

SHAKESPEARE, EL FEMINISMO Y EL DISFRAZ

Howard Rochester

Es obvio que en los tiempos de Isabel I y de Jaime I, la época de Shakespeare, no se conocían las diversas modalidades de lo que hoy se entiende por feminismo, fenómeno que desde el siglo XIX ha sido la lucha femenina por un cambio fundamental del papel de la mujer en la sociedad. En sentido general y básico el término significa también, simplemente, la demanda a favor de la igualdad a los hombres que les corresponde a las mujeres, quienes, injustamente, no han tenido la oportunidad de manifestar esta condición en los campos social, político, intelectual y económico. Ahora bien, si este sentido se tiene en cuenta ante todo, se hallará en la época de Isabel la Grande un comienzo del feminismo básico, es decir, la defensa de los derechos de la mujer y el reconocimiento de su importancia y su dignidad.

Ese reconocimiento, por supuesto, no se asemeja a las campañas de la señora Emmeline Pankhurst por obtener para la mujer inglesa, entre fines del siglo XIX y los primeros decenios del XX, el derecho de votar. Se acerca más al libro de la madre de Mary Shelley, esposa del gran poeta romántico y autora de *Frankenstein*. Ella fue Mary Wollstonecraft Godwin, mujer del filósofo William Godwin, y su libro, publicado en 1792, *A Vindication of the Rights of Women* (Vindicación de los Derechos de las Mujeres), abogaba por igualdad de oportunidades para la mujer en la educación, entre otras cosas. Y es precisamente en el terreno intelectual donde con la mayor facilidad podemos observar la importancia y la dignidad de la mujer defendidas en los tiempos de la dinastía Tudor, a la cual perteneció la reina Isabel.

Antes de precisar esa defensa, no está de más echar una mirada a la reina misma. Intelectualmente, ella fue una digna representante de su sexo. Sin igualar a su padre, Enrique VIII, en la composición musical, produjo unas melodías muy buenas. También escribió versos, pero más importante es el hecho de que, por lo que ella significaba para la nación inglesa, inspirara a poetas como sir Walter Raleigh, Edmund Spenser, sir

Philip Sidney, Christopher Marlowe y, desde luego, Shakespeare, autor de diez entre unas doscientas piezas de teatro basadas patrióticamente, en la historia de los monarcas nacionales. Hablaba con gran fluidez seis idiomas, incluso el griego y el latín; y los venecianos, entre otros, se maravillaron de su dominio de las lenguas de otros pueblos. En una ocasión el enviado del rey de Polonia lo que hizo ante ella fue leer una especie de discurso redactado en latín, el idioma diplomático de aquella época; y la reina en seguida al replicar a ese mensaje, a más de llamar la atención a lo impropio del estilo para la ocasión, hizo alarde de una soberbia agilidad de latinista. Así mismo, fue una admirable traductora del griego de Jenofonte y Plutarco y del latín de Cicerón y Horacio, como también de otros importantes escritores clásicos. Y era de nivel profesoral su conocimiento de la literatura y la historia universales. Fue una maestra de la oratoria; y, en fin, a muchos hombres académicamente instruidos les resultó superior en virtud de su talante versátil y su vitalidad intelectual.

Pero en ese Renacimiento inglés, glorioso por sus constelaciones de teóricos y eruditos, de conductores y navegantes, de dramaturgos y poetas líricos, hubo también damas ilustres por su calidad mental y su saber. Isabel la Grande no fue, pues, la única persona de su sexo que brillara cerca de las luminarias masculinas. En su corte se hallaban varias nobles muy instruidas como lady Anne Bacon, lady Anne Clifford y la condesa de Pembroke, de quien, a propósito, se decía antaño que fue ella seguramente la verdadera autora de las obras teatrales atribuidas a Shakespeare, puesto que un mero hombre no hubiera sido capaz de penetrar en el alma femenina con la comprensión íntima, con la inigualada perspicacia que encontramos en la heroína *Troilus and Cressida* ("Troilo y Crésida"), en la Volumnia de *Coriolanus* ("Coriolano"), en la Miranda de *The Tempest* ("La Tempestad") y en la Isabela de *Measure for Measure* ("Medida por Medida"), amén de Cordelia, Lady Macbeth, Julieta, Ofelia y Desdémona.

Claro está que en aquellos comienzos del renacimiento inglés fue exclusivamente aristocrática esa erudición femenina que despuntara en el reino de Enrique VIII. Y, a propósito, su docta esposa —la sexta y última— Catherine Parr hizo mucho por la preparación intelectual de las niñas del círculo cortesano. Pero mucho antes de la muerte de Shakespeare —ocurrida en 1616, en el reinado de Jaime I— un movimiento aparte de la corte y hacia el feminismo apareció en la clase media donde había muchos inteligentes puritanos, movidos por sus creencias a adoptar un revolucionario concepto de la mujer. A esos puritanos se deben los comienzos de ese feminismo que hallamos en Shakespeare.

Es importante recordar que no toda aquella gente merece el estigma que corresponde a quienes se distinguen por su santurrón condema de lo no puritano y su persecución despiadada a los demás mortales. Estos santuchos y hazañeros son los que han desacreditado a los hermanos progresistas. Pero hay una tendencia contraria a su estrechez de criterio. Como explica la autora de *Shakespeare and the Nature of Women*, Juliet Dusinberre, a quien debo mucho para este estudio, hay en la época isabelina un exorbitante interés en la vestimenta, el cual, por el grado de emancipación femenina, no se limita a las clases alta y media, para el horror de gazmoños y tradicionalistas. Estos, por tanto, no sólo ven con malos ojos a una costurera que se luce al igual que una condesa, sino que también anatematizan a las varonas que se ponen jubón y calzas de hombre, costumbre o moda que atrae a muchas. En el fondo de la acción puritana que en 1642, bajo Cromwell, ha de cerrar los teatros, está, entre otras cosas, la modalidad por la cual Shakespeare y otros comediógrafos tejen algunas de sus tramas en torno a doncellas disfrazadas de hombres.

Por esa época los puritanos eran todavía miembros de la Iglesia de Inglaterra, la cual no estaba muy lejos en doctrina y práctica de la Católica Romana. De ésta, como se recordará, se había separado la Iglesia Anglicana cuando Enrique VIII no logro obtener del papa Clemente VII una declaración de nulidad matrimonial que le permitiera reemplazar a Catalina de Aragón con Ana Bolena, quien quizá le diera un heredero masculino, además de satisfacer un capricho amoroso. A la sombra del catolicismo habrían surgido dos actitudes para con la mujer: una de recelo, por ser ella representante de Eva y ocasión de pecado, y la otra de adoración, por ser ella imagen de la Santísima Virgen, madre de Dios. La primera actitud

tuvo mucho que ver no sólo con la retirada del comercio humano que practicaron los anacoretas, sino también con una literatura antifemenina que incluía un acerbo sarcasmo emanado, en parte, de una medrosía religiosa. En cambio la postura adorante perdió, en los castillos y palacios, su cariz piadoso para convertirse en una cortesana idolatría rendida, en torneos y trovas a las esposas de los grandes señores. Los anglicanos, claro está, no tuvieron anacoretas ni manifestaron un medroso rechazo de la mujer, pero siguieron sí, en algunos círculos y en algunas ocasiones, el hábito del amor cortesano tratándola a ella cual si fuese una diosa, al mismo tiempo que se aferraron a ciertas recomendaciones de San Pablo tendientes a considerarla inferior al hombre. Llegaron los puritanos inteligentes y progresistas con un diferente concepto, el cual encontramos expresado por un miembro de la Iglesia de Inglaterra que, sin ser propiamente puritano, llegó a ser un clérigo tan avanzado en este campo como cualquier puritano. Este joven contemporáneo de Shakespeare, el poeta metafísico John Donne, dijo acerca de las mujeres: “Tratarlas como deidades es impío, y como demonios, diabólico. Convertirlas en amantes es cobarde, y en sirvientas innoble. Considerarlas como las ha creado Dios, como esposas, es a la vez piadoso y varonil”.

Está claro que en este contexto “mujer” es prácticamente sinónimo de “esposa”. Debemos tratar de entender el pensamiento puritano, el que no aceptó la vocación monjil y vió como lo más natural que la mujer se uniera al varón en matrimonio. Y esto frente al ejemplo adverso de Isabel, quien por razones políticas —y quizá otras— prefirió ser soltera y dedicarse a su carrera de reina, profesión tan ardua en aquel entonces como la de cualquier ejecutiva de hoy y mucho más expuesta a temibles riesgos. Una prueba de su alto profesionalismo fue precisamente el poder contar con la lealtad de los puritanos. La sucesora dinastía de los Estuardos no tuvo la misma pericia ni la misma suerte.

Decididos adherentes al Parlamento inglés que desde 1642 hasta 1647 sostuvo una lucha armada contra el absolutismo de Carlos I, los puritanos no creían en las jerarquías y, antes bien, veían como iguales no sólo los miembros de una congregación cristiana, sino todos los seres humanos. Por lo mismo, estaban a favor de la igualdad de los sexos.

Tal actitud se refleja en la importancia que da Shakespeare a muchos de sus personajes femeni-

nos y se manifiesta también en las obras de varios dramaturgos contemporáneos, entre ellos Ben Jonson, Thomas Dekker, Thomas Middleton, Thomas Heywood, Philip Massinger y John Marston. Esto no quiere decir que esos escritores fuesen puritanos; en efecto, no lo fueron; pero intelectual y profesionalmente se sintieron atraídos por la postura de vanguardia de los puritanos.

Profesionalmente, la idea de la emancipación femenina adquirió en el pensamiento de Shakespeare y sus colegas una dimensión peculiar que hoy no existe. Recordemos que en aquel tiempo era inconcebible que las mujeres trabajasen en el teatro, de modo que los papeles femeninos eran desempeñados por muchachos, los que, por supuesto, se vestían de acuerdo. Además, como para complicar la situación en muchas piezas de teatro los personajes femeninos, conforme al argumento, se disfrazan de hombres, lo cual como sabemos, sucede en varias obras de Shakespeare, entre ellas *The Two Gentlemen of Verona* (“Los dos caballeros de Verona”), *The Merchant of Venice* (“El Mercader de Venecia”), *As You Like It* (“A vuestro gusto”) y *Twelfth Night* (“La Noche de Epifanía”).

Estas dos convenciones —la del joven actor ataviado de mujer y la del personaje femenino ataviado de hombre— eran una deliberada confusión de los sexos y llevaban en el fondo cierto sentido de indiferencia y aun de igualdad entre el macho y la hembra de la especie humana. Por supuesto, Shakespeare sabía cuán monstruoso el hecho de llevar la mujer traje de hombre, sea en las calles, sea en las tablas, le parecía a cierta gente y conocía muy bien un libro en que era airadamente atacado, a saber, *The Anatomy of Abuses* (Anatomía de los abusos) del atraviario y muy conservador puritano Philip Stubbs; y por ciertas alusiones en sus comedias podemos suponer que él se sintiera imaginativamente estimulado para desafiar esa absurda reprobación.

Pero, ciertamente, los asistentes al teatro del disfraz no compartieron la santa ira de Philip Stubbs. Les resultó imaginativamente captatoria una situación teatral en que, por ejemplo, un muchacho representara al mismo tiempo el papel de una dama y el de un varón ficticio, como ocurría en las tablas con Rosalinda. Y se deleitaron apreciando cómo los rasgos morales del macho y la hembra se confundían hasta tal punto que no se percibía, en el ámbito del disfraz, ninguna diferencia importante entre los dos sexos.

Merece más que una mirada este aspecto del arte de Shakespeare. Si nos fijamos en la psicología de personajes como Julia en *The two Gentlemen of Verona*, Rosalinda en *As You Like it*, Porcia en *The Merchant of Venice* y Viola en *Twelfth Night*, descubrimos que el obrar como macho influye en el modo de ser de cada una de ellas. No es que se tornen marimachos; en absoluto, pues éstas se encuentran entre las más marcadamente femeninas de las mujeres del gran comediógrafo. Lo que sucede es que su experiencia resulta una especie de experimento por el cual el papel y la vestimenta masculinos les permiten más libertad para desarrollarse femeninamente. Deducimos que la vida de cada una de ellas, acondicionada por una sociedad en que domina el macho, era demasiado restringida para que probara y demostrara su verdadero valer. Mas ocupando un lugar ordinariamente reservado para los hombres, ella se ve más desenvuelta, más completa como mujer, más ella misma, y como tal igual al varón cuya ropa ostenta.

Pero Shakespeare no se contentaba con dejarnos ver la igualdad teórica y natural de los sexos. Aprovechó más de una ocasión para mostrar la superioridad de la disfrazada, como es evidente si se examina cada una de las cuatro obras escogidas para este estudio.

Por otra parte, como vemos en estas comedias, no es de ningún modo un abuso ni motivo de vergüenza el que la mujer se arrogue la apariencia y el papel de hombre a fin de alcanzar las condiciones necesarias para afirmar su personalidad y hacer valer su derecho a realizarse y ser feliz.

En *The Two Gentlemen of Verona* (“Los dos caballeros de Verona”) se enfrenta a su novio la inteligente Julia, quien se ha disfrazado de hombre para volver a conquistarlo y, al ser descubierta, le dice:

*O Proteus, let this habit make thee blush.
Be thou ashamed that I have took upon me
Such an immodest raiment; if shame live
In a disguise of love!
It is the lesser blot, modesty finds,
Women to change their shapes than men their minds.*

V, 4: 103 - 108

(“¡Ah, Proteo, que esta vestimenta te haga enrojecer! Avergüénzate de haberme obligado a ponerme semejante vestido ¡si es que puede haber vergüenza en un disfraz de amor! Pues si de delicadeza se trata, menos afrenta hay en las mujeres

que cambian de exterior que en los hombres que cambian de sentimientos”).

Estas palabras vienen en la última escena de la comedia y tienen, por tanto, la fuerza de una conclusión o de un tema fundamental.

Recordemos que Valentino, uno de los dos jóvenes caballeros de Verona, se encuentra en la corte de Milán, donde se enamora de la bellísima Silvia, hija del Duque de allí. El otro joven, Proteo, también va a Milán en pos de experiencia y preparación para la vida, llevando consigo el anillo de su novia Julia como símbolo de compromiso y fidelidad. En la corte ducal Valentino le da la bienvenida a su amigo. Pronto le cuenta que el Duque desea que su hija adorada por numerosos pretendientes, se case con un tal Turio, sujeto tonto pero muy rico. Además, le revela a su amigo el secreto de una aventura proyectada por él para rescatar a Silvia: Es un plan de fuga de enamorados, nada menos. Para esa escapada obtiene la promesa de la ayuda de Proteo. Mas éste también se ha enamorado de esa maravilla de mujer que es Silvia, y, doblemente traidor, le divulga el secreto de su amigo al Duque, quien enseguida expulsa de Milán al veronés Valentino.

Luego, fingiendo favorecer la pretensión del memo Turio, asedia Proteo a Silvia. Ella resulta una mujer que, además de singularmente hermosa, es “demasiado justa, demasiado leal y demasiado santa” (*too fair, too true, too holy, to be corrupted by worthless gifts*) “para dejarse corromper con atenciones indignas”. En este punto, Shakespeare presenta un contraste entre un hombre inescrupuloso y una mujer de gran valor moral, y lo volverá a hacer con otra mujer disfrazada de hombre, de una manera, por cierto, mucho más contundente para la vanidad machista.

En tanto, Valentino ha llegado a ser cautivo de unos foragidos en un bosque cerca de Mantua y, por su porte varonil se ha convertido en jefe de la banda. Por otro lado, Julia se ha escapado de su casa en Verona para ir a buscar a su novio en Milán. Allí, disfrazada de paje, consigue trabajo en casa de Proteo, quien, no habiendo alcanzado a reconocerla, le encarga entregar a Silvia el mismísimo anillo que ella le dió en Verona como muestra de amor.

De aquí en adelante el argumento se mueve en una serie de vericuetos, para llegar por fin a un paraje grato, cuando el Duque, ante la manifiesta

falta de hombradía de Turio acepta a Valentino como yerno. Por otra parte, el pérfido Proteo queda desenmascarado, se arrepiente y, finalmente, por el anillo que lleva su paje, descubre a su novia Julia.

Es un argumento divertido, sin duda, pero no intrascendente, pues viene a ser una buena defensa de la mujer, tanto en la persona de Silvia como en la aún más sutil y simpática de Julia. En un caso en que el disfraz moral de un hombre resulta en extremo reprobable frente al disfraz material asumido por una mujer en vindicación del amor y del carácter sagrado de los votos y las promesas libremente ofrecidas.

Es así como al tema de la supremacía del amor en la vida ideal de la especie humana se agrega al implícito interrogante acerca de la justificación del inteligente y razonable empleo que la mujer haga medios no convencionales para obtener lo que por derecho le corresponde. Por derecho, desde luego, y, además, aquí por lógica artística.

La superioridad femenina tanto en el campo intelectual como en el ético, está aun más patente en *The Merchant of Venice* (“El Mercader de Venecia”). No serán muchos los amantes del teatro que no conozcan el asunto de este drama. El judío Shylock exige que sea cumplido un contrato que tiene con el comerciante veneciano Antonio. Allí se estipula que aquél le corte del cuerpo a éste una libra de carne de no saldarse oportunamente la deuda contraída por el cristiano. Lo que al principio parecía juego o broma viene a ser asunto de vida o muerte, pues que, por desgracia, Antonio no puede pagar a tiempo.

La razón por la cual él incurrió en semejante obligación fue su deseo de sacar de un aprieto financiero a su amigo Bossanio. Es éste un joven irresponsable, pero sincero y muy noble. Pretende a la hermosa, rica e inteligente heredera Porcia. Ella, al saber lo de Antonio, acude al tribunal en ayuda de él disfrazada de abogado. Resulta brillantísima; no sólo se sirve de argumentos legales tan sutiles como convincentes en ese medio, sino que hace un elocuente llamamiento a la conciencia ética y religiosa. En esta forma eclipsa a todos los hombres allí presentes. Es, en verdad, como otro hombre, pero mejor que los demás. Tomemos nota del gran vuelo no limitado por la condición sexual, sino amplia y esencialmente humano, del famoso discurso que Shakespeare le da para el caso.

*The quality of mercy is not strained;
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath. It is twice blest:
It blesseth him that gives and him that takes.
'Tis mightiest in the mightiest; it becomes
The thronèd monarch better than his crown.
His sceptre shows the force of temporal power,
The attribute to awe and majesty,
Wherein doth sit the dread and fear of kings;
But mercy is above this sceptred sway;
It is enthronèd in the hearts of kings;
It is an attribute of God himself,
And earthly power doth then shoy likest God's
When mercy seasons justice.*

IV, 1: 181 - 194

(“La propiedad de la clemencia es que no sea forzada. Viene como la lluvia que suave cae sobre cuanto haya debajo. Doblemente bendita es: bendice al que la da y al que la recibe. Es lo más poderoso que poseen los más poderosos. Al monarca en su trono le sienta mejor que la corona. Su cetro representa la fuerza del poder temporal, el atributo del respeto y la majestad en que estriba el temor, la reverencia a los reyes. Mas la clemencia está muy por encima de esa autoridad del cetro; está entronizada en los corazones de los reyes; es un atributo de Dios mismo; y el poder terrenal se muestra más parecido al de Dios cuando la clemencia sazona la justicia”).)

A pesar de la superioridad mental y moral que revela Porcia, no hay en ese feminismo shakespeariano nada parecido a la arrogancia y la agresividad que hoy en día se ostentan con alguna frecuencia entre las que, con mucha razón básica, combaten el machismo. La mujer shakespeariana en este drama –la que es la mujer idealizada por los pensadores más avanzados de su tiempo– posee como atributo de su igualdad el derecho de ser esposa. Precisamente en ese atributo se pensaba antaño cuando se decía que una mujer era muy femenina. Shakespeare nos hace sentir esa femineidad en Porcia al poner en su boca las palabras –para muchos en verdad bellas– que dirige a su afortunado pretendiente Bassanio:

*You see me, Lord Bassanio, where I stand,
Such as I am. Though for myself alone
I would not be ambitious in my wish
To wish myself much better, yet for you
I would be trebled twenty times myself,
A thousand times more fair, ten thousand times
More rich, that only to stand high in your account,
I might in virtues, beauties, livings, friends,
Exceed account; but the full sum of me
Is sum of something which, to term in gross,
Is an unlessoned girl, unschooled, unpractised...*

III, 2: 149 - 159

(“Me veis, señor Bassanio, donde estoy, tal como soy. Aunque para mí sola, no acariciaría ningún deseo ambicioso de ser mucho mejor, por vos, sin embargo, quisiera triplicarme veinte veces; quisiera ser mil veces más bella y diez mil veces más rica, y eso sólo para elevarme en vuestra estima; así quisiera superar toda cuenta en virtud, belleza, bienes, amigos. Pero la suma total de mi persona no es más que la de una muchacha sencilla, inexperta, ingenua...”.)

¿Quién se atreve hoy a censurar a Shakespeare por ese exceso de modestia de su heroína? Sabemos, en primer lugar, que él nunca pretendió ofrecer seres perfectos a la contemplación del mundo, cual lo pudiera hacer un escritor comprometido. No debe sorprendernos, pues, que Porcia no sea una feminista ideal, lo cual no cabría en la intención del dramaturgo, desde luego. Por lo mismo, ella desea que Bassanio sea “su señor, su gobernantes, su rey” (*her lord, her governor, her king*). Por otra parte, este autor no se identifica necesariamente con ninguno de sus personajes. Además, vivió en unos tiempos cuando la femenina expresión de tales sentimientos correspondía perfectamente a la sinceridad tributada por el hombre a la amada. Esto se comprenderá quizá si se escuchan las palabras con que responde Bassanio, cuya espontánea y respetuosa franqueza reconoce el aspecto físico de su turbación:

*Madam, you have bereft me of all words.
Only my blood speaks to you in my veins,
And there is such confusion in my powers*

*Where every something being blent together
Turns to a wild of nothing, save of joy
Expressed and not expressed.*

(“Señora, me habéis privado totalmente de palabras. Sólo mi sangre en mis venas os habla, hay tal confusión en mis facultades... donde cada algo, al juntarse con lo demás, se convierte en un éxtasis de la nada, una dicha que se expresa y no se expresa”).)

Pero Shakespeare sabe también presentar con más de una pizca de humor a los enamorados elocuentes, y así nos traslada de pronto a una época aun más remota de la nuestra que el Renacimiento, a una época y una situación extraviadas entre las brumas de la fábula, y lo hace, de seguro, para corregir, burla burlando, cualquier sospecha de antirrealista romanticismo o de extravagancia idólatra que pudiese surgir al contemplarse las relaciones entre un galán y una joven de espíritu emancipado. Así es como nos encontramos en el

Bosque de Arden, en medio de un ensueño de pastoriles gozos y afectos, en una suspirada edad de oro, bajo la varilla mágica de la fantasía shakespeareana.

Estamos, en fin, en el mundo irónico de *As You Like It* ("A vuestro gusto"), donde al Duque desterrado por su inescrupuloso hermano Federico se unen unos caballeros leales, en el Bosque de Arden, lugar figurado como una especie de paraíso terrenal. Allá también llegan, incógnitas, Rosalinda, hija del Duque desterrado, y su prima Celia, hija del usurpador, acompañadas por el bufón de la corte Touchstone (Piedra-de-toque), huyéndose los tres de la injusticia y severidad de Federico. Celia va a hacer el papel de pastora, mientras que Rosalinda se disfraza de varón, con el nombre de Ganímedes.

De igual modo, un joven noble, Orlando de Bois, habiéndose escapado de la envidia y la enemistad de su hermano mayor, vaga por el bosque. Guarda como un tesoro el recuerdo de Rosalinda, con quien tuvo brevísimo pero emocionante trato en la corte ducal, donde en presencia de las primas venció a un formidable luchador en un tremendo duelo de músculo y nervios. En cuando a Rosalinda, ella lo recuerda a él con fervorosa admiración y cariño.

Cualquier día empiezan a aparecer, grabados en la corteza de los árboles, unos versos dedicados a Rosalinda y escritos en un exagerado estilo eufuístico, el cual, a propósito, es un tanto parecido al gongorismo. Los parodia el bufón Touchstone con mucha gracia. Más tarde Rosalinda no sólo descubre que el autor es Orlando, sino que, habiendo acertado a encontrarlo, habla con él sin ser reconocida y lo embroma diciéndole que está loco, enfermo de amor, y asegurándole que ella es capaz de curarlo de esa enfermedad si él la trata a ella, es decir, a Ganímedes, como si fuese Rosalinda. Así comienza un deleitoso juego, acendrado en aquel Renacimiento inglés, como ya sabemos, por el hecho de que el papel de Rosalinda fuera desempeñado por un muchacho que hacía el papel de una dama no sólo disfrazada de hombre, sino también tratada a veces como mujer: en fin, una parte teatral de exquisita sutileza y de la más fina ironía.

Por otra parte, el disfraz le permite a Rosalinda medir la fuerza de su mente —o sea, de su inteligencia y su imaginación— con la de los hombres, incluso y particularmente Orlando. En efecto, ningún otro personaje de la comedia llega a la al-

tura mental de ella. Pero es evidente también que la emancipación producida por su actuación masculina es lo que la ha llevado a realizarse, a comprender cómo es en realidad y a tener el valor de obrar de acuerdo. Hé aquí —hay que recalcarlo— el profundo sentido de este feminismo. Aquí también la condición femenina, rigurosamente catalogada por la sociedad, ha coartado la plenitud humana de la mujer, mas cuando desaparece la distinción sexual en el campo del pensamiento y en el de la acción, la capacidad de una Rosalinda queda evidente, en primer lugar para ella misma y, por supuesto, para los demás luego.

Ello es que esta protagonista no sólo conduce la acción de la comedia a una conclusión feliz, sino que revela, con ágiles reflexiones satíricas, un sentido común que, a más de burlarse de las exageraciones idólatras de Orlando, interviene en el turbulento noviazgo de los pastores Silvio y Febe. Pues ese Bosque de Arden resulta ser nada parecido a una morada de calma pastoril y felicidad elísea. El pastor Silvio, por cierto, es bien plantado, como correspondería a un medio que se supone arcádico, pero se deja dominar por Febe, una campesina presumida, si bien muy ordinaria y carente de atractivo. Rosalinda se dirige a él en términos muy claros:

*You foolish shepherd, wherefore do you follow her,
Like foggy south, puffing with wind and rain?
You are a thousand times a properer man
Than she a woman. 'Tis such fools as you
That makes the world full of ill-favoured children.
'Tis not her glass, but you, that flatters her,
And out of you she sees herself more proper
Than any of her lineaments can show her.*

III, 5: 54 - 61

(“¿Por qué, pastor insensato, la seguís como una niebla del Sur en que resopla un viento cargado de lluvia? Vos sois mil veces más apuesto como hombre que ella como mujer. Es por imbéciles como vos que el mundo se llena de niños feos. Quien la adula a ella sois vos, y no su espejo, pues en vos ella se ve a sí misma más embellecida de lo que justifica cualquiera de sus rasgos”.)

Si estas palabras tienen el timbre francote de hombre a hombre, las que Rosalinda en seguida le espeta a la desdeñosa y feucha Febe, no las habría podido pronunciar, en las circunstancias de los dos, antes de la transformación indumentaria de la protagonista:

*But, mistress, know yourself. Down on your knees
And thank Heaven, fasting, for a good man's love;
For I must tell you friendly in your ear,*

*Sell when you can, you are not for all markets.
Cry the man mercy, love him, take his offer.
Foul is most foul, being foul to be a scoffer.*

III, 5: 62 - 67

(“Pero, señora, conoceos a vos misma, postraos de rodillas y dad gracias a Dios, ayunando, por el amor de un hombre bueno. Pues debo deciros al oído, como amigo: vended cuando podéis; vos no sois para todos los mercados. A este hombre pedidle perdón, amadlo, aceptad su oferta. Lo feo es más feo cuando procede del feo genio de una persona que mofa”.)

No obstante, Rosalinda sabe que el amor puede ser desinteresado de parte a parte. En un tono entre suspirante y risueño reconoce ante su prima Celia lo profundo que es su afecto por Orlando:

*O coz, coz, coz, my pretty little coz, that thou didst know
how many fathom deep I am in love! But in cannot be soun-
ded. My affection hath and unknown bottom, like the Bay
of Portugal.*

IV, 1: 197 - 200

(“¡Ay, prima, prima, prima, mi linda primita! ¡Si supieras hasta cuántas brazas de profundidad estoy hundida en el amor! Pero no se puede sondear. Mi cariño tiene un fondo desconocido, como la Bahía de Portugal”.)

Al mismo tiempo, la joven emancipada que es Rosalinda desconfía de las posturas hiperbólicas. Y su antirromántico realismo es lo que la hace reírse de los requiebros extravagantes de Orlando, aunque con sus agudos ojos de Rosalinda-Ganimedes percibe detrás de las palabras una noble sinceridad y la entiende mucho más claramente de lo que hubiera podido si fuese apenas Rosalinda. Dice ella, en broma, que de cuando en cuando se han muerto los hombres y se los han comido los gusanos, pero no por amor. Es ésta la actitud que, contemplando las infladas manifestaciones de mucha gente fatuamente enamorada, las reduce con una frase de alegre chuzona: “El amor no es más que una locura” (*Love is merely a madness.*).

Con todo, no hay que interpretar aquel tratamiento satírico de las profesiones de amor como muestra de escepticismo o desilusión en el autor. Lo que hay es un necesario toque de tierra *-earthliness-*, equilibrio y razón, acompañado de un gentilmente burlón sentido del humor. Por consiguiente, con Rosalinda como exponente principal de esta actitud, la comedia nos hace ver valores terrenales como, por ejemplo, el sentido de la reali-

dad, la medida, la comprensión de las probabilidades y el debido aprecio de las circunstancias particulares, sin olvidar otros valores, como el afecto y la sinceridad.

No distan de tales valores los que informan otra gran comedia festiva, *Twelfth Night* (“Noche de Epifanía”). Aquí también ocupan un sitio importante el sentido común y los afectos, pero además están la paciencia y la adaptabilidad —o sea, la apertura a las oportunidades—, la delicadeza, la generosidad —o sea, el impulso de compartir— y la alegría unida a la templanza.

Un naufragio separa a los gemelos Sebastián y Viola. Ella cree que se ha ahogado su hermano, al encontrarse casi sola en una playa de Iliria, territorio del duque Orsino. Resuelve ponerse traje de hombre y llamarse Cesario con el fin de buscar empleo como paje en la corte ducal. El duque acepta a Cesario de buen grado. Ha venido él cortejando a distancia y sin éxito a una vecina, la condesa Olivia, quien, guardando luto riguroso por un hermano bien amado, no desea tener comunicación alguna con los hombres. A Orsino se le ocurre que Cesario podría ser un medianero afortunado. En efecto, el paje logra hablar con Olivia, a quien en nombre del duque hace la corte con tanto donaire de enamorado que ella se enamora al fin, pero no de Orsino, sino de Cesario.

Mientras tanto, pretende también a la condesa un caballero rico pero mentecato, un tal sir Andrew Agucheek (Andrés Malacara), azuzado por un tío de ella, sir Toby Belch (Tobías Regüeldo). Los dos, hospedados en la casa condal, se entregan a una constante jarana alcohólica, lo que irrita sobremanera al mayordomo Malvolio, sujeto puritano en el peor sentido, ambicioso, inflado de amor propio y de vanidad y ridículamente afectado. Este se queja ante Olivia del jolgorio de los compinches, acompañados por el bufón Feste y la doncella María. Los cuatro se vengán mediante una carta de amor escrita por María como si fuese de la condesa para Malvolio. Habiéndola leído, él se siente merecidamente halagado y, de acuerdo con las instrucciones allí detalladas, se viste en forma excéntrica, afecta una constante sonrisa cómplice y trata a su ama con inusitada familiaridad. De resultas, lo encierran como loco en un cuarto oscuro.

Entretanto, Viola se ha enamorado del duque, hallándose por tanto en una situación que requiere mucha delicadeza para tratar, por un lado, a Orsino con discretas manifestaciones de su ver-

dad, y, por el otro lado, a Olivia con afabilidad escrupulosa y del todo lejana de la ironía y del desdén. Así es como para satisfacer la curiosidad de él, ella le habla de una hija de su propio padre, una joven que, siendo víctima de un amor imposible, supo ser callada y paciente. Desde luego, a él no se le ocurre que ella habla de sí misma.

*She never told her love,
But let concealment like a worm i' th' bud
Feed on her damask cheek. She pined in thought,
And, with a green and yellow melancholy,
She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief. Was not this love indeed?
We men may say more, swear more, but indeed
Our shows of love are more than will; for still we prove
Much in our vows, but little in our love.*

II, 4: 109 - 117

(“Ella nunca habló de su amor, sino que dejó que su secreto, como un gusano en un capullo, consumiera el rosado frescor de sus mejillas. Con tanto pensar, languideció, y, en medio de una melancolía entre verde y amarilla, quedó como una estatua de la Paciencia que, sentada sobre un monumento, le sonrío al dolor. ¿No fue eso amor de verdad? Nosotros los hombres podemos hablar más, jurar más, pero, indudablemente, nuestras manifestaciones exceden a nuestra voluntad, pues siempre resultamos más pródigos en juramentos y más pobres en amor”.)

Tampoco entiende Orsino cómo podrían referirse a él las últimas palabras del paje Cesario. La verdad es que, de todos modos, está más enamorado del amor que de persona alguna. Al mismo tiempo, su temperamento, tornasolado como un ópalo, recibe una constante luz romántica de la música, la que posee, como sabemos, la virtud no sólo de reflejar la nostalgia, sino también de proyectar la ilusión. Esto se ve cuando él pide una vieja romanza sentimental,

*That old and antique song we heard last night.
Methought it did relieve my passion much,
More than light airs and recollected terms
Of these most brisk and giddy-pacèd times.*

II, 4: 3 - 6

(“aquella antigua y evocadora balada que oímos anoche. Me parece que mucho me alivió esta dolencia de amor, más que los aires ligeros y las complicadas melodías de estos veloces tiempos de aturrido correr”.)

Si Viola no consiente el yo, como hace el duque, con manifestaciones de una doliente y deliciosa

fantasía, tampoco confunde su propia tristeza con el duelo engaviado de Olivia, quien al principio desea prolongar su postura de inconsolable congoja a siete años, negándose la posibilidad de una relación amorosa. No es que haya duda de la ilusa sinceridad de la condesa, pero sí de su derecho de obrar en esa forma. Y se lo dice Viola:

...you do usurp yourself, for what is yours to bestow, is not yours to reserve.

I, 5: 190 - 191

(“... os usurpáis a vos misma, pues lo que es vuestro para conceder, no es vuestro para guardároslo”.)

De este modo, a aquella condesa, muy correcta, muy deseosa de obrar con circunspección y justicia, Viola con una gran perspicacia y, más aun, con una autoridad moral conforme a su disfraz, la ve faltando al deber de participar en la vida de sano roce y comunicación, y desea que salga del enclaustramiento para poder contribuir con su juventud y su belleza a las ínsitas relaciones humanas.

Pero el disfraz que le permite a Viola ver con lucidez y señalar con autoridad el mal concebido luto de Olivia, la coloca en una situación azarosa cuando sir Andrew Aguecheek, habiéndose percatado de la predilección de la condesa por el paje, reta a éste a un trance de armas. Para tal aventura la mujer, naturalmente, no está preparada por su educación social, y no lo está Viola; pero tampoco lo está el temerario retador, por su cobardía. Aquí tenemos uno de esos deleitantes ejemplos de ironía dramática con que nos ha querido obsequiar Shakespeare. Pues aquí él muestra cómo una mujer, por falta del acondicionamiento que la sociedad no le ha proporcionado, se siente frustrada ante una actividad considerada exclusivamente masculina, en tanto que un hombre, que debiera ser perito en ella, no la emprende, por falta de temple moral. Así es de justo y sutil el tipo de feminismo que trae aquí Shakespeare.

Por fortuna, no le tocará a Viola enfrentarse a ese pobre individuo de la mala cara, porque, primero, unos guardias de la justicia prohíben la contienda y, después, cuando sir Andrew, habiéndose dado cuenta de la poca disposición de su contrincante para el uso de las armas, le busca la gresca, es otra persona quien responde al desafío. Esta persona es Sebastián, quien acaba de llegar y, tomado por Cesario, vence fácilmente al follón de sir Andrew.

A partir de ese momento se enreda la trama, pero luego se les resuelven los problemas a los personajes principales. Olivia cree que el joven apuesto que al fin acepta su un tanto encendida amabilidad es el paje, y Sebastián, deslumbrado por tanta hermosura, tanto cariño y semejante estilo de fémina rica y culta, acaba por enamorarse de ella. Luego se aclara lo de los gemelos. Al mismo tiempo, Orsino, al comprender con cuánta devoción Viola lo ha venido amando, la convierte en el objeto de su romántica "amorosidad". No creemos que desaparezca jamás esa postura de Orsino, pero confiamos en el continuado triunfo del profundo afecto y los finos talentos de Viola desarrollados bajo la prueba del disfraz.

Otro caso de disfraz se puede mencionar, con la advertencia de que no cabe en este estudio como materia de análisis. No viene al caso, por supuesto, la Hermione de *The Winter's Tale* ("El cuento de invierno"), pues que ella no se disfraza, sino que hace el papel de estatua. Tampoco vale aquí lo que ocurre en *Measure for Measure* ("Medida por medida"), donde Mariana reemplaza a Isabela para hacer el amor con Angelo; y en cuanto a *All's Well That Ends Well* ("Bien está lo que bien termina"), la protagonista Helena hace de peregrina, con vestido de mujer, y así logra obrar de igual modo con Beltrán substituyendo a Diana, sin ser reconocida durante el acto. En cambio, en *Cymbeline* ("Cimbelino") Imogena sí se viste de hombre, mas sin incremento de su energía espiritual, sin desarrollo de la imaginación ni de la inteligencia, sin disfrutar la oportunidad de manejar como varón situaciones vedadas a la capacidad de la mera hembra. Su alma de pura fémina se manifiesta sin matiz masculino, en una patente timidez, un dulce refinamiento y una modestia remilgada y totalmente ajena a las heroínas de las comedias románticas. Esa princesa, pasiva, pálida como una primavera (*the flower that's like thy face, pale primrose*), está muy lejos de todo concepto de feminismo.

Aquí tenemos un buen ejemplo del genio multiforme de Shakespeare, quien no se empeña en imponer una teoría, sino que invita a la reflexión y, desde luego, al gozo estético, presentando en una obra y en otra diversos aspectos de un mismo problema o un mismo tema.

Así es como, después de Julia, Porcia, Rosalinda y Viola, crea a una Imogena, enteramente distinta de ellas y digna, no obstante, de una ternura mayor acaso que la inspirada por las demás heroínas ataviadas de varón. Pero en todas, debajo de sus

trajes masculinos, penetra una inigualada comprensión de la femineidad. Es ésta una de las maravillas de Shakespeare como poeta y como hombre.

Así mismo, a más de Ofelia con su sexualidad reprimida, Shakespeare nos ha dado, en la misma gran tragedia de *Hamlet*, a Gertrudis, madre perpleja del Príncipe y a la vez esposa lasciva y socia culpable del usurpador. En *King Lear* ("El rey Lear") ha puesto, frente a Gonerila y Regania, malas hijas y malas esposas, a Cordelia, sincera, leal y valiente hasta la muerte. Ha plasmado en *Othello* ("Otelo") a Desdémona, temperamentalmente desenvuelta, pero siempre tranquila y correcta, buena esposa y buena amiga, condenada por sus virtudes mismas a la desdicha y la muerte. En *Macbeth* ha forjado la enorme ambición de Lady Macbeth, quien lamenta no ser hombre para poder ensañarse más libremente y cuya locura, imaginada con la misma intuición científica que la de Ofelia, nos sobrecoge de pavor y compasión.

Pero no son éstas las únicas sorpresas que nos ha prodigado. Con la feliz inspiración de uno de los poetas más portentosos del mundo, autor de grandes poemas narrativos y de incomparables sonetos, ha elaborado con amoroso lirismo la figura tiernamente púber y estremecidamente mujeril de Julieta, la del más famoso drama de amor hasta ahora escrito, *Romeo and Juliet* ("Romeo y Julieta"). Y como para presentar, en contraste con aquella pasión juvenil, un querer maduro pero no menos devastador, nos ha dado *Antony and Cleopatra* ("Antonio y Cleopatra") y allí ha ideado la compleja personalidad de la reina egipcia, fémina en extremo licenciosa, dueña de un potente atractivo sexual, tornadiza, astuta y, sin embargo, capaz de amar a un hombre —última de sus conquistas— en un estilo romántico, cataclísmico, sublime. Y el mismo genio ha sacado de la historia y vuelto a crear, con ubérrima imaginación, a Margarita de Anjeo, quien se halla en las tres partes de *Henry VI* ("Enrique VI"), como esposa del fifiriche y beato monarca y como enamorada del varonil e inescrupuloso duque de Suffolk, imponentemente hermosa ella, intrépida, lista, inmisericorde y conocida en aquella época de las Guerras de las Rosas como "la loba de Francia" (*the she-wolf of France*), sin duda una de las figuras femeninas más calidoscópicas y más torvamente fascinantes a que ha dado inmortalidad literaria la vigorosa imaginación de Shakespeare.

Ante tan diversos personajes femeninos y maneras tan diferentes de enfocar a la mujer, sería te-

merario, creo yo, precisar una filosofía feminista del dramaturgo. Cuando mucho, se puede afirmar que le interesó profundamente la mujer de por sí y en los ámbitos sociales, superando de tal manera en este campo a los demás escritores, que ha habido la sospecha, que aquí repito, de que una mujer de extraordinarios talentos escribiera su teatro. (¡Hubiera tenido que, ser también una mujer de excepcional objetividad!)

Pero aunque él no nos ha transmitido ningún mensaje en torno al sexo femenino, algunas mujeres y muchos hombres, de seguro, quisieran decir para sí que acaso ciertos versos de *Love's Labour's Lost* ("Trabajos de amor perdidos") no estuvieran lejos del pensamiento constante del poeta. Los pronuncia Birón, uno de los más interesantes e ingeniosos jóvenes creados por Shakespeare, y se refieren a la influencia femenina –si no feminista– en la civilización y la cultura:

*From women's eyes this doctrine I derive;
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain, and nourish all the world;
Else none at all - in aught proves excellent.*

IV, 3: 347 - 351

(“De los ojos de las mujeres obtengo esta doctrina: centellean ellas siempre con el verdadero fuego de Prometeo; son los libros, las artes, las academias que revelan, abarcan y nutren al mundo entero; sin ellas nadie puede sobresalir en nada”.)

Moore Henry (1898 - 1986)
Escultor Inglés



Cabezas
Tiza, pluma y acuarela
1940