

## Como gustéis: una aproximación al homoerotismo femenino en la dramaturgia de William Shakespeare

**Martina Coraita Safar**<sup>1</sup>

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina  
[martucoraita@gmail.com](mailto:martucoraita@gmail.com)

**Melina Cloe Dinoto**

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
[meli.dinoto25@gmail.com](mailto:meli.dinoto25@gmail.com)

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

**Resumen:** este trabajo consiste en una aproximación a la obra *Como gustéis*, de William Shakespeare, desde una perspectiva feminista y *queer*. Nos centramos en los vínculos homoeróticos femeninos presentes en la obra: Rosalinda y Celia; Rosalinda y Febe. Para ello, nos servimos de un marco teórico que realiza una lectura crítica y a contrapelo de las obras del escritor inglés.

**Palabras clave:** *queer*, feminismo, crítica, género, Shakespeare.

---

### Introducción

En el presente trabajo se llevará a cabo un análisis comparativo de los vínculos entre Rosalinda y Celia, y Rosalinda y Febe en *Como gustéis* (1623), una de las comedias de William Shakespeare.

Esta obra del célebre autor inglés comienza con el destierro de Rosalinda, por mano de su tío el duque Federico, y su traslado al bosque de Arden junto con su prima Celia, de quién es sumamente cercana. Allí Rosalinda viste de hombre, se hace llamar Ganímedes, y se encuentra con Orlando, que estaba enamorado de ella y luego es conquistado por su versión masculina. También vestida de Ganímedes seduce a una pastora llamada Febe. La obra termina con múltiples bodas y reconciliaciones.

---

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Verónica Storni Fricke, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Sostenemos la hipótesis de que ambas parejas se configuran como relaciones homoeróticas<sup>2</sup>. Para ello, enmarcamos esta investigación dentro del paradigma *queer* y feminista con el fin de atender a las representaciones del homoerotismo femenino en nuestro corpus; particularmente, nos centraremos en la circulación del deseo entre los personajes mencionados. Desarrollaremos la idea de que el homoerotismo, en la primera pareja, adopta la forma de lesboerotismo, dado que las integrantes responden a la *performance* de género femenino. En la segunda, el caso de Ganimedes y Febe, la reconocemos como una relación homoerótica a partir de la valoración que realiza esta última de los atributos femeninos de Ganimedes –es decir, Rosalinda *crossdressed*<sup>3</sup>–. Así, daremos cuenta de la presencia de la *performance* de género masculino y analizaremos su vinculación con la circulación del deseo entre Ganimedes y Febe.

Tal como propone José Javier Maristany (2008), la aparición de la teoría *queer* se relaciona con la necesidad, presente en los años 90, de una praxis que problematizara la oposición binaria homosexual/heterosexual y hombre/mujer criticada como naturalizante y esencialista. Una de las principales exponentes de esta teoría es Judith Butler, quien en su libro *El género en disputa* (2001) señala que el género es esencialmente una identificación que debe responder a la *fantasía* del sexo<sup>4</sup>, en tanto que: “las diferencias y las identidades sexuales deben entenderse como efectos de la *performance* de género y de sus apariencias” (2001, p. 65). A su vez, Butler analiza la matriz de inteligibilidad heterosexual para desandar cómo opera la hegemonía de la heterosexualidad obligatoria.

Por su parte, David Córdoba García (2005) sostiene que la dicotomía sexo/género constituye una tecnología de subordinación, que esconde un sistema binario estricto, donde cada sujeto debe pertenecer a uno u otro elemento. La cuestión de *deconstruir* estas categorías permite entender la existencia de géneros y sexualidades variados, periféricos, que se alejan de los sistemas normativos.

Enmarcando este tema históricamente, tomamos a Thomas Laqueur, quien en *Making Sex* (1990), analiza cómo se construyeron socialmente el sexo y el género, poniendo el acento sobre la construcción de este último. El autor afirma que, antes del siglo XVII, el sexo era una categoría sociológica

<sup>2</sup> Seguimos a Neely en que la *heterosexualidad* y la *homosexualidad* son “identidades fijas que están arraigadas en las relaciones genitales con objetos generizados” (p. 5) y preferimos el uso de “erótico” dado que nos permite centrarnos en los deseos y no en los actos sexuales específicos.

<sup>3</sup> Decidimos respetar esta palabra sin traducción al español dado que consideramos que se ajusta a la definición de “vestirse de otro género” mientras que la palabra “travestirse”, que podría ser una transliteración, tiene un carácter sexual, connotación que nos parece pertinente en este contexto.

<sup>4</sup> Esto quiere decir que el sexo, al igual que el género, no es prediscursivo.

y no ontológica. Tal como afirma Verónica Storni Fricke (2019), Laqueur evita el determinismo biológico negando la diferencia sexual y la explica a través de lo que entendemos como género. En esta misma línea, Valerie Traub (1992) plantea que la existencia de la heterosexualidad normativa en la época de Shakespeare poseía como fin el sostenimiento de una economía de producción y reproducción. De esta forma, tal como señala Storni Fricke, Traub “reconoce los motivos económicos que subyacen al final de las obras en el que esta circulación de deseo homoerótico es finalmente contenido en matrimonios heterosexuales” (2019, p. 192).

En las últimas décadas, la crítica feminista se ha encargado de estudiar cómo se representan los deseos y los roles de las mujeres, tanto en la literatura como en la cultura modernas, buscando de este modo romper con una epistemología androcéntrica y patriarcal. Así, se han propuesto relecturas novedosas de obras canónicas, y la dramaturgia de William Shakespeare no es una excepción; se “ha descubierto evidencia de iniciativas, logros e interrupciones de mujeres en las obras de Shakespeare” (Neely, 2000, p. 276).

Resulta interesante analizar *Como gustéis* (2019) a la luz de estas definiciones. Tal como ha planteado Neely (2000), en la obra existe una proliferación de estereotipos del deseo, el género y el matrimonio. A su vez, la brusquedad con que los personajes modifican sus roles y sus objetos de anhelo cuestiona la idea de que exista un deseo normativo, roles de género fijos y matrimonios estables. Por su parte, Traub se enfoca en la circulación del deseo homoerótico dentro de la obra, e introduce la idea de que “la energía homoerótica se provoca, se intercambia y se desplaza cuando se confronta a los placeres y a las ansiedades de sus significados en la cultura moderna temprana” (1992, p. 113).

Jankowski (en Callaghan, 2000), en su libro *The Lesbian Void*, argumenta que, aunque la falta de registros históricos sobre las prácticas homosexuales femeninas en la época de Shakespeare es evidente, no implica que un análisis en estos términos no sea posible. En este sentido: “las relaciones sexuales entre mujeres eran muy probables debido a los arreglos habitacionales, según los cuales las damas solían dormir con sus criadas y eran visitadas por sus maridos” (Storni Fricke, 2019). A partir de aquí, y tal como se encarga de señalar Storni Fricke, el análisis que desarrolla Traub resulta ser novedoso, ya que da lugar a “una lectura del deseo homoerótico femenino que había sido descartado y hasta ridiculizado por la crítica anterior” (2019, p. 188).

### **Celia y Rosalinda: vaivenes de un amor lésbico**

Tal como señala Verónica Storni Fricke (2019), ya en el primer acto, el vínculo entre Rosalinda y Celia “se describe por diferentes personajes secundarios como excediendo el vínculo natural de hermanas” (p. 190). Estos discursos, que dan cuenta de la circulación del deseo, adquieren materialidad en figuras como Carlos, quien manifiesta que “jamás vio tanto cariño entre dos damas” (2019, I, i, p. 133). Este patrón también se repite en boca de Le Beau, quien coincide en que “se quieren mucho más que dos hermanas” (2019, I, ii, p. 142).

A partir de aquí, resulta interesante reparar en la idea de que la presencia de una atracción especial entre las dos mujeres no se introduce en la obra únicamente por boca de Rosalinda o Celia, sino que, por el contrario, la existencia de un tipo particular de deseo también se hace evidente en los argumentos de terceros. Tal como argumenta Neely (2000), ya desde antes de que conozcamos a las primas sabemos que existe un cariño especial entre ellas. Por anticipado, e incluso sin conocer la voz de las protagonistas, el deseo homoerótico comienza a rondar las inmediaciones del primer acto.

Avanzando en la obra, la introducción de vocativos como “mi buena y querida Rosalinda” y “querida Celia” configura una atmósfera de cariño y cercanía entre ambas mujeres. En el segundo acto se aclara que el inicio de la obra se construye sobre la base de un amor que parecería no ser recíproco, como se encarga de remarcar Celia: “veo que no me quieres con tanto cariño como yo a ti” (2019, I, ii, p. 134).

A pesar de que ambas se nombren con epítetos afectuosos, es Celia la que de las dos más profesa su amor y afecto. Ella es quien da cuenta de las dinámicas del vínculo: “juntas siempre hemos dormido; juntas nos hemos levantado, estudiado, jugado y comido, y, adondequiera que íbamos, cual cisnes de Juno íbamos juntas y unidas” (2019, I, iii, p. 146). Estas prácticas nos hablan de una gran cercanía, de larga data, y que su descripción empiece por “juntas siempre hemos dormido” resulta muy sugerente.

Por su parte, que Rosalinda no posea la misma iniciativa discursiva o vehemencia a la hora de profesar su afecto hacia Celia puede traducirse en una disparidad en la correspondencia que hará que Rosalinda pivote a otro vínculo –con Orlando–. Celia, en una escena posterior, con ciertos celos, cuestiona el apresurado flechazo de Rosalinda con Orlando: “¿Es posible que así, tan de repente, te hayas encariñado tanto con el hijo menor de don Roldán?” (2019, I, iii, 144).

Lo interesante de este vínculo es que pareciera disiparse o fluctuar por cuestiones de interés: es decir, que el motivo no es el hecho de que ambas sean mujeres, si no que Rosalinda se vio más interesada en Orlando. La riqueza de esta obra, para la teoría *queer*, es que invita a pensar la fluidez del género

y la sexualidad, y el personaje que mejor encarna este fluir, este pivote en toda su complejidad, es el de Rosalinda. En este vínculo en particular, donde en ambas prima lo femenino, en términos de Butler (es decir, no hay entre ellas ni *crossdressing* ni *performance* de género masculina), se trata de una relación no heteronormada –al que Neely (2000) categoriza también como *amor romántico*– que, a la luz del día, si bien es llamativa, está permitida.

### **Rosalinda y Febe: el deseo *crossdressed***

Tal como plantea Traub (1992), en las comedias de Shakespeare la circulación del deseo homoerótico se articula con el recurso del disfraz. Resulta sugestivo dar cuenta de la relación entre Rosalinda y Febe a partir de lo anteriormente mencionado. En este vínculo, que se desarrolla en el tercer acto, lo primero que podemos destacar es que, a pesar de encontrarse *crossdressed*, los atributos que destaca Febe de Rosalinda tienen que ver con su femineidad, y es por eso que podemos hablar de homoerotismo:

FEBE: Es guapo. Muy guapo, no, y sin duda es orgulloso, aunque el orgullo le cuadra. Será un hombre apuesto. Lo que tiene mejor es el semblante. No es muy alto, aunque lo es para su edad. De piernas, regular; pero está bien. En sus labios hay un rojo muy gracioso, un poco más vivo y subido que el que tiñe sus mejillas. Es la misma diferencia que entre el liso y el damasco. Hay mujeres, Silvio, que, si le observaran por extenso como yo, casi se enamorarían del muchacho. (2019, III, v, p. 192)

Aquí, observamos cómo Febe destaca de Ganímedes tanto su baja estatura como sus labios y mejillas coloreadas: atributos que podemos relacionar con lo femenino.

En el caso de Rosalinda, es quizá la autoridad masculina que le confiere su vestido y de la que ella decide apropiarse lo que, junto con cierta sumisión por parte de Febe, hace que su vínculo tenga tintes sadoomasoquistas. El no ser gustada por Ganímedes y sus expresiones despreciativas aumentan en Febe el deseo por él. “os ruego, dulce joven, reñidme un año entero: Prefiero vuestras riñas antes que a él cortejándome” (2019, III, v, p. 190). En este fragmento, la pastora dice preferir los retos de Ganímedes al cortejo de un

hombre. Dice Storni Fricke: “al criticarla duramente logra el efecto contrario, ya que Febe cae bajo los hechizos del amor” (2019, p. 189).

En esta escena, Rosalinda riñe con dureza a Febe y ella continúa insistiendo en su afecto: “¿Por qué me miráis así? No veo en vos más que una de tantas obras vulgares de la naturaleza. Él se ha enamorado de la fealdad de ella, y ella acabará por enamorarse de mi enojo” (2019, III, vi, p. 190). En este sentido, podemos afirmar que, por parte de Rosalinda, existe un rechazo a Febe por no considerarla bella y no por el hecho de que sea mujer. Es decir, el conflicto no es el deseo homoerótico, sino que no se siente atraída a Febe y, en el caso de Febe, este desprecio es lo que la atrae aún más.

Nuevamente, nos encontramos con la riqueza de una lectura *queer* que nos ilumina algo que podría *normativizarse* o *heterosexualizarse*, como lo es el vínculo entre Ganimedes y Febe que, en realidad, trae capas de sentido como lo son el *crossdressing*, el homoerotismo y el sadomasoquismo. Así, y en relación con esto último, Neely (2000) afirma que, en *Como gustéis*, existen una multiplicidad de espacios que permiten la aparición de distintos tipos de deseo femenino.

En esta misma línea, la fluidez con que en la obra se hacen presentes discursos disidentes –que adquieren su materialidad en la pastora Febe y Rosalinda– introduce el tópico de lo no heteronormativo, del deseo sin etiquetas y del amplio espectro que implica la sexualidad. De este modo, la caracterización del vínculo existente entre ambas figuras permite leer *Como gustéis* a partir de los múltiples deseos que atraviesan la obra, a la vez que posibilita un análisis radicalmente alejado de lecturas hegemónicas de la heterosexuality, donde esta última no es el problema, sino quizá la falta de correspondencia en las parejas lesboeróticas, en este caso.

Sin embargo, y aunque no resultaron el eje de este análisis<sup>5</sup>, cabe destacar que al final de la obra contraen matrimonio Rosalinda con Orlando, Febe con Silvio y Celia con Oliver, hermano de Orlando. Es decir, se heterosexualiza esa fluidez sexual que pudimos observar a lo largo de la obra. Esto puede tener que ver con una economía de producción y reproducción que termina desencadenando en matrimonios heterosexuales de aquél momento (Storni Fricke, 2019; Traub, 1992).

## Conclusión

A lo largo del presente trabajo, hemos realizado un análisis de la presencia del homoretoismo femenino en *Como gustéis*. Centramos nuestro estudio en el

<sup>5</sup> Pero que consideramos provechoso para futuras investigaciones.

deslindamiento de las claves homoeróticas que recorren la obra y en el peso que poseen en este. La aparición de múltiples deseos, alejados radicalmente de lecturas hegemónicas, introduce la idea de que existen diversos modos de vincularse que rompen con el esquema normativo.

Aunque al final de la obra los deseos se *normativizan* y decantan en casamientos heterosexuales, el homoerotismo como tal en ningún momento resulta ser problemático; que no se concreten esos deseos se relaciona con la falta de reciprocidad, elemento que constituye un obstáculo para cualquier tipo de vínculo –no sólo homoerótico—. En el caso de Rosalinda y Celia, pudimos observar textos que ahondan la explícita cercanía que se tienen, pero donde el afecto predomina por parte de Celia. En el caso de Rosalinda y Febe, esta última es tajantemente rechazada por la primera, y esto fogonea su deseo aún más.

Lo *queer* no se limita al homoerotismo; en esta obra en particular, los modos del deseo involucran el *crossdressing*, el sadomasoquismo y es la crítica la que nos permite realizar lecturas revisionistas que enriquecen el universo del deseo en Shakespeare. Tal como se ha encargado de sostener Neely, en *Como gustéis*, “el homoerotismo aparece trazado sobre el género, a la vez que el deseo y los roles de género se multiplican” (2000, p. 276). De este modo, la comedia de Shakespeare despliega una maquinaria que trabaja no solo con una multiplicidad de significados asociados a la sexualidad, sino también con las idas y vueltas del deseo, el erotismo y la sexualidad femenina.

## Referencias

- Butler, J. (2001). *El género en disputa*, México: PUEG, UNAM y Paidós.
- Córdoba, D.; Sáez, J.; Vidarte, P. (2005). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans y mestizas* (2da edición) Editorial Egalés: Madrid (pp. 21-109).
- Laqueur, T. (1990). *Making Sex*. Harvard University Press.
- Maristany, J. (2008). “¿Una teoría queer latinoamericana?: postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”. Universidad Nacional de La Pampa.
- Neely, C. (2000). “Lovesickness, Gender and Subjectivity: Twelfth Night and *Como gustéis*” en Callaghan, Dymphna, (ed.) *A Feminist Companion to Shakespeare*, Massachusetts: Blackwell.
- Shakespeare, W. (2019). *Como gustéis*. Lectulandia.
- Storni Fricke, V. (2019). *A contrapelo. Aproximaciones a la crítica feminista de la obra de William Shakespeare*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. ISBN 9789874923684. pp. 148-170.

Traub, V. (1992). *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London: Routledge.