la obra son, al fin y al cabo, consecuencia de una fe ciega en las apariencias. Pero mientras que en el mundo de los amantes las falsas apariencias y las ilusiones llevan finalmente a una sublimación del deseo (no sin antes llevar la situación al extremo, casi a la imposibilidad de satisfacción), en el mundo de los *clowns* las ilusiones se convierten en mentiras e incluso adquieren un tinte grotesco. La patética figura de Malvolio encerrado en la más profunda oscuridad es, después de todo, una ridícula exageración del amante melancólico que Orsino profesa ser. Sebastian, quien inconscientemente trae consigo un feliz desenlace para los amantes, es a la vez el verdugo de Sir Toby y Sir Andrew. Mientras que al final los enamorados se encuentran a sí mismos viviendo una dicha abstracta en un universo mágico, las heridas de Sir Toby y Sir Andrew, la humillación de Malvolio y la soledad de Feste son dolorosamente reales. Los eventos de la trama secundaria son el resultado directo de actos premeditados y conscientes no carentes de consecuencia, pero los sucesos de la trama principal parecen obedecer, felizmente, a las leyes del azar. Al final, una vez que la fiesta ha terminado, termina también el juego para los *clowns*, quienes despiertan con resaca a una realidad poco aduladora. Los amantes, en cambio, parecen suspendidos en un instante de delicia atemporal que resulta aún más irreal cuando se contrasta con la solitaria figura de Feste ‘cantando bajo la lluvia’. Mientras que el carnaval no resulta ser más que un periodo festivo para los *clowns*, las mascarada es real para los enamorados. A pesar de la niebla mágica que envuelve a Illyria durante la doceava noche, el mundo de los *clowns* resultará ser aquel de la realidad, mientras que el de los amantes se conservará dentro de la frágil esfera de la fantasía.

Illyria es, pues, un lugar en donde domina la ilusión, con resultados catastróficos como en el caso de los *clowns*, o manteniendo las cosas en un estado de *impasse*, como sucede inicialmente en el caso de los enamorados. Pero hasta cierto punto, es también un lugar extremadamente ‘realista’: no hay leones, hadas, bandidos ni nada parecido, y con excepción del mar, la naturaleza se encuentra confinada y debidamente domesticada en los jardines del duque y la condesa. Mientras que la casa de Orsino

esta conformada por su señor y un séquito de sirvientes casi silentes, la casa de Olivia parece tener una segunda vida más allá de aquella impuesta por el caprichoso duelo de su señora y que, finalmente, poco la atañe : es aquí donde se separan claramente las tramas principal y secundaria. Los *clowns* se regocijan en el periodo mágico de las fiestas y se dan a la concienzuda tarea de satisfacer su gran apetito : comen, beben, cantan, pelean y hacen jugarretas. Su desmedida algarabía perturba el duelo de Olivia y ofende al puritano Malvolio. Mientras tanto, en el mundo de los amantes un apetito mucho más sofisticado permanece insatisfecho a la vez que aumenta a pasos agigantados.

Orsino y Olivia viven completamente sumergidos en un mundo de ilusión. Ven aquello que quieren ver, perciben aquello que necesitan percibir : tanto sus ojos como su mente siguen los dictados de su deseo, el cual parece no tener una salida satisfactoria. Orsino se encuentra atrapado en las redes de un apetito irrefrenable, confuso y contradictorio, que cambia de color como el ópalo y de humor como el mar. Su primer parlamento es más que prueba de esto :

If music be the food of love, play on,
Give me excess of it that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die.
That strain again, it had a dying fall.
O, it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour. Enough, no more,
'Tis not so sweet now as it was before.
O spirit of love, how quick and fresh art thou
That, notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price
Even in a minute ! (1.1.1-14)

La música tan pronto produce placer como deja de hacerlo. El amor y el mar tan pronto prometen interacción y vida (*'quick and fresh', 'receiveth'*) como se ven reducidos a una imagen de destrucción, de manera que se nos presenta sólo el aspecto negativo de estas fuerzas. Los altibajos no sólo emocionales, sino también metafóricos y rítmicos de Orsino se reflejan nuevamente en la primera referencia que hace de Olivia :

O, when mine eyes did see Olivia first
Methought she purg'd the air of pestilence ;
That instant was I turned into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me. (1.1.18-22)

En cinco líneas Orsino pasa de una sublime y purificadora visión de su dama a una extraña, caprichosa y hasta enfermiza referencia al mito de Diana y Acteón, en donde el cazador no sólo se ha convertido en la presa, sino que es, él mismo, perseguidor y perseguido. También es notoria la clara división, marcada por el punto y coma, que existe entre el segundo y tercer verso, de forma que la segunda parte del parlamento casi se deslinda de la primera. Parece, pues, como si los deseos de Orsino fueran en gran medida independientes de la existencia de Olivia. Como todo buen amante petrarquesco y melancólico, Orsino se encuentra entregado en cuerpo y alma a un obseso amor frustrado, a la vez que permanece inactivo y distanciado de su dama, sumido en la melancolía. Pero esto nos dice mucho más del narcisismo de Orsino que de su amor por Olivia, a quien prácticamente no conoce y sólo ha visto dos o tres veces. Al igual que Troilus, Orsino se encuentra muy enamorado, si no de sí mismo, al menos sí de su particular visión del amor, y su fijación con Olivia es en realidad una fijación con su propio potencial erótico. Nadie describe al duque mejor que Feste :

Now the melancholy god protect thee, and the tailor
make thy doublet of changeable taffeta, for thy mind is
a very opal. I would have men of such constancy put
to sea, that their business might be every thing, and
their intent every where, for that's it, that always
makes a good voyage of nothing. (2.4.72-77)

La referencia que hace el bufón a la falta de propósito subyacente en las pasiones de Orsino, y la carencia de significado activo que parece tomar el océano son particularmente elocuentes. El amor que Orsino profesa tener por Olivia parece estar dirigido a ella a falta de algún otro sujeto propicio, ya que, posteriormente, el creciente interés del duque por el efebo Cesario sugiere que Orsino dirige su afecto a la primera persona que pueda corresponderle. Se trata, más que de amor, de un apetito amoroso

cuya enormidad, impetuosidad y humor variable podrían sugerirnos un océano alborotado que no lleva a ninguna parte (el mismo Orsino se refiere a su amor como '*as hungry as the sea, / And [which] can digest as much*', (2.4.99-100)). Por otro lado, la pose de amante petrarquesco, ridiculizada sin piedad en el cautiverio de Malvolio, sólo incrementa el aislamiento de Orsino e impide el establecimiento de una relación verdaderamente dialógica, necesaria para el cumplimiento de la función del eros. Encerrado en su monólogo alternativamente masoquista y autocompasivo, Orsino es como Narciso enamorado, ignorante de la presencia de Eco, quien tan sólo puede repetir sus palabras. Conviene aclarar, sin embargo, que la melancolía de Orsino no es del todo gratuita, como veremos más tarde.

Olivia, por su parte, se halla encarcelada—*motu proprio*—en un duelo gastado y viejo, renegando así, con una afectada melancolía, de las fuerzas eróticas más poderosas que mueven su universo. '*What a plague means my niece*', dice Sir Toby, '*to take the death of her brother thus? I am sure care's an enemy to life*' (1.3.1-2). La actitud de Olivia aparece como antinatural e incluso, dentro de la particular exageración del sanguíneo Sir Toby, riesgosa para la propia vida: guardar semejante luto por un hermano solo puede significar, como dice Feste, '*foolishness*' o que el susodicho se encuentra en los infiernos. De no ser así, '*The more fool, madonna, to mourn for your brother's soul, being in heaven*' (1.5.66). Viola también ha perdido (o cree haber perdido) a su hermano, pero a diferencia de Olivia, casi no contempla guardar luto (el cual consistiría en servir a la misma Olivia), y su dolor no le impide enamorarse sin reservas. Es la misma Viola quien, posteriormente, le recrimina a Olivia esa reclusión antinatural²⁵:

Viola : [...] Are you the lady on the house ?

Olivia : If I do not usurp myself, I am.

²⁵ Resulta interesante comparar esta actitud reprobatoria en *Twelfth Night* con mitos clásicos de sexualidad negada tales como los de Némesis y Zeus, Dafne y Apolo, Penteo y Dionisio, e Hipólito y Fedra, entre otros. Es evidente que, dentro de esta tradición, el poder erótico conduce al aislamiento social y emocional cuando es negado: por ejemplo, la solitaria Dafne convertida en árbol, pasa de ser una mujer de carne y hueso a ser una planta inanimada (i.e. sin ánimo). En otros casos, como en los de Hipólito o *Las Bacantes*, la supresión del eros acarrea auténticas catástrofes. Véase Tiffany, 26; Grimal, 375, 124-125, 420-421, 272-273.

Viola : Most certain if you are she you do usurp
yourself,
for what is yours to bestow is not yours to reserve.
(1.5.177-181)

Y luego, en un lenguaje que recuerda los Sonetos :

Lady, you are the cruell'st she alive
If you will lead these graces to the grave
And leave the world no copy. (1.5.230-232)

Con todo y todo, Olivia se halla mucho más dispuesta que Orsino a reemplazar su pose monológica y estéril por una búsqueda de unión real. El hecho de que Feste pueda hacer bromas sobre la muerte de su hermano sin provocar su ira es una muestra de que Olivia, a diferencia de los narcisistas Malvolio y Orsino, no sólo es '*of free disposition*' (1.5.88), sino que también, su presencia es—desde el punto de vista dramático—perfectamente cómica²⁶ : su resistencia ante las fuerzas eróticas que se desatan por completo con la llegada de Viola es, por lo tanto, finalmente mínima. La sola mención de que un caballero sirviente de Orsino está en su puerta la llena de una curiosidad contra la que sus solemnes intenciones nada pueden. Decide recibirlo, aunque eso sí, cubierta con un velo que no tardará en quitarse. La pasión con la que se entrega Olivia es similar a la de Viola, y no podemos más que pensar en cuán acertadas eran las palabras de Orsino cuando dijo :

O, she that hath a heart of that fine frame
To pay this debt but to a brother,
How will she love, when the rich golden shaft
Hath kill'd the flock of all affections else
That live in her—when liver, brain, and heart,
These sovereign thrones, are all supplied, and fill'd
Her sweet perfections with one self king ! (1.1.32-38)

El problema es que Olivia se entrega a Cesario, una ilusión aparentemente no más real que aquella idealizada visión que tiene el mismo Orsino de ella. Una vez que Viola ha iniciado la comunicación, preparando así el eventual desenlace y la inminente

²⁶ Véase Bamber, 205-206; Frye, 10-14, 72-117.

consumación de los deseos amorosos, las pasiones de los enamorados afloran, crecen cada vez más y se derraman de manera incontenible. En ningún otro lugar podría un disfraz causar tanta confusión como en Illyria, y en toda Illyria no habría dos personas más susceptibles al engaño que Orsino y Olivia. La agencia andrógina de Viola será decisiva para movilizar sus mundos, pero Viola por sí sola, al quedar atrapada como una ilusión incompleta en un mundo de ilusiones inconclusas, no será capaz, temporalmente, de alcanzar una resolución. Su disfraz se convertirá en una arma de doble filo y no será hasta que las promesas encarnadas en 'Cesario' se hagan realidad que Viola misma podrá asumir (o reasumir) su feminidad perdida para lograr su propia satisfacción erótica.

3

Los monstruos

Thou blind fool love, what dost thou to mine eyes
That they behold and see not what they see?

Sonnet 137, 1-2

This is the monstrosity
in love, lady, that the will is infinite and the
execution confined, that the desire is boundless
and the act a slave to limit.

Troilus and Cressida, 3.2.87-90

Eros, dice Diótima en el *Banquete* de Platón, es el hijo de Poros ('Expedito', el hijo de la inventiva) y Penia ('Apurada', o 'Necesitada'), concebido en el festín divino para festejar el nacimiento de Afrodita, y por lo tanto, un natural dentro del séquito de la diosa :

... en virtud de la naturaleza de su madre, es casero de la indigencia. Mas, por parte de su padre, anda siempre al acecho de lo bello y de lo bueno ; es valiente, decidido, terco ; terrible cazador, maquinador eterno ; apasionado por saber, expeditivo, filosofante de por vida, brujo formidable, pocimero y sofista. De natural no es inmortal ni mortal ; a veces, cuando le salen bien las cosas, en un día florece y vive ; y otras veces en un día se muere ; mas, en virtud de la naturaleza de su padre, vuelve de nuevo a la vida ; pero todo lo que con sus expedientes allega se le va de las manos, de modo que el Amor nunca está ni sin recursos ni con riquezas. (*Banquete*, 203)

Anteriormente, al hablar del carácter melancólico de Orsino, ya había mencionado que su desidia va más allá del simple capricho del amante petrarquesco, cuya estéril pose

adoptan, entre otros, Orlando y Silvius en *As You Like It*, y posteriormente Troilus, Achilles (en *Troilus and Cressida*), e incluso Hamlet. Orsino, de hecho, puede verse como una especie de puente entre la risible melancolía amorosa (y morosa) de Orlando, o las extravagantes pasiones de Romeo, y las muy evidentes contradicciones presentes en personajes como Troilus, (fabricándose a si mismo una fantasía absolutamente irreal sobre la guerra y el amor), o Hamlet, (escribiéndole poesía mediocre, y luego rechazando violentamente a Ophelia). Como apunta Patrick Swinden (Swinden, 134), la profunda insatisfacción de Orsino ya no resulta del juego entre el amante cortés y su dama temporalmente inalcanzable, sino que se encuentra arraigada en la verdadera, y esencialmente contradictoria, naturaleza del amor. Esto es un punto de suma importancia, ya que a diferencia de lo que ocurre en las comedias anteriores, aquí el amor, más que regenerar, vigorizar y dar ímpetus, drena las energías y desgasta el alma: 'florece y vive' al tiempo que 'se muere', se le agotan los 'recursos' sin obtener 'riquezas'. Es en esta particularidad que *Twelfth Night* se encuentra más cerca de obras como *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, o incluso el famoso Soneto 129, que de comedias anteriores como *As You Like It* o la tremendamente erótica *A Midsummer's Night Dream*. El tiempo, en lugar de estar a favor, parece empezar a ponerse en contra: las alegrías carnavalescas no pueden hacernos olvidar la presencia de la muerte y el inexorable paso del tiempo. Tal vez Sebastian pueda 'revivir', pero no así el hermano de Olivia. Las tres canciones de Feste tienen todas que ver con el correr del tiempo y con la muerte. Mientras que una de ellas ('*O mistress mine where are you roaming?*', 2.3.38-51) utiliza el argumento del *carpe diem* ('*Then come kiss me sweet and twenty: / Youth's a stuff will not endure*'), otra ('*Come away, come away death*', 2.4.50-65) resulta ser una breve proclamación sobre el dolor del amor no correspondido y no confeso. La melancolía de Orsino, pues, es más que un producto de la imaginación del duque: envuelve todo el universo de la obra y tiene una influencia directa sobre la psique de los personajes. Este predominio de la melancolía, arraigado en la esencia contradictoria del sentimiento amoroso, sumerge a los personajes en el exceso y el solipsismo. Aquí, a diferencia de lo que ocurre en otras comedias, la lucha por consumir el impulso erótico no es una guerra contra el orden paternal superior y socialmente establecido característico de la Nueva Comedia (i.e. *As You Like It*, *A*

Midsummer's Night Dream, *The Merchant of Venice*, *The Two Gentlemen of Verona*, *The Merry Wives of Windsor*), ya que en *Twelfth Night* no hay ningún discurso oficial monológico que se oponga a la consumación amorosa. Por lo tanto, son los personajes mismos, primero con su egocentrismo y luego con su apetito excesivo y pasión desbordada, los que impiden que haya una eventual resolución.

Una de las principales características de *Twelfth Night* es el exceso : ninguno de los personajes (con excepción de Feste, que permanece siempre distanciado) parece tener el más mínimo sentido de la proporción. Sir Toby y Sir Andrew se encuentran en un estado de borrachera permanente, mientras que Maria, quien les reprocha ligeramente su falta de control, canaliza todas sus energías a tenderle una trampa humillante a Malvolio. Esta filosofía de la indulgencia de los sentidos lleva los ánimos a un estado de dolencia y parálisis : Orsino se encuentra enfermo de melancolía y de un exceso de energía erótica carente de objetivo o dirección, mientras que Olivia es víctima de un desmesurado amor imposible ; Malvolio sufre de un colosal amor por sí mismo y este malestar le impide darse cuenta de que se ha convertido en el blanco de una broma cruel ; Viola se entrega a su amor de manera tal que queda completamente incapacitada para cualquier otra cosa que no sea amar sin reservas, a pesar de no poder recibir satisfacción alguna. Todas estas pasiones tomarían un carácter particularmente frustrante y peligroso si el frágil equilibrio de la obra se rompiera y nos encontráramos fuera del terreno de la comedia, y más cercanos a la tragedia o al melodrama.

En el mundo de los *clowns*, el apetito crece apenas se ha visto satisfecho. Pero en el mundo de los enamorados el apetito adquiere características verdaderamente monstruosas, ya que parece crecer no sólo a pesar de la insatisfacción, sino también a raíz de ésta : la paradoja de la naturaleza del deseo en *Twelfth Night* es que mientras menos posibilidad de satisfacción existe, más se alimenta un hambre insaciable que crece y crece, y la cual, mientras más crece, más desgasta aquellas energías que, finalmente, van todas encaminadas hacia el acto de satisfacer un deseo que permanece insatisfecho.

¿Qué es, entonces, lo que alimenta este deseo erótico absoluto? La ilusión. Como ya dije anteriormente, Illyria es un mundo de ilusiones, y para penetrarlo Viola ha de convertirse en una. Su disfraz es, por lo tanto, el nudo donde se encuentran todas las contradicciones, equívocos e imposibilidades de la obra: es un vehículo erótico tremendamente poderoso, pero también un impedimento y un lastre.

Cuando Viola, (o, más bien, Cesario) llega por primera vez a casa de Olivia para entregar el mensaje de Orsino, la primera referencia que oímos con respecto a ella/él proviene de Maria, quien le informa a Olivia que *'there is at the gate, a young gentleman, much desires to speak with you'* (1.5.96). Olivia, a su vez, le da órdenes a Malvolio de deshacerse del indeseable enviado del duque. Apenas ha partido Malvolio entra Sir Toby, dando pie al siguiente diálogo:

Olivia : ... What is he at the gate, cousin ?

Sir Toby : A gentleman.

Olivia : A gentleman ? What gentleman ?

Sir Toby : 'Tis a gentleman here.

[...]

... There's one at the gate.

Olivia : Ay, marry, what is he ?

Sir Toby : Let him be the devil and he will, I care not. Give me faith, say

I. Well, it's all one. (1.5.113-124)

Cesario es, ante todo, *'a gentleman'*. Pero también puede ser cualquier cosa: *given enough faith, 'it's all one'*. Si aquí la falta de claridad puede achacársele al estupor alcoholizado de Sir Toby, Malvolio, ciertamente, no sufre del mismo mal. Sin embargo, cuando, a su regreso, Olivia pregunta obcecadamente *'What kind o'man is he?'*, Malvolio responde irritado *'Why of mankind'* (1.5.145-146):

Olivia : What manner of man ?

Malvolio : Of very ill manner : he'll speak with you, will you or no.

Olivia : Of what personage and years is he ?

Malvolio : Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy ; as a squash is before 'tis a peascod, or a codling when 'tis almost an apple. 'Tis with him in standing water, between boy and man. He is very well-favoured, and he speaks very shrewishly. One

would think his mother's milk were scarce out of him.
(1.5.147-156)

La descripción de Malvolio, aunque bastante más minuciosa que la de Sir Toby, resulta mucho más ambigua: el mensajero se encuentra en un estado intermedio de todo, difícil de describir porque no parece pertenecer a una categoría de edad específica. Sin embargo, Cesario no sólo se encuentra en un estado *'between boy and man'*, sino también en uno *'between boy and girl'*. La mención de *'One would think his mother's milk were scarce out of him'* evoca la temprana infancia y sugiere que el paje se encuentra más cerca del universo maternal y femenino que del universo paternal y masculino, y aquí resulta interesante notar que más tarde Sebastian, la encarnación de Cesario, se describirá a sí mismo como *'yet so near the manners of my mother'* (2.1.36). La mención a *'well-favoured'* parece indicar una belleza afeminada, mientras que *'speaks shrewishly'* nos remite tanto a la idea de un comportamiento insolente en general como a la imagen de una mujer impertinente (*shrew*) y por lo tanto, de conducta poco 'femenina'. Lo que es más, no podemos ignorar que la palabra *shrew* trae consigo connotaciones de 'arpía', un ser monstruoso intermedio entre la mujer y la bestia. Esta actitud agresiva se contrapone a la posterior mención de la leche materna²⁷, y las intenciones y carácter del mensajero quedan también en un punto medio entre los dos polos opuestos.

Más tarde el mismo Orsino menciona (en una tercera descripción que, a diferencia de las de Sir Toby y Malvolio esta repleta de connotaciones eróticas) que tanto la edad de Cesario como su delicada belleza lo alejan del género masculino y lo acercan al femenino:

²⁷ Es importante notar que la leche, sobre todo cuando asociada a la maternidad, tiene connotaciones muy particulares a lo largo de toda la obra de Shakespeare. Uno de los ejemplos más evidentes es *Macbeth*, en donde Lady Macbeth implora a los poderes nocturnos *'Come to my woman's breasts, And take my milk for gall'* (1.5.46-47), y posteriormente dice *'I have given suck, and know! How tender 'tis to love the babe that milks me. / I would, while it was smiling in my face, / Have plucked my nipple from his boneless gums / and dashed the brains out, had I so sworn! As you have done to this'*, (1.6.54-59). También acusa a su marido de estar *'too full of the milk of human kindness'*. La leche materna, pues, simboliza no sólo fertilidad y ternura, sino también los lazos comunes humanos/humanitarios (*'mankindness'*) que son denegados por los Macbeth y Regan y Goneril en *Lear*, por mencionar algunos otros personajes.

For they shall yet belie thy happy years
 That say thou art a man : Diana's lip
 Is not more smooth and rubious ; thy small pipe
 Is as the maiden's organ, shrill and sound ;
 And all is semblative a woman's part. (1.4.30-34)

Cesario, pues, y como bien dice Sir Toby, puede ser cualquier cosa, hombre o mujer. Y lo único que podemos asegurar con respecto a él es que, como dice Malvolio, *he is 'of mankind'*. El disfraz de Viola, por lo tanto, resulta ambiguo en casi todos los sentidos posibles.

La historia de una joven que se disfraza de hombre es bastante común en el folklore europeo. Por lo general se trata de esposas fieles que van en busca de un marido desaparecido, o chicas que se ven obligadas a asumir un rol masculino a falta de un hombre joven en la familia. Por lo general, estas mujeres terminan felizmente reunidas con su marido o casadas con el rey de quien se han enamorado en batalla²⁸. Una versión rumana, tiene, sin embargo, un giro más interesante al final. Aquí la princesa disfrazada se hace de gran fama como el distinguido caballero Fet-Fruners, quien regresa triunfante de todas sus aventuras y burla a todo aquel que sospecha su verdadero sexo. Eventualmente rescata a la hermosa princesa Iliane y se convierte en su caballero. En su última empresa, Fet-Fruners es enviada a robar un vaso de agua santa de un lugar sagrado. Cuando el ermitaño que hace guardia descubre lo acontecido, lanza, furioso, una maldición : “¡Que aquella persona que robó el agua se convierta en mujer si es que es hombre ; en hombre si es que es mujer !”. De manera que cuando Fet-Fruners regresa con su dama se encuentra en entera posibilidad (y libertad) de consentir a la propuesta de Iliane : casarse con ella y gobernar el reino (a lo

²⁸ Compárese con la historia de Britomart, Caballero de la Castidad, en el tercer libro de *The Faerie Queene* de Edmund Spenser. Aquí la doncella toma las armas para ir en busca de su futuro esposo, a quien ha visto en un sueño. Como dato relevante cabe mencionar que en el canto XII, cuando Britomart y Scudamour se encuentran abrazados (*'in long embracement dwelt'*), Spenser alude directamente a la figura del andrógino/hermafrodita al mencionar que *'Had ye them seene, ye would have surely thought, / That they had beene that faire Hermaphrodite'*. Siendo que los enamorados están participando de una dicha sublimada más allá de lo terreno (*'No word they spake, nor earthly thing they felt'*), podemos inferir que, nuevamente, la unión de los dos sexos se contempla con connotaciones de una espiritualidad universal casi divina (*"The Third Booke of The Faerie Queene: contayning the legend of Britomartis, or Of Chastitie"*, Canto XII, estrofas 45a y 46a).

cual accede después de un comentario final : “Sabe que en nuestra casa será el gallo el que cante, y no la gallina”)²⁹.

Al igual que Fet-Fruners, Viola resulta liberada por su disfraz, el cual se convierte en la llave que le permite entrar en un mundo patriarcal activo, otorgándole una libertad de acto y decisión que no le corresponde dentro del universo femenino. Se trata, finalmente, de una descarada transgresión de los roles sociales y de género establecidos. Es gracias al disfraz que Viola es capaz de transitar entre los mundos privados de Orsino y Olivia, penetrarlos, e incluso tener contacto con el mundo de los *clowns*, y queda claro que semejante libertad es un privilegio del género supuestamente masculino de Cesario. Como ya vimos anteriormente, la primera parte de la misión de Viola consiste en sustraer a Orsino y a Olivia de su solipsismo, y el poder que tiene para lograrlo deviene por completo de la ilusión que generan su disfraz y su don de la palabra. En pocas palabras, el disfraz se convierte en una auténtica *necesidad* para Viola.

Haciéndose pasar por un joven, Viola logra lo que le hubiera sido imposible de haberse presentado como mujer ante Orsino. Después de tan sólo tres días en la corte, Cesario ya ocupa un lugar privilegiado dentro del séquito del duque como amigo y confidente : ‘*I have unclasp'd/ To thee the book even of my secret soul*’ (1.4.13-14), le dice Orsino. Sabemos que Orsino es más bien ‘*inconstant... in his favours*’ (1.4.7), pero la simpatía que siente por Cesario va más allá del puro capricho : el hermoso paje, aparte de poseer un atractivo erótico para el duque (como lo revelan la amorosa descripción ya citada en 1.4.29-33 y el rabioso ataque de celos en 5.1.115-129), se presenta como la primera persona que puede llegar a corresponder el amor sin rumbo de Orsino. Lo que es más, es con Cesario con quien Orsino puede, finalmente, tener auténtica comunicación. Más allá de recitar un monólogo eterno ante sus sirvientes (como sucede en 1.1.), y más allá de mandarle mensajes a Olivia a través de una tercera persona, Orsino es capaz de tener un verdadero intercambio de ideas, y hasta un

²⁹ Jules Brun y Leo Bachelin, ‘The Girl who pretended to be a Boy’, en *The Violet Fairy Book*, 320-344. La traducción es mía.

entendimiento emocional con su nuevo paje. Independientemente de la imagen de Olivia, obsesamente recordada por Orsino, el verdadero romance del duque es el que éste tiene con Cesario, pues es hacia Cesario que se encauzan emocionalmente los deseos eróticos que Orsino mentalmente ha depositado en Olivia.

Olivia, de igual manera, cae bajo el influjo de Cesario apenas lo ha visto. La petulancia del joven parece despertar mucho más en ella de lo que las súplicas melancólicas de Orsino han logrado, y Olivia, que unas escenas atrás *'hath abjured the sight/ and company of men'* (1.2.36-37), resulta seducida por el lenguaje del amor de Cesario. Lo que el paje ha despertado en Olivia es, en primera instancia, un amor por el amor. Pero, a diferencia de lo que sucede con Orsino, para Olivia no existe ningún tipo de confusión en cuanto a quién es la persona sobre la cual debe depositar sus ilusiones :

... How now ?
Even so quickly may one catch the plague ?
Methinks I feel this youth's perfections
With an invisible, and subtle stealth
To creep in at mine eyes. Well, let it be. (1.5.284-288)

Lo que es más, al contrario de Orsino, Olivia posee una honda sabiduría sobre el poder del eros que la alerta sobre las trampas de la ilusión y el deseo. Sin embargo, a pesar de esto—y precisamente porque instintivamente sabe que no se puede negar al amor— Olivia se abandona abiertamente y sin reservas :

I do I know not what, and fear to find
Mine eye too great a flatterer for my mind.
Fate, show thy force. Ourselves we do not owe,
What is decreed must be ; and be this so. (1.5.298-301)

Cesario ha derrumbado con facilidad los muros que mantenían reclusos a Orsino y a Olivia. Pero, ¿qué hay de Viola misma ?

Viola se ha enamorado instantáneamente de Orsino, y al igual que Olivia, se ha entregado por completo. Es cierto que el disfraz le ha permitido adentrarse en el

mundo privado de Orsino, establecer una comunicación real con él e incluso seducirlo. Pero, finalmente, Viola se encuentra atrapada en su disfraz de paje, imposibilitada ya no digamos de satisfacer su amor, sino simplemente de entregarse a Orsino en su propia persona. No importa cuántas declaraciones de amor haga Viola, estas salen de los labios de 'Cesario', y no de los de ella. No importa cuan atraído se sienta el duque por Cesario, la imposibilidad de satisfacción resulta evidente en un triángulo amoroso que, se mire como se mire, va en contra del orden "natural" de las cosas. Orsino se halla obsesionado con Olivia y enamorado, sin saberlo, de Cesario ; Olivia no puede amar a Orsino puesto que quiere a Cesario ; Cesario no puede amar a Olivia, ya que se encuentra enamorado de Orsino. Pero Cesario es Viola. Entonces, aunque el deseo homoerótico de Orsino por Cesario tiene una posibilidad inherente de satisfacción siendo que Cesario es en realidad una mujer disfrazada, el amor de Olivia se ha topado con una barrera aparentemente insoluble. En este carnaval de identidades y atracciones sexuales, aquello que *es* resulta exactamente lo contrario de lo que se *ve*. El amor aparentemente homosexual de Cesario por Orsino es, en realidad, la atracción heterosexual que siente Viola por el duque, mientras que la pasión aparentemente heterosexual de Olivia es en realidad el amor de una mujer por otra. De igual manera, la atracción que siente Orsino por Cesario va dirigida, en realidad, a una mujer y no a un hombre. Pero no olvidemos que quien ha encauzado las fuerzas eróticas de Illyria ha sido propiamente 'Cesario', y no Viola. La confianza de Orsino y la entrega de Olivia surgen a partir de la creencia de que 'Cesario' es, después de todo, un hombre (aún cuando la fascinación que ejerce sobre los amantes provenga, precisamente, de su ambigüedad sexual y erótica).

La ambigüedad erótica, sin embargo, no gira sólo alrededor de Viola, sino que se encuentra en toda la obra y apunta, más allá de tendencias sexuales diversas, hacia una universalidad del deseo. Cuando Orsino, asumiendo una pose paternalista, inquiere sobre los intereses amorosos de Cesario, éste responde describiendo al propio Orsino como una mujer :

Duke : Thou dost speak masterly :
My life upon't, young thou art thine eye

Hath stay'd upon some favour that it loves.
 Hath it not, boy ?
 Viola : A little, by your favour.
 Duke : What kind of woman is't ?
 Viola : Of your complexion.
 Duke : She is not worth thee, then. What
 years, i'faith ?
 Viola : About your years, my lord.
 Duke : Too old, by heaven... (2.4.20-28)

El significado de esto va más allá de la ironía cómica. A través del discurso y la imaginación de Viola, así como a través del poder erótico mismo, Orsino comienza a adentrarse, aunque sea de manera inconsciente, dentro del lago de Salmacis. Desde el punto de vista de Viola (y del lector/espectador), el duque comienza a ser identificado con el principio andrógino mediante esta transformación metafórica que lo convierte en la dama cortejada por Cesario. Por otro lado tenemos en primer plano el evidente discurso homoerótico que incluso puede llegar a verse como una variante cómica de la declaración de Alcibiades a Sócrates al final del *Banquete*. Esta latente (y pretendida) homosexualidad hace más por masculinizar a Viola que cualquier otra cosa hasta este momento de la obra. No sólo ha tomado la postura propiamente masculina del cortejador, sino que también ha pasado a formar parte de la esfera homosocial de Orsino, característica de los círculos de poder patriarcales. En resumen, ambos personajes sufren una serie de alteraciones metafóricas que confunden aún más su verdadero género.

Con Olivia sucede algo parecido. Así como el amor por Silvia dota a Valentine de un carácter femenino, así el amor por Cesario le da a Olivia uno masculino. Al igual que Helena en *A Midsummer's Night Dream*, Helen en *All's Well That Ends Well*, y también Rosalind en *As You Like It*, Olivia deja su rol implícito como el objeto pasivo del deseo de otros para convertirse ella misma en la perseguidora. Desde el punto de vista social se está colocando en una posición por demás falsa, ya que no sólo esta comprometiendo su honor como dama, sino que también se esta adjudicando capacidades y libertades característicamente masculinas. Lo que es peor, mientras que Helena va tras Demetruis, Helen va tras Bertram y Rosalind tras Orlando, Olivia se lanza a la persecución de una chica travestida. En este sentido, Olivia es dos veces

hombre : una en su adopción de un rol social determinado, la otra en sus inclinaciones. ¿Será que está ciega? En el cuento rumano, la atracción de Iliane por Fet-Fruners (suponiendo que ésta corresponda a un interés amoroso más que al interés político-social de encontrar rey y esposo) puede tan sólo achacarse a una falta de juicio o agudeza visual por parte de la princesa. Pero el amor que siente Olivia por Cesario no es miope. Olivia, en todo caso, está loca : *'I am as mad as he'*, dice refiriéndose a Malvolio, *'If sad and merry madness equal be'* (3.4.14-15). El disfraz de Viola no resulta efectivo por que sea, en términos realistas, tremendamente exitoso. Olivia *cree* que Viola es Cesario porque *quiere* que Viola sea Cesario. Y no importa de cuántas indirectas haga uso Viola (*'I am not that I play'* (1.5.177), *'... you do think you are not what you are'* (3.1.137)), pues Olivia, al igual que Viola misma, se encuentra *'fortified against any denial'* (1.5.140) :

Viola : ... I am not what I am.

Olivia : I would you were as I would have you be ! (3.1.139-140)

Los enamorados parecen atrapados en un laberinto sin salida donde el eros adquiere dimensiones cada vez más monstruosas.

Viola no es una figura pasiva. Está llena de recursos, siente el llamado a cumplir una misión erótica y se hace, literalmente, de una nueva identidad y una nueva vida para lograrlo. Pero a diferencia de Rosalind, su gran predecesora, Viola carece de control sobre los eventos que se suceden en la trama, y se encuentra tan atrapada como los otros personajes. Cuando Rosalind dice, al enterarse de la presencia de Orlando en Arden, *'Alas the day, what shall I do with my doublet and hose !'* (AYLI 3.2.214), se trata de una queja sincera pero de ninguna manera de algo irremediable. No se encuentra obligada a mantener su disfraz, pero decide hacer uso de éste para seducir a Orlando y quitarle la melancolía. El personaje de Rosalind, situado en un ambiente no más o menos realista que el de Viola, presenta las casi interminables posibilidades del andrógino en un contexto cómico, mientras que en Viola (y en general en el melancólico mundo de *Twelfth Night*) se encuentran mucho más presentes las contradicciones e imposibilidades inherentes a esta figura mitológica. Rosalind se

entrega al cauce de la vida sin cuestionarlo, al igual que Viola, pero tan pronto se halla en posibilidades de moldear los acontecimientos, se entrega por completo a la tarea de hacerlo. Viola, en cambio, se halla pronto prisionera dentro del cuadro que ella misma ha creado. Es entonces que su disfraz comienza a adquirir características aberrantes, pues aparte de ser un artificio que da lugar a falsas ilusiones, también es una fabricación antinatural que bloquea cualquier posible resolución. En el segundo acto, Viola se refiere a sí misma como un pobre monstruo incapaz de dar o recibir amor :

Disguise, I see thou art a wickedness,
Wherein the pregnant enemy does much.
[...]
How will this fadge ? My master loves her dearly,
And I, poor monster, fond as much on him :
And she, mistaken, seems to dote on me.
What will become of this ? As I am a man,
My state is desperate for my master's love.
As I am a woman, now, alas the day,
What thriftless sighs shall poor Olivia breathe !
O time, thou must untangle this, not I.
It is too hard a knot for me t'untie. (2.2.27-28/33-41)

Aquí, la palabra '*monster*' debe ser cuidadosamente analizada. Cesario es, después de todo, mucho más que un travestido. Se trata de una mujer disfrazada de hombre afeminado y castrado (aunque en este último caso, parece que Viola no se presentó finalmente como un eunuco, ya que no hay nada en el discurso de Orsino que haga mención a esto). A raíz de este disfraz, los amantes han depositado sus afectos sobre alguien que es o parece ser inalcanzable, y su amor no es correspondido. Lo que es más, las fuerzas eróticas alrededor del disfraz llevan a los enamorados a comportarse de manera 'monstruosa'. El apetito de Orsino crece como el de una bestia hambrienta que amenaza con destruirlo todo ('*Why should I not, had I the heart to do it, / Like to th' Egyptian thief, at point of death / Kill what I love*' dice en 5.1.115-117, entregándose a una rabieta de proporciones otelianas), y, como un rinoceronte que embiste una mancha, resulta incapaz de distinguir claramente el objeto de su interés. Olivia, por otra parte, deja cualquier decoro a un lado y, como una amazona, se lanza con voracidad tras una presa que resulta ser de su mismo sexo.

Pero en la monstruosidad también se encuentra, inherente, la resolución del conflicto erótico. Anteriormente había mencionado la metamorfosis como vehículo del deseo erótico. Y en este caso particular (al igual que en *A Midsummer's Night Dream*, *As You Like It*, *The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*) la metamorfosis se hace necesaria para la consumación de éste.

La monstruosidad en sí casi siempre presupone cambio. Tanto en la mitología como en los cuentos populares, el monstruo resulta ser, muy comúnmente, no sólo la encarnación del eros, sino también su vehículo de consumación. El aberrante Minotauro es fruto del deseo bestial e incontrolable de Pasifae por un toro divino. En Apuleyo, el protagonista, convertido en asno como castigo por sucumbir a los placeres sensuales, encuentra que en su forma animal es capaz de satisfacer, con éxito extraordinario, la sed sobrehumana de su amante. *La Bella y la Bestia* es sólo la más conocida de todas las versiones que circulan por el mundo con un argumento similar al del mito de Eros y Psique, donde uno de los protagonistas debe liberar a su pareja de un monstruoso encantamiento para, eventualmente, consumir la unión³⁰. Y no perdamos de vista al personaje de la *'louthly lady'* (con el que Northrop Frye compara a las heroínas travestidas de Shakespeare (Frye, 85)), que como en el cuento narrado por *the Wife of Bath* de Chaucer, se acerca a sus potenciales maridos bajo una forma horrenda y al final, una vez que se ha celebrado el matrimonio, resulta ser una hermosa doncella. En resumen, el poder de metamorfosearse supone un poder erótico capaz de consumarse, ya sea que se le considere amenazante o bienvenido. En las *Metamorfosis* de Ovidio casi todas las transformaciones son el resultado directo o indirecto de un impulso erótico consumado o diferido : desde los cambios sufridos por

³⁰ El mito de Eros y Psique representa la unión entre el cuerpo y el alma, y de alguna manera, la obtención del equilibrio entre los aspectos puramente espirituales e intelectuales (Psique) y aquellos físicos y sensuales (Eros). Si bien en el mito original Eros no aparece como monstruo (aunque Psique lo llega a imaginar como tal) la representación de la figura erótica como monstruosa en el cuento popular enfatiza de forma efectiva el poder (y peligro) implícitos tanto en el agente erótico como en la misma experiencia sexual. Lo que es más, '[a]l ser la psique humana esencialmente andrógina, es la práctica sexual la que propiamente define el género del individuo. La experiencia sexual es la que une la psique con el cuerpo', (Pardo, 6). En este tipo de historia, el retorno del personaje encantado a la forma humana puede verse como una representación de la aceptación del poder erótico, así como el entendimiento y eventual control sobre sus características monstruosas. Una vez alcanzada esta etapa, los personajes se encuentran listos para la unión matrimonial (sexual) y la eventual procreación.

Io y Calisto a manos de la vengativa Juno, y las mudanzas de Hermafrodito, Dafne o Narciso, hasta la transformación en hombre de Ifis a raíz de su amor por Xanta. Del asno Lucio de Apuleio a la *Piel de Asno* de Perrault (sin olvidarnos, por supuesto, de Bottom y Titania), en la tradición mítica—a diferencia de lo que ocurre en la tradición racionalista—el monstruo erótico sólo tiene un significado totalmente negativo cuando se le mira a medias luces. De otra manera, esta figura siempre lleva una contraparte positiva a su lado oscuro.

Stephen Orgel ha llamado la atención hacia el significado del nombre 'Cesario', forma italianizada del latín *Caesarius*, "perteneciente a César". *César*, a la vez, proviene de *caesus*, "cortado" (que en el caso de César mismo alude a su nacimiento por cesárea). Esto nos remite al aspecto "castrado" de Cesario, que ya habíamos discutido brevemente: si bien la referencia a los *castrati* resulta perfectamente lógica, el significado va mucho más allá. Se trata de una "desexualización" no sólo de la heroína, que pierde su feminidad al disfrazarse, sino también de la emasculación del personaje masculino que ella ha decidido interpretar. Podríamos argumentar que esto permite que la naturaleza andrógina de Viola se haga patente a través del plano del disfraz. Es decir que, a pesar de estar disfrazada de hombre, Viola aparece como un hombre incompleto y/o parcialmente femenino, que a falta de órganos sexuales se encuentra en un estado físico de indefinición similar a aquel del monstruo.

También es preciso considerar los posibles significados del nombre de la misma Viola. Aparte de la alusión a las violetas, existe una relación directa con la *viola da gamba*, cuyo apelativo (literalmente "viola de pierna" en italiano) describe la particular forma de tocar este instrumento, que va colocado en posición vertical ante el músico y suele sostenerse entre las piernas. La gama tonal de la *viola da gamba* recuerda a la voz humana, y su forma evoca la figura femenina. Durante el Renacimiento, las referencias obscenas a este instrumento como metáfora de los genitales femeninos era por demás común (Tiffany, 95). Por otro lado, el uso del arco y la digitación para producir música añadían connotaciones fálicas al contexto. En un sentido metafórico, pues, la *viola* requiere de la convergencia armónica de los principios femenino y masculino para

producir música. Como menciona Tiffany (95), Viola disfrazada puede considerarse como un cuerpo en el que convergen armónicamente los dos sexos. Sin embargo, aún se requiere de un segundo agente, un "músico"; el instrumento no puede sonar por sí mismo.

Es así que Viola-Cesario ha llegado a un estado monstruoso en donde es, al mismo tiempo, 'potente' e 'impotente'; se encuentra llena de capacidad erótica pero es incapaz de consumarla. Dado el convencional final feliz característico de la comedia romántica suponemos que Viola logrará una eventual unión con Orsino. Pero será sólo a partir de la entrada de Sebastian, la otra mitad de Viola, que ésta será capaz de llevar a cabo su metamorfosis final (¿y definitiva?) para traer con esto un desenlace satisfactorio para el triángulo amoroso y la comedia.

4

Los gemelos.

... So we grew together,
Like a double cherry : seeming parted,
But yet an union in partition,
Two lovely berries moulded on one stem.
So, with two seeming bodies but one heart,
Two of the first—like coats in heraldy,
Due but to one and crownèd with one crest.

A Midsummer's Night Dream, 3.2.204-15

We are joined, we are one
With a human face...

Sally Potter, *Coming*

Ya había mencionado la importancia del poder de la ilusión en el mundo de Illyria. Pero es cuando Sebastian llega a la ciudad y se encuentra en el centro de una serie de acontecimientos descabellados (incluyendo un asalto a su persona y el auxilio de una mujer que acto seguido le propone matrimonio) que él—y nosotros como espectadores—nos vemos confrontados con la ilusión más grande de todas: Illyria misma. El país, Olivia, Feste, Sir Toby, Fabian, Sir Andrew, todos existen de alguna manera (aún si se trata de actores en un escenario). Sin embargo, para Sebastian esto parece ser un sueño:

What relish is in this? How runs the stream?
Or I am mad, or else this is a dream. (4.1.59-60)

Al igual que Viola, Sebastian se mueve (o, más bien, se encuentra a sí mismo) entre el mundo de los enamorados y aquel de los *clowns*. Su experiencia en el mundo de los *clowns* puede ser un sueño irritante, incluso una realidad cruda e incomprensible. Pero el mundo de Olivia, el de los enamorados, se le aparece a Sebastian con una naturaleza tan dulce e irreal que siente que debe desconfiar de su propia sensatez y de sus sentidos:

For though my soul disputes well with my sense
That this may be some error but no madness,
Yet doth this accident and flood of fortune
So far exceed all instance, all discourse,
That I am ready to distrust mine eyes
And wrangle with my reason that persuades me
To any other trust but that I am mad,
Or else the lady's mad. (4.3.9-16)

Aunque Sebastian se encuentra inicialmente desconcertado ante los sucesos, muy pronto se halla sumergido en el desquiciado mundo de Illyria, batiéndose con Sir Toby y Sir Andrew sin averiguar siquiera por qué lo persiguen, y aceptando la propuesta de matrimonio de Olivia sin más consideración que '*Let fancy still my sense in Lethe steep. / If it be thus to dream, still let me sleep*', (4.1.61-62). La facilidad con la que Sebastian cede ante los '*accidents and floods of fortune*' de Illyria sugiere que, después de todo, no es ajeno a este mundo. De hecho parece como si siempre hubiera estado ahí. Después de todo, es gemelo de Viola y su temperamento es igual al de su hermana. Así como Viola pasa del dolor producido por la pérdida de Sebastian a la esperanza de que aún siga con vida en el lapso de un solo verso ('*My brother, he is in Elysium. / Perchance he is not drowned*', 1.2.3-4) y se encomienda al tiempo ('*What else may hap, to time I will commit*, 1.2.56, '*O time thou must untagle this not I. / It is too hard a knot for me t'untie*', 2.2.40-41), así Sebastian pasa de la pena ocasionada por la 'muerte' de su hermana al gozo del amor con Olivia. Y así como Viola se enamora instantáneamente de Orsino, su hermano pasa del firme propósito de acudir a la corte de Orsino para volver a su tierra natal, al matrimonio con la condesa. Sebastian se deja llevar por las circunstancias sin oponer resistencia alguna, y es así como propicia la resolución del conflicto.

La primera vez que vemos a Sebastian es en el segundo acto, primera escena. Haciendo paralelo a la escena en 1.2 entre Viola y el capitán, aquí Sebastian se encuentra en compañía de Antonio, otro capitán de barco que lo ha rescatado de las aguas. Pero Sebastian, a diferencia de Viola, ha perdido todo lo que poseía con la tormenta y ahora se dirige a la corte de Orsino, presumiblemente para hacer aquello que no hizo Viola: presentarse ante el duque como el hijo de 'Sebastian of Messaline' y pedirle que lo ayude a volver a casa. Es aquí donde, por primera vez, se menciona el hecho de que Viola y Sebastian sean gemelos, así como su asombroso parecido físico. La apariencia andrógina de Viola-Cesario ya ha sido enfatizada en numerosas ocasiones a lo largo del primer acto, y aquí tenemos que, desde su primera aparición, ya existe un énfasis sobre el aspecto andrógino del mismo Sebastian. La referencia a su similitud física con Viola ('*A lady, sir, though it was said she much resembled me, was yet of many accounted beautiful*', 2.1.22-23) nos lleva, por deducción, a la conclusión de que la belleza de Sebastian debe ser tan andrógina como la de 'Cesario'. Y tenemos que, un poco después, Sebastian mismo se define en términos 'androginizantes':

... My bosom is full of kindness, and I am yet so near
the manners of my mother that upon the least
occasion more mine eyes will tell tales of me.
(2.1.35-38)

Cuando Sebastian dice '*I am yet so near the manners of my mother*' se está refiriendo, en primera instancia, a que tiene una predisposición natural hacia las lágrimas que resulta, ni que decirlo, poco masculina. Pero estas líneas también nos recuerdan algunos de los Sonetos dirigidos al Joven (*Youth*), en especial el 3 ('*Thou art thy mother's glass, and she in thee/ Calls back the lovely April of her prime*') y el 20 ('*A woman's face with nature's own hand painted/ Hast thou, the master-mistress of my passion*'). La alusión, pues, puede también referirse a una similitud en carácter e incluso aspecto físico.

Posteriormente, Viola recalca nuevamente esta particularidad de los gemelos cuando dice:

... I my brother know

Yet living in my glass ; even such and so
In favour was my brother ; and he went
Still in this fashion, colour, ornament,
For him I imitate. (3.4.414-418)

Un cambio de ropa basta para convertir a Viola en un reflejo, una ilusión de su hermano. Biológicamente, se trata de una mujer con o sin disfraz (*'A little thing would make me tell them how much I lack of a man'*, dice en 3.4.293). Pero en Illyria aquello que es no necesariamente es visto por lo que es. Cuando se encuentra vestida con el manto de la ilusión, Viola puede pertenecer a cualquiera de los dos sexos e incluso ser una combinación de ambos. No en balde dice a Orsino *'I am all the daughters of my father's house, / and all the brothers too'*, (2.4.123-124). Aquí comienza a hacerse aparente aquello que se evidenciará al final de la obra: los gemelos no sólo son físicamente similares, sino que hasta parecen ser intercambiables entre sí.

Como apunta Grace Tiffany (70-71), es característico de los personajes andróginos shakesperianos el que exista una identificación simbiótica previa con alguna otra persona que a la vez apunta a la eventual unión con la pareja. Estas relaciones previas son de índole más bien fraternal, aunque en ocasiones son descritas en términos por demás eróticos³¹. Dos buenos ejemplos son las relaciones entre compañeros de infancia tales como Rosalind y Celia o Valentine y Proteus. A ojos de Celia, ella y su prima son inseparables : *'And wheresoe'er we went, like Juno's swans / Still we went coupled and inseparable'* (AYLI 1.3.74-75), dice. Posteriormente, decide acompañar a su prima al exilio con las palabras *'Rosalind, lack'st thou then the love / Which teacheth thee that thou and I am one? / Shall we be sundered? / shall we part, sweet girl? No.'*, (AYLI 1.3.95-98). En *The Two Gentlemen of Verona* las vidas (y amoríos) de Valentine y Proteus parecen ser intercambiables, de tan cercana que es la unión. Se conocen entre sí tan bien (o tan mal) como se conocen a sí mismos (*'I knew him as myself, for from our infancy / We have conversed, and spent our hours together'*, (TTGOV 2.4.60-61)), y se identifican a tal grado el uno con el otro que cuando Proteus habla de traicionar a Valentine dice que si bien

³¹ Al usar el término 'erótico' me refiero, nuevamente, a una definición que tome en cuenta la concepción clásica del Eros, cuyo carácter, si bien no ignora la carnalidad, va más allá del aspecto exclusivamente sexual.

esto implica la pérdida de su amigo, a cambio se encontrará a sí mismo: '*Julia I lose, and Valentine I lose. / If I keep them I needs must lose myself. / If I lose them, thus find I by their loss/ For Valentine, myself, for Julia, Silvia*' (TTGOV 2.6.19-22). Pero quizá el mejor ejemplo de estas 'simbiosis fraternales' sea el de Helena y Hermia. En el tercer acto de *A Midsummer's Night Dream*, cuando las atenciones de Demetrius y Lysander han pasado, súbitamente, de Hermia a Helena, Helena se define a sí misma y a su amiga como '*an union in partition [...] with two seeming bodies but one heart*' (AMND 3.2.211/213). Los términos que utiliza para describir una relación tan estrecha recuerdan, entre otras cosas, el mito platónico del andrógino original (en su combinación 'hembra-hembra') y las representaciones emblemáticas renacentistas del andrógino como un ser unitario de donde se desprenden, a partir del torso o los hombros, una figura femenina y otra masculina³². Finalmente, la falta de individuación de Hermia y Helena recalca un enorme potencial erótico que es producto, precisamente, de la capacidad—y necesidad—que tienen ambas de identificarse y unirse con alguien más. La definición de la propia identidad a partir de la unión con otro es, pues, la base para una futura consumación del deseo erótico.

En Shakespeare, pues, este tipo de relaciones ofrecen un vínculo con la noción de una dualidad complementaria, a la vez que denotan la capacidad del individuo para la final unión erótica, sexual, y matrimonial. En los ejemplos anteriores los personajes atraviesan por un proceso de maduración que los lleva de la unión fraternal (y discutiblemente homoerótica) a la relación heterosexual amorosa. Pero en *Twelfth Night* la unión fraternal simbiótica no se rompe a lo largo de la obra, sino que, como veremos, se regenera.

Viola y Sebastian no sólo son gemelos, sino que son gemelos idénticos (por absurdo que esto suene en términos científicos): su parecido es tal que lo único que los distingue es la vestimenta indicativa de su respectivo sexo. Ahora bien, en términos mitológicos, el símbolo de los gemelos representa la ambivalencia del universo mítico,

³² El hecho de que Hermia y Helena sean del mismo sexo me parece, en este caso, poco relevante. La noción de una totalidad compartida se encuentra implícita en la mención a '*two seeming bodies but one heart*', que evoca visualmente la idea de una figura siamesa que comparte los órganos vitales.

el dualismo, las contradicciones y la tensión interna dentro de una situación de por sí completa y permanente. Pero también, los gemelos idénticos son uno y espejo a la vez : simbolizan la reducción de lo diverso a lo uno, una superación del mundo de dualidades donde la realidad es tan sólo aparente, y el reflejo de la manifestación. Su signo zodiacal, Géminis, no sólo simboliza la dualidad y los opuestos (internos y externos, en conflicto o complementarios, relativos y absolutos), sino también el contacto humano, la comunicación y la polaridad (incluyendo la polaridad sexual). Sus representaciones gráficas van desde los dos infantes tomados de la mano hasta una pareja de amantes. Se trata, al igual que el andrógino, de uno de los símbolos más poderosos sobre la paradójicamente única y a la vez dual esencia de la naturaleza humana, así como de la comunicación y el poder erótico³³.

Unidos hasta en el nacimiento, los gemelos son la manifestación terrena del andrógino original platónico. Si Celia y Rosalind, Proteus y Valentine, Hermia y Helena se conciben a sí mismos como unidades complementarias, Viola y Sebastian conforman, juntos, una unidad. Al principio de la obra se ven convertidos en dos entidades aisladas cuando son separados por una fuerza mucho más grande que ellos. Tal fuerza es el mar, con sus particulares connotaciones de muerte y renacimiento. Si las relaciones simbióticas previas a la maduración sexual y/o el matrimonio en otros personajes shakesperianos conforman el proceso de su definición erótica como individuos, en el caso de los gemelos de *Twelfth Night* es la separación (y no la unión) la que propicia una especie de desenvolvimiento erótico. Pero resultaría riesgoso hablar de desarrollo en términos psicológicos, ya que es difícil probar que los personajes atraviesan por un proceso de maduración ya sea emotiva o sexual. De hecho, es muy poco el cambio que se puede observar en Viola y su hermano del principio al fin de la obra. Algunos autores han argumentado que mientras Viola atraviesa por un proceso en donde sustituye a las figuras del padre y el hermano por la de la pareja elegida (Orsino), Sebastian pasa de una relación homosexual/homoerótica con Antonio a la afirmación de su individualidad en una relación amorosa

³³ Chevalier y Gheerbrant, 498, 1047-1050. En este caso resulta particularmente interesante notar que en ocasiones la figura del hermafrodita es representada por un par de figuras gemelas.

heterosexual con Olivia (quien a su vez pasa a sustituir la figuras de la madre y de la hermana). Es decir, los gemelos supuestamente experimentan un proceso de maduración emocional y sexual que los lleva de un estado mental, emocional y sexual pre-púber a la obtención de una identidad adulta definida. Pero todo esto implicaría, para empezar, una diferenciación definitiva. Viola y Sebastian no sólo parecen evitar a toda costa definirse como individuos autónomos con voluntad propia (su continua identificación con el gemelo "perdido" y su falta de resistencia a las fuerzas que los arrastran son más que prueba de esto), sino que conforme la obra avanza hacia su desenlace, los dos parecen confluír cada vez más en una misma persona. Son como un espejo y su imagen reflejada:

One face, one voice, one habit, and two persons,
A natural perspective, that is and is not. (5.1.213-214).

Más aún, se definen a sí mismos como proyección el uno del otro: *'Do I stand there?'*, (5.1.224), dice Sebastian cuando se encuentra frente a su hermana disfrazada. Y en la cita ya mencionada (3.4.414-418), Viola se refiere literalmente a sí misma como espejo de su hermano. *'An apple cleft in two is no more twin/ Than these two creatures'* (5.1.221-222), dice Antonio, haciendo una alusión por demás evidente al mito platónico del andrógino original.

Al igual que Viola, Sebastian parece transitar entre un sexo y otro, y la ambigüedad erótica y sexual de los hermanos se mantiene hasta el final, con Viola aún en ropas de hombre. En pocas palabras, y al contrario de lo que nos harían suponer las diversas interpretaciones psicológicas que se han dado de la obra, no hay un desarrollo que culmine con una diferenciación definitiva. La atracción que ejerce Sebastian sobre Antonio y Olivia equivale a la atracción que 'Cesario' ejerce sobre Olivia y Orsino. Si Viola es una chica que se confunde con un chico y es percibida de esta manera por Orsino, a la vez que para Olivia es un chico con rasgos femeninos, entonces Sebastian debe de ser un joven de apariencia afeminada que es percibido de ésta manera por Olivia y como una chica masculina por Antonio. Los gemelos atraen indistintamente a los dos sexos y su sexualidad parece determinarse a partir de la percepción de terceros:

'I wish you were as I would have you be!' (3.1.140). Son, de alguna manera, la encarnación de los deseos de Olivia y Orsino, y sólo podrán adquirir una 'identidad' definitiva cuando los deseos de ambos se clarifiquen y adquieran un objetivo bien delimitado. *'Poor lady, she were better love a dream'* (2.2.26), dice Viola una vez que Olivia le ha declarado su amor. Sebastian es la materialización de tal sueño.

Anteriormente mencioné el cuento rumano de Fet Fruners. En esta historia, la mujer conscientemente asume un papel masculino y queda envuelta en éste al grado de que la maldición del cambio de sexo se convierte en una bendición disfrazada. Aquí todo lo que sucede—como no sea la arrogación voluntaria del rol del sexo opuesto—es producto de fuerzas totalmente ajenas al individuo. Pero en la historia de Ifis, en las *Metamorfosis* de Ovidio, el cambio sexual deviene del deseo del individuo mismo. Ifis, nacida mujer y criada como hombre, llega a la adolescencia y se enamora de Xanta, con quien está comprometida en matrimonio. Aunque todo está bien en apariencia, Ifis es, inevitablemente, una mujer. Primero ha de ver reflejada su feminidad oculta en Xanta para tener una afirmación de sí misma como individuo. Luego de esta infatuación parcialmente narcisista, será su deseo de unión con Xanta el que la llevará a definirse emocional y sexualmente: '¿quién soy yo?—la persona que ama a Xanta'. Por obra de la diosa Isis, Ifis será transformada en hombre el día de su boda y podrá unirse a su mujer. A través del deseo erótico se dan, de forma simultánea, la disolución y la afirmación del individuo. Ambas son necesarias para la eventual unión entre dos.

En *Twelfth Night* lo que vemos es una curiosa combinación de las dos historias anteriores. Viola y Sebastian no se individualizan, sino que se complementan y se unen. Juntos son un agente erótico completo. Su sexo e individualidad se concretan (hasta donde se pueda hablar de concreción en el caso de *Twelfth Night*) a partir de un deseo que no es ajeno pero sí externo a ellos, un poder que los transforma y define, finalmente, como objetos del deseo. A diferencia de lo que sucede en Ovidio, no es el individuo (la figura correspondiente a Ifis) quien se define a sí mismo a partir del tercero (Xanta), sino que es el tercero quien define al individuo al escogerlo, narcisistamente, como receptáculo de sus propios deseos. En pocas palabras, el

potencial andrógino de Viola y Sebastian es una herramienta que responde al ansia erótica de Olivia y Orsino.

Se ha argumentado que el disfraz de Viola funciona como una especie de trampolín que le permite resolver sus crisis de identidad sexual y la lleva, finalmente, a una afirmación de su feminidad y de su amor por 'el otro', Orsino. Pero, como ya hemos visto, la satisfacción erótica de Viola depende enteramente de la aparición final de Sebastian. Separados, los gemelos son como una entidad truncada, o bien, castrada. Si Viola, como todo ser andrógino, es metafóricamente hermafrodita, su "castración" (que no es suya en sí, sino de 'Cesario') es un reflejo de una situación incompleta ; esto es, se debe a la falta de su mitad propiamente masculina--Sebastian. Y no podrá asumir una masculinidad o feminidad absoluta mientras su naturaleza andrógina se encuentre incompleta. El disfraz es una sustitución temporal de su masculinidad perdida, pero se trata de una sustitución artificial y vacua. De ahí la imposibilidad de satisfacción.

Finalmente, al igual que Rosalind, Viola logrará una consumación. Ambos personajes gozan de un poder que proviene tanto de su *'free disposition'* como de un sentido cómico de la vida. Pero a diferencia de la heroína de *As You Like It*, la capacidad de consumación que adquiere Viola no proviene de ella como individuo, ni de su capacidad de acto y resolución. Depende del lazo que la une a su hermano. El poder resolutivo de este lazo se encuentra, a la vez, íntimamente ligado a la naturaleza andrógina/hermafrodita de ambos. Pero sobre todo, depende del poder de la ilusión; del poder de los deseos de Orsino y Olivia.

En resumen, Viola y Sebastian son uno, dos caras de la misma moneda. Mejor aún, son la cara que se deseé mirar de la moneda. Por eso es que no importa que al final Olivia obtenga a Sebastian en lugar de 'Cesario', ya que Sebastian es la imagen gemela de Cesario, la misma ilusión. Y el súbito cambio que hace Orsino de Olivia a Viola no tiene por qué tener otra explicación que no sea el hecho de que Viola es una versión femenina de Cesario. Lo que es más, cuando Sebastian dice a Olivia *'You are betrothed*

both to a maid and man' (5.1.261), no sólo se está refiriendo a su propia naturaleza andrógina/hermafrodita : también está haciendo hincapié en el potencial andrógino de la misma Olivia, capaz de unirse, metafóricamente hablando, tanto a un hombre como a una mujer. De igual manera, cuando Orsino se dirige a Viola con la frase '*Cesario come—/ For so you shall be, while you are a man*' (5.1.381-382), es más que el hermafroditismo de Viola/Cesario lo que aquí se implica. En los terrenos abstractos del deseo erótico, Orsino, al igual que Olivia, puede tomar como cónyuge a cualquiera de los dos sexos. Y de hecho, mientras él no defina sus deseos sexuales, Viola misma permanecerá como una figura indefinida.

Sin embargo, en el mundo terrenal la imposibilidad de satisfacción ya se ha hecho más que evidente. '*But Nature to her bias drew in that*' (5.1.258) : así como Fet-Fruners e Ifis se convierten en hombres para Iliane y Xanta, de igual manera, al final de *Twelfth Night*, 'Cesario' se convertirá en un hombre para Olivia y una mujer para Orsino. Y por un instante que permanece suspendido en la intemporalidad, los absolutos metafísicos del deseo erótico encuentran salida en una realidad tangible.

Viola/Sebastian es, pues, uno mismo: mujer y hombre, '*master-mistress of... passion*'. Los gemelos indudablemente existen: '*A spirit I am indeed*', dice Sebastian, '*But am in that dimension grossly clad/ Which from the womb did I participate*' (5.1.243-245). En esencia, sin embargo, pertenecen al mundo '*high fantastical*' de Orsino y Olivia. Juntos representan la naturaleza ilusoria del amor. Se trata de un amor que, como en los Sonetos, va más allá de las limitaciones de sexo y género, y que toma forma a partir del capricho (*fancy*) y el deseo.



Fig. 5. *The Kiss*, Edvard Munch, 1895.

El desenlace: conclusiones.

I
 Know you appear
 Vivid at my side,
 Denying you sprang out of my head,
 Claiming you feel
 Love fiery enough to prove flesh real,
 Though it's quite clear
 All your beauty, all your wit, is a gift, my dear,
 From me.

Sylvia Plath, *Soliloquy of the Solipsist*

Soy espejo y me reflejo...

Popular

La irrealidad de los sucesos en *Twelfth Night* es por demás conspicua. El desenlace artificial (y no en vano hablamos de artificialidad en una obra llena de artificios) satisface una necesidad dramática: sin la llegada de Sebastian la trama de los enamorados se perpetuaría en un círculo vicioso cuya única salida sería, como ya había mencionado antes, de dimensiones trágicas o cercanas a la tragedia (basta leer los Sonetos para imaginar los posibles desenlaces del triángulo amoroso). Shakespeare no sólo no ignora este aspecto, sino que lo recalca a todo lo largo de la historia. Esta brecha entre realidad, ilusión y artificio alcanza su punto climático en la última escena de la obra.

Como ya había mencionado anteriormente, al cierre de *Twelfth Night* la frágil dicha de los enamorados marca un profundo contraste con la realidad de los *clowns*, quienes

se enfrentan a prospectos poco halagadores una vez que los efectos del vino y el carnaval se han disipado. La unión matrimonial entre Sir Toby y Maria, la contraparte cómica de las uniones románticas de Sebastian, Olivia, Viola y Orsino, es narrada por Fabian en términos prosaicos y terrenales. Durante una borrachera, Sir Toby promete casarse con Maria si ella tan sólo le da el gusto de burlar a Malvolio. Humillado Malvolio, Maria puede ahora asegurarse una vida socialmente superior a la de una dama de compañía. Aun así, ambos todavía dependen de la fortuna y magnanimidad de Olivia. Y qué decir de Sir Andrew y Malvolio, cuyos ambiciosos planes de matrimonio con la condesa se evaporan terminado el carnaval. Los versos finales de la obra pertenecen a Feste y son en extremo melancólicos. La canción es, nuevamente, sobre el paso del tiempo, la soledad y la muerte. Para Feste, así como para los demás *clowns*, todo tiene un final inevitable. A los enamorados parece haberles sido perdonada tal conclusión, pero la suspensión de la incredulidad (*suspension of disbelief*) que provoca el maravilloso desenlace de su trama se disocia completamente de la melancólica realidad de Feste. En pocas palabras, aparecen cada vez menos creíbles, y su historia más como un elaborado artificio. Al final, el espectador no puede ignorar que está viendo una obra de teatro. El teatro, en este caso, resulta más un receptáculo de ilusiones que una imitación de la vida. Si escogemos 'creer' la obra, es decir, si aceptamos las convenciones generadas por la obra misma y nos sometemos a su lógica particular, estamos obedeciendo a un deseo de creer en el reflejo de nuestras ilusiones, ya sea que éstas sean personales o hayan sido generadas por la ilusión teatral misma. Esta ilusión, por otro lado, permanece visiblemente dentro de los terrenos del artificio y la metafísica.

La trama amorosa nunca se resuelve de manera conclusiva. Todos los procesos eróticos se desenvuelven en un terreno abstracto alejado de la realidad tangible del sexo. No olvidemos ese extraño incidente que pospone el casamiento de Orsino y Viola. Viola solo podrá asumir su forma femenina una vez que se encuentre vestida con sus '*maiden weeds*' (5.1.253). La posibilidad de comprar ropas nuevas o usar algunas que no le pertenezcan ni siquiera se contempla, y las suyas propias se encuentran en posesión del capitán de barco que aparentemente está bajo custodia

debido a un altercado con Malvolio. Sólo mitigando la ira de éste último (cuyas palabras de despedida fueron *'I'll be revenged on the whole pack of you'* (5.1.374)) podrá Viola tener acceso finalmente a sus vestidos. Como ya se ha mencionado, el camino hacia la consumación de los amores de Viola y Orsino (¿o debería decir Orsino y 'Cesario'?) bien podría requerir de otra obra completa en el estilo de la Nueva Comedia, con Malvolio como el orden antagonista a quien burlar y/o pacificar para lograr el cometido amoroso.

El verdadero final de *Twelfth Night* se posterga, y la consumación del principio erótico queda suspendida. Viola continuará siendo Cesario a ojos de Orsino mientras no se encuentre en ropajes de mujer, y la consumación sexual, tan patente en obras como *As You Like It*, *The Taming of the Shrew* o *A Midsummer's Night Dream*, seguirá siendo diferida. La mención que hace Viola a sus *'maiden weeds'* indica que, al igual que Sebastian (*maid and man*), ella también es virgen. Mientras el acto sexual (la clarificación final de los deseos) no se consume, los gemelos continuarán como una especie de andrógino. Aun cuando hayan quedado definidos como individuos con órganos sexuales ya sea femeninos o masculinos, la falta de práctica sexual los mantendrá en un estado de indeterminación ambigua. En pocas palabras, Orsino ha de hacer de Viola una mujer—y Olivia un hombre de Sebastian—en el sentido más literal de la palabra. La obra permanece, sin embargo, en un terreno de abstractos metafísicos, donde el amor es platónico en el sentido casi estricto de la palabra, y donde la erótica es una figuración intelectual que va más allá de la realidad tangible de la sexualidad y las barreras del género. La figura del andrógino se presenta, más que en cualquier otra comedia shakesperiana, en su esencia irreal y paradójica.

En *As You Like It* el andrógino funciona como catalizador e incluso ejecutor de la tarea erótica. Pero en *Twelfth Night*, aunque la figura andrógina se encuentra repleta de promesa (y hasta cierto punto responde a las expectativas), su potencial erótico se halla restringido a un mundo gobernado por el poder de la ilusión. Finalmente, el éxito de Viola/Sebastian depende mucho menos de ellos que de la capacidad—y *necesidad*—que tienen Orsino y Olivia para creer en los hermanos como la materialización de una

apariciencia. Las alusiones al tema del espejo no son vanas: los gemelos son mucho más que espejo el uno del otro. Ante todo, son espejo de las ilusiones y deseos que otros depositan sobre ellos. En un mundo de solipsismo la eventual interacción erótica no es con el otro, sino con el reflejo de los deseos del individuo mismo.

Estos deseos, por otra parte, son multifacéticos y abarcan toda la escala emotiva amorosa. Ya he mencionado en diversas ocasiones las similitudes entre *Twelfth Night* y la secuencia de los Sonetos. En ésta última tenemos al Joven (*Youth*) y a la Dama (*Dark Lady*), que junto con el hombre (la voz poética misma) parecen interactuar de todas las maneras posibles y abarcar todas las eventualidades amorosas. La Dama personifica los aspectos físicos y sensuales del eros: provoca '*discourse as madmen's are*' en el Soneto 147, miente (142, 138), se comporta de manera cruel (139, 140, 149), y es, al mismo tiempo, cariñosa, burlona e irresistible (135, 136). Juega, y a diferencia de las diosas del amor petrarquesco, no levita por los aires sino que camina por los suelos (130). De los dos amores, representa a '*[the] worser spirit*' (144). Se la asocia con la oscuridad (la noche, el color negro) y el fuego (la fiebre, el infierno, el amor mismo). Las pasiones que encarna son viscerales e irracionales, y se subliman en los éxtasis y agonías del deseo. Casi por definición, y dadas sus características "animales", esta pasión sexual ilimitada se caracteriza también por el engaño, el dolor y la desilusión. El Joven, por otro lado, es—cuando menos al principio—el polo opuesto de ésta relación: '*the better angel, a man right fair*', dueño y señor de las pasiones intelectuales de la voz poética ('*Lord of love, 'master-mistress' of passion*). Se le asocia con la luz y la fertilidad (el sol, la vegetación, la primavera, el verano, el oro). Descrito como '*angel*' y '*master-mistress*', posee una sexualidad por demás ambigua, y representa ese amor homosexual Platónico más puro que proporciona alimento espiritual a través del intelecto y que se sublima más allá de las pasiones sexuales. En ocasiones el Joven y la voz poética aparecen como uno (36, 39), ya que parecen haberse unido a través de la espiritualidad y el intelecto. Consecuentemente, existe una relación casi simbiótica entre el amor del Joven y el arte mismo. Al inmortalizar al amado en su poesía (i.e. 17, 18, 19, 38, 63, 81), el autor no sólo consigue patronazgo, sino que también aspira a una especie de apoteosis metafísica, una exaltación final de la relación amorosa. Pero esto no quiere

decir que la relación sea, finalmente, asexual. Ni tampoco que carezca de problemas. De hecho, aunque en un principio los dos amores se presentan como fuerzas antagónicas, a la larga comienzan a convertirse en una sola: '*Suspect I may, yet not directly tell/ [...] I guess one angel in another's hell*' (144). La mera idea de que alguna vez estuvieron separados es tan sólo una ilusión. Se trata, finalmente, de los dos polos opuestos en la gama del amor y el deseo erótico, el cielo y el infierno.

La imposibilidad de separar estos dos aspectos del amor, ya que juntos conforman la naturaleza misma del eros, y la imposibilidad de escoger entre cualquiera de estos dos extremos es el punto central no sólo de los Sonetos, sino también de gran parte de la obra de Shakespeare. El Joven y la Dama se combinan en una sola entidad andrógina y ambigua que representa el deseo erótico como un todo, desde lo más sublime hasta los extremos de la degradación. Contiene dentro de sí una escala infinita de posibilidades y es, en esencia, contradictorio.

Así como los Sonetos, *Twelfth Night* oscila peligrosamente entre la sublimación metafísica y la degradación de los abismos del exceso. Situada entre *Hamlet* y los *problem plays*, *Twelfth Night* es la última comedia romántica de Shakespeare. Los matices oscuros que ya aparecen en *The Merchant of Venice* se van haciendo cada vez más presentes. En *As You Like It* las ponderaciones melancólicas de Jaques sobre las siete edades del hombre son recibidas en son de burla por los demás personajes. Pero en *Hamlet* el amor ya no puede resguardarse de los efectos corrosivos del tiempo (tan presentes en las canciones de Feste), y una cadena de eventos presentes y pasados llevan a Hamlet a rechazar a Ofelia, mientras que Gertrude olvida con facilidad. En *Troilus and Cressida*, una obra sobre decadencia e ilusiones rotas, el tiempo arrasa con todo, incluyendo el amor. En *All's Well That Ends Well* Helen obtiene a Bertram como un premio a sus esfuerzos más que por amor, y en *Measure for Measure* los personajes se encuentran mucho más enfrascados en su solipsismo y deseos particulares que en aquellos que los rodean. ¿Qué es, pues, lo que impide que *Twelfth Night* se convierta finalmente en algo similar a *Troilus and Cressida* o el famoso Soneto 129? Precisamente el hecho de que es una comedia. Pero una comedia en donde la voracidad de los

personajes, aunada a las problemáticas circunstancias, llevan la obra a un punto en donde sólo un desenlace verdaderamente cómico en esencia (y absurdo, en términos realistas) puede salvar a los protagonistas de una auténtica catástrofe. Es la posibilidad de mantener el tul de la ilusión lo que previene la tragedia.

A diferencia de las comedias anteriores, y como sucede en las obras subsecuentes, *Twelfth Night* resulta ser una obra sobre las imposibilidades—más que las posibilidades—del deseo. Se trata de un deseo como aquel descrito por Diótima en el *Banquete*, hijo de Penia y Poros, ‘nunca [...] sin recursos ni con riquezas’. Más allá de lo tangible y a la vez atrapada en una realidad inevitable, es un ansia tan real como fantástica en donde, en palabras de Jan Kott,

[the] erotic partner... is real and fictitious at the same time ;
the eye wages a struggle with the heart... The partner is
bodily present and yet created by imagination and desire
(Kott, 245).

El amor es, finalmente, una eterna paradoja.

El andrógino es la imagen de una promesa de compenetración con ‘el otro’, y también con una totalidad universal divina. En términos muy terrenales se puede contemplar como una feliz y plena unión armónica con la pareja. Pero también representa un misterio, una fusión que trasciende el cuerpo y que se eleva hacia a los dominios de la imaginación, el intelecto y el alma. Mientras más sublime se hace la visión erótica, más incorpóreo se vuelve. Finalmente, corresponde a las esferas de la metafísica, y cuando se le intenta encarnar dentro de la realidad tangible se escapa fácilmente de las manos. Va desde lo inalcanzable a lo grotesco, y se pierde entre el deseo, la imaginación y el solipsismo. Al igual que el Eros de Diótima y los personajes de los Sonetos, el andrógino de *Twelfth Night* oscila constantemente entre todos los extremos del terreno amoroso. Se materializa y metamorfosea a partir de un sueño erótico, vive y muere, siempre con recursos y sin riquezas. Pero ante todo, es una metáfora del misterio del amor.

DE EXPERIENCIA

40 AÑOS

Tel. 59-58-95-54

Copico Universidad

Esq. Paseo de las Facultades

Odontología # 65-1

HERRERA CASA MATRIZ

TESIS EN 7 HORAS

BIBLIOGRAFÍA.

Alonso, Dámaso, "La doncella que fue a la guerra" en *Cancionero y romancero español*, Salvat, España, 1969, 198-201.

Apuleyo, *El Asno de Oro*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1970.

Atienza, Juan G., *Los secretos de la alquimia*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1994.

Bamber, Linda, "Comedy, Women and Development", en *Twelfth Night*, Signet Classics, New York, 1965, 202-207.

Becker, Udo, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, Continuum, New York, 1994.

Bruckhardt, Jacob, "The Development of the Individual" y "The Revival of Antiquity", en *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Mentor, New York, 1960, 121-165.

Brun, Jules and Bachelin, Leo, "The Girl who pretended to be a Boy" in *The Violet Fairy Book*, editado por Andrew Lang, Dover, New York, 1966, 320-344.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, New Jersey, 1973.

___ *The Masks of God: Primitive Mythology*, Penguin, New York, 1991.

___ *The Masks of God: Occidental Mythology*, Penguin, New York, 1991.

Chaves Pacheco, José Ricardo, *El andrógino en el imaginario romántico*, Tesis doctoral, UNAM, México, 2000, 4-86.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionary of Symbols*, Penguin, London, 1996.

Cotterell, Arthur, *Diccionario de mitología universal*, Ariel, Barcelona, 1992.

___ *The MacMillan Illustrated Encyclopaedia of Myths and Legends*, MacMillan, New York, 1989.

Eliade, Mircea, "Mefistófeles y el Andrógino, o el misterio de la totalidad", en *Mefistófeles y el Andrógino*, Guadarrama, Madrid, 1969, 98-158.

Frye Northrop, *A Natural Perspective: The Development of Shakesperian Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York, 1965.

Greenblat, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1988.

___ *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

BIBLIOGRAFÍA.

Alonso, Dámaso, "La doncella que fue a la guerra" en *Cancionero y romancero español*, Salvat, España, 1969, 198-201.

Apuleyo, *El Asno de Oro*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1970.

Atienza, Juan G., *Los secretos de la alquimia*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1994.

Bamber, Linda, "Comedy, Women and Development", en *Twelfth Night*, Signet Classics, New York, 1965, 202-207.

Becker, Udo, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, Continuum, New York, 1994.

Bruckhardt, Jacob, "The Development of the Individual" y "The Revival of Antiquity", en *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Mentor, New York, 1960, 121-165.

Brun, Jules and Bachelin, Leo, "The Girl who pretended to be a Boy" in *The Violet Fairy Book*, editado por Andrew Lang, Dover, New York, 1966, 320-344.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, New Jersey, 1973.

— *The Masks of God: Primitive Mythology*, Penguin, New York, 1991.

— *The Masks of God: Occidental Mythology*, Penguin, New York, 1991.

Chaves Pacheco, José Ricardo, *El andrógino en el imaginario romántico*, Tesis doctoral, UNAM, México, 2000, 4-86.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionary of Symbols*, Penguin, London, 1996.

Cotterell, Arthur, *Diccionario de mitología universal*, Ariel, Barcelona, 1992.

— *The MacMillan Illustrated Encyclopaedia of Myths and Legends*, MacMillan, New York, 1989.

Eliade, Mircea, "Mefistófeles y el Andrógino. o el misterio de la totalidad", en *Mefistófeles y el Andrógino*, Guadarrama, Madrid, 1969, 98-158.

Frye Northrop, *A Natural Perspective: The Development of Shakesperian Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York, 1965.

Greenblat, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1988.

— *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1997.

Heany, Peter F., "Petruccio's Horse: Equine and Household Mismanagement in *The Taming of the Shrew*", en *Early Modern Literary Studies* 4.1 (May, 1998): 2.1-2 URL: <http://purl.oclc.org/cmls/04-1/hcanshak.html>.

Hollander, John, "Twelfth Night and the Morality of Indulgence", en *Modern Shakespearean Criticism*, editado por Alvin B. Kernan, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970.

Jenkins, Harold, "Shakespeare's Twelfth Night", en *Shakespeare: The Comedies*, editado por Kenneth Muir, Prentice Hall, New Jersey, 1965.

Kelly, Joan, "Did Women have a Renaissance?", en *Women, History and Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, 19-50.

Kimbrough, Robert, "Androgyny in Twelfth Night" en *Twelfth Night*, Signet Classics, New York, 1965, 208-214.

King James Bible.

Koole, Boudewijn, [Summary in English of] *Man and woman are one: Androgyny in Christianity, particularly in the works of Jacob Boheme*, Utrecht, 1986, URL: http://www1.tip.nl/*t770268/androgsum.html.

Kott, Jan, "Shakespeare's Bitter Arcadia" en *Shakespeare our Contemporary*, W.W. Norton & Co., New York, 1965, 237-292.

Legatt, Alexander, "Twelfth Night" en *Shakespeare's Comedy of Love*, Methuen & Co., London, 1974, 221-254.

Lewis, C.S., *The Discarded Image*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Nueva Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975.

"On the Origin of the World", traducción de Hans-Gebhard Bethge y Bentley Layton, en *The Nag Hammadi Library*, editado por James M. Robinson, Harper Collins, San Francisco, 1990.

Orgel, Stephen, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Ovidio, *Metamorphoses*, traducido por Mary M. Innes, Penguin Classics, London, 1981.

Paglia, Camille, *Sexual Personae*, Vintage, New York, 91, 200-205.

Pardo, Yaoci, *El nudo de Isis: De Ifis, quien el día de su matrimonio se convirtió en hombre*, ensayo inédito.

Platón, *Diálogos socráticos*, CONACULTA/Océano, México, 1999.

Roob, Alexander, *Alquimia y mística*, Taschen, Köln, 1997.

Seymour-Smith, Martin, *Shakespeare's Sonnets*, Heinemann, London, 1967.

Simmons, J.L., "Coming out in Shakespeare's *The Two Gentlemen of Verona*", Johns Hopkins University Press, Maryland, 1996.

Shakespeare, William, *Twelfth Night*, Penguin Popular Classics, London, 1994.

— *The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press, Oxford, 1991.

Spenser, Edmund, "The Third Booke of The Faerie Queene: contayning the legend of Britomartis, or *Of Chastitie*", en *The Faerie Queene*, Penguin Classics, London, 1987, 383-562.

Tenkoul, Abderrahmane, "Mythe de l'androgynne et texte maghrebin", en *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université de Paris 13, nº 10, 1º semestre 1990.

"The Apocryphon of John", traducción de Frederik Wisse, en *The Nag Hammadi Library*, editado por James M. Robinson, Harper Collins, San Francisco, 1990.

"The Hypostasis of the Archons", traducción de Bentley Layton, en *The Nag Hammadi Library*, editado por James M. Robinson, Harper Collins, San Francisco, 1990.

"The Testimony of Truth", traducción de Soren Giversen y Birger A. Pearson, en *The Nag Hammadi Library*, editado por James M. Robinson, Harper Collins, San Francisco, 1990.

Tiffany, Grace, *Erotic Beasts and Social Monsters: Shakespeare, Jonson and comic androgyny*, University of Delaware Press, Delaware, 1995.

Tillyard, E.M.W., *The Elizabethan World Picture*, Vintage, New York.

Torah Nevi'im Catuvim, Koren Publishers LTD, Jerusalén, 1979.

Zola, Elémire, *Androginia*, Editorial Debate, Madrid, 1994.