

EL EROTISMO DE *EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO*

*The eroticism of "A midsummer night's dream"*¹

ANTONIO PRIETO MARTÍNEZ

Facultad de Educación. Universidad de Salamanca.

RESUMEN: A partir de las fuentes de la comedia shakesperiana y teniendo en cuenta las aportaciones más significativas sobre la comedia de Shakespeare en el siglo XX, se trata en este estudio de aportar un enfoque nuevo, avalado por algunos investigadores, sobre *El Sueño de una noche de verano*. Muchos de los críticos y directores de teatro se resisten todavía a entender la obra —especialmente la experiencia de los amantes en el bosque— en otro sentido que no sea asumir el error aristotélico que sólo se subsana cuando los personajes aceptan finalmente la estructura social establecida. Proponemos que *El Sueño de una noche de verano* es una obra fundamentalmente erótica y que, a través de un lenguaje ambiguo y simbólico, Shakespeare aboga por la libertad sexual.

ABSTRACT: Taking as a starting point the sources of Shakespeare in comedy and bearing in mind the most significant XXth Century contributions to the study of this comedy, this essay attempts to bring forward a new approach (endorsed by some critics) to *A midsummer night's dream*. Many critics and theatre directors still refuse to fully comprehend the play—in particular the experience of the lovers in the wood—, making the mistake of imposing an aristotelian pattern in which the characters fully accept the established social structure. This essay asserts that *A midsummer night's dream* is fundamentally an erotic work and that, through the medium of an ambiguous and symbolic language, Shakespeare is advocating sexual liberty.

1. SHAKESPEARE, William: *A Midsummer Night's Dream*. Los textos de la obra citados en español corresponden a la traducción de J. M. VALVERDE: *Un sueño de la noche de San Juan*. Ed. Planeta, Barcelona, 1993.

La tradición que la comedia recibe en la Edad Media y en el Renacimiento es la de Aristóteles, para quien la comedia era aquello que no es la tragedia, es decir, cualquier cosa (cualquier estructura narrativa) que puede terminar felizmente. Aristóteles decía en su *Poética* (escrita probablemente en el año 334 a.C.) que “La Comedia es una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a alguna y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error o deformidad que no produce dolor ni daño a otros”².

Una tragedia para Aristóteles era “La limitación de una acción elevada y también (por tener magnitud), completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje (...), presentada en forma dramática, no como narración, sino como incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales, (los hombres) realizan la catarsis de tales emociones”³.

Shakespeare tomó la tradición de las comedias y las transformó. Con esas mismas raíces aristotélicas o de la literatura medieval (de algún modo los *Miracle* y *Morality plays* son comedias con la victoria final de Cristo), o adaptando la tradición del folklore, les dio un toque personal y distintivo; situándose en la corriente de la comedia italiana, adaptando a Plauto o Terencio (s. III a.C.), asimilando los escritos de los gramáticos latinos del s. IV (Evancio, Diomedes y Donato), el resultado es siempre inconfundiblemente shakesperiano.

Samuel Johnson decía en el s. XVIII que la tragedia shakesperiana era habilidad, destreza y su comedia instinto. Esta apreciación de Johnson puede servirnos en la medida en que así como otros escritores contemporáneos de Shakespeare (Ben Jonson) creaban la comedia de la corrupción de costumbres, los intereses y el alcance de la comedia de Shakespeare es mucho mayor, más profundo que la sátira de las costumbres de su época. Nos alcanza a nosotros y tiene proyección hacia el futuro. *El sueño de una noche de verano*, por ejemplo, es un desafío a los modos de operar de la imaginación, a los mecanismos de percepción, un interrogante sobre los seres humanos propensos a idolatrar, a amar irracionalmente. No en vano Puck comenta:

“Lord, what fools these mortals be”. “Señor, ¡qué tontos son estos mortales!”

(3.2)

refiriéndose tanto a la osadía de unos hombres dispuestos a escenificar una obra de teatro aunque nunca hayan visto una, como a la obsesión de los jóvenes amantes.

En general los críticos durante el siglo XX le han dedicado menor atención a las comedias de Shakespeare que a sus tragedias, posiblemente debido a un error cultural: sabemos que las lágrimas son importantes, mientras que creemos que la risa es un signo de trivialidad. El sufrimiento es real, mientras que los finales felices

2. ARISTÓTELES: *Poética*. Ed. Leviatán. Buenos Aires, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 35.

ces son el producto de la fantasía, de la imaginación. La comedia se escapa de aquello que la tragedia confirma fundamentalmente: que la muerte es el hecho central de la vida.

Shakespeare probablemente no compartía este punto de vista de que la comedia fuera de menor relevancia que la tragedia. Por eso en este siglo se ha intentado también investigar o redescubrir un enfoque que aporte seriedad a las comedias.

Algunos investigadores se han preocupado en buscar la interrelación entre las obras más que por las obras aisladas: así Northrop Frye (en los años 50-60 hasta los 80) se ha interesado en presentarnos la obra de Shakespeare conectada de tal modo que formara una unidad, una totalidad. Para Frye la tragedia es una comedia incompleta... y la comedia contiene, según él, una tragedia en potencia dentro de sí misma. Para Frye el ímpetu cómico es una fuerza, una tendencia en busca de la identidad. Los matrimonios que culminan las comedias de Shakespeare son signos de identidad conquistada, identidad individual, social o ambas.

E. M. W. Tillyard (*Shakespeare's last plays*, 1938) considera que la comedia completa la estructura clásica de la destrucción que conduce a la regeneración.

Howard Felperlin (*Shakespeare romance*, 1972) más bien propone la idea de que la comedia es fundamentalmente un modo de evasión.

Mucho más interesante parece el enfoque de C. L. Barber (*Shakespeare's Festival Comedy*, 1957) que conectando los ritos saturnales de la comedia romana con la comedia y las costumbres inglesas, subraya sobre todo el carácter anárquico y anti-autoritario que existe en la comedia shakesperiana, más que el impulso hacia la reconciliación y la renovación.

Otros autores como G. Hunter (*Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, 1965) propone la interpretación de la comedia shakesperiana como un género en el cual el final feliz requiere una audiencia capaz de perdonar un error o a un carácter malvado y, en este sentido, intenta conectar la comedia shakesperiana con una tradición medieval cristiana con carácter didáctico.

Richard Wheeler (*Shakespeare's development and the problem comedies*, 1981) basa su investigación de las comedias de Shakespeare en las teorías psicoanalíticas post-freudianas.

Otros como Larry S. Champion (*The evolution of Shakespeare's comedy*, 1970) considera que en las comedias los personajes tienen la oportunidad de conocerse a sí mismos, es decir, que para Champion la comedia tendría unos fines terapéuticos.

Cualquiera que sea el punto de vista, las investigaciones del siglo XX han destacado el valor y el significado de las imágenes y los símbolos de la comedia shakesperiana y la búsqueda de la identidad y del conocimiento de uno mismo. Ese es el motivo que llevó a Michael Long en 1976 a asegurar, sin temor a equivocarse, que la investigación en torno a la comedia había empezado por fin a comprender un rasgo fundamental del pensamiento shakesperiano y se había acercado a los elementos que conforman la visión y la estructura ideológica de Shakespeare, mientras que las interpretaciones de las tragedias se habían quedado relegadas a un nivel mucho más elemental.

Shakespeare escribió *El sueño de una noche de verano* en 1595-96. Pertenece, por tanto, al período de madurez en el que escribe ya comedias de más filosóficas, simbólicas y maduras siempre con una vena cómica.

Casi todos los investigadores coinciden en que *El sueño de una noche de verano* fue escrita por Shakespeare en cumplimiento de un encargo, concretamente para amenizar los festejos de una boda ilustre.

A partir de Plutarco, Ovidio, Apuleyo, Chaucer y asimismo del folklore popular, Shakespeare construye una obra nueva, aportando ideas originales con un estilo propio, en la que ofrece cuatro mundos, cuatro argumentos interrelacionados: el mundo de la corte de Teseo, el de los amantes, el de las hadas y el de los artesanos (el mundo de los actores).

La acción se sitúa en un lugar mítico, una Atenas fantástica, símbolo inequívoco del orden racional, del que saldrán los personajes de la comedia, empujados por motivos muy diversos, para caer en el bosque, símbolo de los instintos, de la irracionalidad y, en suma, de la anarquía, del desorden. Las razones que empujan a los personajes a cambiar la ciudad por el bosque son el amor, en el caso de los amantes, y la afición al teatro en el caso de los artesanos.

La obra presenta fundamentalmente el tema del amor a través de dos parejas básicamente (Hermia-Lisandro y Helena-Demetrio), apenas diferenciados los unos de los otros. Estos personajes no tienen tanta consistencia como personajes individuales sino más bien como seres humanos que viven la experiencia del amor (en su doble sentido de sentimiento y deseo) como un tránsito, un viaje de la realidad a la fantasía para volver de nuevo a la realidad, aunque esa realidad quede de algún modo transformada por la experiencia en el mundo de la fantasía (el subconsciente). Asimismo Shakespeare presenta el tema del amor en el contexto de la Corte de Teseo, símbolo de la Inglaterra isabelina, para subrayar las dificultades sociales o la indiferencia a que el ser enamorado debía enfrentarse. Teseo, que representa el poder, el mundo del orden establecido, debe aplicar la Ley de Atenas: cuando Egeo, padre de Hermia, le exige que se case con el que él, como padre, ha elegido, la ley ateniense se nos presenta como una ley estricta que entiende el matrimonio desde el dominio del varón y valora la edad, la riqueza, frente a la opción rebelde, romántica, por llamarla así, de la juventud. El castigo, en caso de no acatar la ley, es cruel: la muerte o la virginidad perpetua.

Egeo, padre de Hermia, es un tipo presentado en las comedias romanas (el padre que interfiere en la decisión de los hijos). Shakespeare, basándose en la comedia romana, introduce algunas modificaciones: la heroína, Hermia, no se ve obligada a aceptar un esposo viejo y rico elegido por su padre, sino a uno de la misma edad y posición social que el que ella ama.

Oigamos a Lisandro:

LYSANDER:

I am, my lord, as well derived as he,
As well possessed; my love is more than his;
My fortunes every way as fairly ranked,
If not whit vantage, as Demetrius;
And, which is more than all these boasts
can be,
I am beloved of beauteous Hermia.
Why should not I then prosecute my right?
Demetrius, I'll avouch it to his head,
Made love to Nedar's daughter, Helena,
And won her soul; and she, sweet lady,
dotes,
Devoutly dotes, dotes in idolatry,
Upon this spotted and inconstant man.

LISANDRO:

Yo, señor, soy de tan buena
estirpe como él, y de tan buena hacienda:
mi amor es más que el suyo: mi fortuna, en
todos los sentidos, está también situada
como la de Demetrio; y (lo que puede ser
más que todas estas jactancias) soy amado
por la bella Hermia. ¿Por qué, entonces, no
habría de mantener mi derecho? Demetrio
—lo declararé ante su cara— hacía el amor a
Helena, la hija de Nedar, y conquistó su
alma: y ella —dulce señora— está loca por él
e idolatra y quiere devotamente a este
hombre manchado e inconsciente..

(1.1)

Por eso las exigencias por parte de Egeo parecen todavía más arbitrarias e injustas.

Shakespeare evidentemente pone en tela de juicio esta convención, critica esta estructura social que impone el matrimonio de conveniencia y propone la alternativa de la decisión individual basada en el amor frente a los intereses sociales o familiares. La propuesta final de la obra subraya, en definitiva, el valor de la decisión individual, el sentido de la identidad personal conquistada:

Jack shall have Jill;
Naught shall go ill;
Then man shall have his mare again,
and all shall be well.

Cada oveja con su pareja
y sean todos felices
y coman perdices.

(3.2)

Asimismo el propio tono trágico-cómico de la obra que los artesanos representan al final de la comedia, confirman el sinsentido de la interferencia social y familiar en asuntos de amor y advierte, en clave de humor, de sus posibles trágicas consecuencias.

El otro aspecto fundamental al que Shakespeare ha dado una respuesta más abierta a posibles interpretaciones, por razones que intentaremos dilucidar ahora, es el del amor como experiencia humana profunda cuyas implicaciones trascen-

dían y aún hoy pueden sobrepasar los límites de lo social y éticamente establecido, en función del grado de rigidez mental, moral o religioso.

En este sentido Shakespeare presenta cuatro parejas de amantes en un mismo contexto social que responden a la experiencia amorosa de formas totalmente diferentes.

El bosque, que constituye el núcleo de la experiencia amorosa de los amantes —el error aristotélico— para Teseo e Hipólita es una aventura falsa, irreal o imaginaria porque viven en el mundo racional en que las cosas tienen que ser definidas para ser aceptadas. Por eso Teseo e Hipólita que fueron una vez enemigos y se van a convertir ahora en marido y mujer son, según esta interpretación de tinte conservador, el símbolo de las situaciones que van a vivir los amantes. Es como si las acciones de Teseo pusieran en movimiento al resto de los personajes y finalmente él mismo resolviera el conflicto de las parejas. Al principio los amantes se escapan de la Ley de Atenas y al final es Teseo quien los despierta de su sueño para que vuelvan al orden, a la estructura social establecida. Esta interpretación, obviamente, niega el valor de la experiencia que simboliza el bosque o, en todo caso, asume el error que sólo se subsana cuando los personajes se reincorporan al orden social. Ese es el punto de vista de G. K. Hunter que considera que *en El Sueño, Shakespeare está obviamente preocupado por destacar la armonía frente a los impulsos primitivos*⁴.

La teoría de críticos como Hunter se sustenta sobre el valor asignado al error como lo entendió Aristóteles y la conquista de la identidad personal aceptando la estructura social establecida cuyo símbolo último en la comedia es el matrimonio. Robert Dent afirma categóricamente que *el sueño no ofrece otra respuesta que el hecho de que el amor verdadero existe, que es distinto de las aberraciones dominadas por el capricho que caracteriza la inconstancia y que, cuando culmina adecuadamente en el matrimonio, forma parte del orden natural y, en este sentido, racional de las cosas*⁵.

Las conclusiones contundentes de estos críticos desestiman la pluralidad de sentidos, la profusión de símbolos del texto que constituyen la esencia misma del lenguaje shakesperiano.

Basándose, por ejemplo, en el célebre soliloquio que cierra la primera escena del primer acto en el que Helena se expresa con estas palabras:

4. HUNTER, G. K.: *A Midsummer Night's Dream*, en *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*; Ed. By Leonard F. Dean - O.V.P. 1978, p. 100.

5. DENT, Robert: En *El sueño de una noche de verano*, versión de Eduardo Mendoza. Notas. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid, p. 11.

Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.
Love looks not with the eyes, but with the
mind,
And therefore is winged Cupid painted
blind.
Nor hath Love's mind of any judgment
taste;
Wings, and no eyes, figure unheedy haste.
And therefore is Love said to be a child,
Because in choice he is so oft beguiled.

Cosas bajas y viles que no tienen valor; el amor las puede transformar en forma y dignidad. El amor no mira con los ojos, sino con el alma, y por eso pintan ciego al alado Cupido. Y el alma del Amor tampoco tiene sentido ni juicio: alas sin ojos, representan prisa desatenta. Por eso se dice que amor es un niño, porque se engaña tanto al elegir.

Eduardo Mendoza, en su introducción a la versión que realizó para el Teatro Español en 1986, no dudaba en proclamar que *lo que Shakespeare parece querer decirnos es que hay dos formas de amor: una madura, serena, profunda y duradera, basada en la razón y otra pasional, voluble y efímera basada en la pasión... Es decir, que Shakespeare se limitaría a censurar la pasión fugaz y volátil, la persecución que raya en la locura de un amor no correspondido, el deseo injustificado por un objeto que no la merece*⁶.

Evidentemente, el despliegue de energía textual, la polivalencia del lenguaje, el carácter genuinamente simbólico de la obra, nos obliga a plantearnos la obra desde una óptica totalmente distinta a la propuesta por estos investigadores, intentando destacar cómo a través de la ambigüedad textual, Shakespeare presenta un aspecto esencial a la naturaleza humana, desplazado al territorio de lo simbólico.

José María Valverde se ha referido a la ambigüedad del lenguaje shakesperiano en esta y otras obras, afirmando que el artista, por motivos de servidumbre, se prestaba a desarrollar una estructura formal de inventivo virtuosismo cuya implicación le servía para enriquecer su ofrenda disimulando mejor su falta de adhesión a la autoridad⁷. En otras palabras, el poder establecido condicionaba al artista hasta el punto que incluso en una comedia como *El Sueño* la fantasía individual tenía que mostrar su ciega obediencia a la autoridad, con potestad incluso para solucionar problemas particulares de índole sentimental. La habilidad de Shakespeare consiste precisamente en operar con el texto de tal modo que le permitiera presentar una obra que, tras la apariencia de un espectáculo multicolor inocente que mostrase todas las formas tópicas de la diversión de la época, ocultara otros propósitos por medio de la ambigüedad de las situaciones y del lenguaje.

A este aspecto de la ambigüedad u opacidad del lenguaje en la literatura del siglo XVI y a la pintura trompe-l'oeil barroca se ha referido asimismo Foucault para quien Don Quijote representa el paradigma de esta lengua en que la palabra parece vagar, sin contenido, sin semejanza, en busca de algo que llene su vacío⁸. Y

6. *Ibid.*, p. 11.

7. VALVERDE, José María: *Un sueño de una noche de San Juan*. Introducción. Ed. Planeta. Barcelona, p. 13.

8. FOUCAULT, Michel: *The order of things*. Tavistoc Publications. London, pp. 17, 29-35, 42-43.

justamente esa ambigüedad es la que Shakespeare se vio obligado a forjar para crear una lengua y un modo de representación que pudiera satisfacer a una audiencia heterogénea (la reina, la corte, las autoridades puritanas, los mecenas, y el pueblo llano). Con una lengua así elaborada, Shakespeare interviene en el contexto social para producir lo que Pierre Macherey y Etienne Balibar llaman su formación lingüística de compromiso que a través de desplazamientos y sustituciones establece una relación desigual y contradictoria con la ideología dominante⁹. Por eso *El sueño de una noche de verano* ilustra claramente la manipulación textual y lingüística por parte de Shakespeare, presentando una obra que parece políticamente inocente pero que presenta aspectos amenazadores para el poder, poniendo en tela de juicio la obediencia, el poder de clase y, en definitiva, planteando un reto a la autoridad.

¿En dónde radica, pues, el carácter subversivo de *El Sueño*? ¿De qué modo amenaza esta comedia a la autoridad y al poder establecido? La respuesta, avalada por diversos investigadores, es que lo que Shakespeare logra fundamentalmente, desvelando el mundo del subconsciente, es penetrar hasta lo más profundo, de una forma elegante y exquisita, en el mundo de la erótica. De este modo, la conquista burguesa de la identidad recíproca que se construye con los lazos sociales y fidelidades en el matrimonio, se transforma en la obra presentando, como contraposición, el carácter reversible de las relaciones sexuales de las parejas de enamorados y las múltiples manifestaciones —no ortodoxas— del impulso sexual.

Para lograrlo, Shakespeare ha creado el bosque, como símbolo de los instintos y en el bosque el sueño, y casi como una relación de causa-efecto, el duende Puck, con sus mágicos poderes, liberando los instintos, dando rienda suelta a los deseos. Al lenguaje polivalente añade ahora Shakespeare el mundo de la magia y el encantamiento por medio de Oberón, como director del espectáculo, y Puck que, como el sueño, se transforma, se multiplica, se encuentra en todas partes a la vez. Como ocurre tantas veces con Shakespeare, es como si se hubiese adelantado en siglos a su tiempo y propusiera, en este caso, una interpretación freudiana de los sueños.

Por medio de la magia y el encantamiento se produce el estallido del amor, la súbita explosión de los deseos, la fascinación y el éxtasis amoroso. La transformación que los amantes sufren —incluidos Titania y Bottom— demuestra que el poder universal del amor —en el sentido de pasión, de deseo— puede alcanzar tanto a la reina de las hadas (la más alta en la jerarquía) como al más humilde de los hombres.

Ian Kott, ya en los años 60, planteó lo que debió ser un reto para la época, destacando el sentido esencialmente erótico de *El Sueño*, el carácter genuinamente intercambiable de las parejas de enamorados, señalando no sólo que era una obra amorosa verídica, sino también muy brutal y muy violenta.

9. MACHEREY, P. & BALIBAR, E.: *Literature as an ideological form*. Some Marxist Hypotheses-Praxis. 1980, p. 48.

Estos adjetivos con los que Ian Kott definió la obra no exceden en absoluto lo que el texto ya nos ha desvelado: que los amantes quieren vivir la pasión amorosa en todas sus manifestaciones, sin frenos, sin ataduras, dejándose arrastrar hasta lo profundo por el más duro poder de la erótica. Los amantes se intercambian, las escenas violentas y descarnadas se suceden, por una parte se repiten las escenas sado-masoquistas, primero entre Demetrio y Helena:

DEMETRIUS:

Do I entice you? Do I speak you fair?
Or rather do I not in plainest truth
Tell you I do not nor I cannot love you?

HELENA:

And even for that do I love you the more.
I am your spaniel; and, Demetrius,
Use me but as your spaniel, spurn me, strike me,
Neglect me, love, only give me leave,
Unworthy as I am, to follow you
What worsen place can I beg in your love-
And yet a place of high respect whit me-
Than to be used as you use your dog?

DEMETRIO:

¿Te lisonjeo yo? ¿Te digo cosas lindas? ¿O no te digo más bien, con la más sencilla sinceridad, que no te puedo querer?

HELENA:

Por eso precisamente te quiero más: soy tu perrito, y cuanto más me pegas, Demetrio, más apego te tengo. Trátame sólo como a tu perrito: dame patadas, golpéame, desprecíame, piérdeme: dame sólo permiso para seguirte (indigna como soy). ¡Qué peor sitio puedo pedir en tu amor (y, sin embargo, sitio de alto respeto para mí) sino que me trates como tratas a tu perro!

(2.3)

después entre Lisandro y Hermia:

LYSANDER:

Hang off, thou cat, thou burr! Vile thing,
let loose,
Or I will shake thee from me like a serpent!

HERMIA:

Why are you grown so rude? What change
is this,
Sweet love?

LYSANDER:

Thy love? Out, tawny Tartar, out!
Out, loathed medicine! O hated potion,
hence!

LISANDRO:

Que te ahorquen, gata, basura: suéltame,
vil, o te apartaré de una sacudida como una
serpiente.

HERMIA:

¿Por qué te has vuelto tan grosero? ¿Qué
cambio es este, dulce amor?

LISANDRO:

¿Amor tuyo? Quita, quita, negra tártara;
quita, medicina aborrecida; fuera de aquí,
potingue odioso.

(3.2)

Por otra parte entre Titania y Bottom, ya convertido en asno, Shakespeare penetra en la simbólica animal del erotismo, el bestialismo puro y descarnado. Con comprensión, humor e ironía se refiere Kott a este aspecto oscuro y escondido del sexo: La etérea, la tierna y lírica Titania, reina de las hadas, que no deja de parlotear de las florecitas desea un amor bestial y violenta a un monstruoso asno (...) Entre todas las personas del drama, es Titania la que entra más lejos y más profundamente en la zona oscura del sexo donde dejan de existir la belleza y la fealdad, donde sólo quedan la liberación y el frenesí absolutos¹⁰.

Si en los años 60 Ian Kott lanzó lo que para la época debió ser una manzana de la discordia, en los 90 Terry Eagleton nos recuerda la vigencia de esta interpretación y encuentra las palabras precisas para delimitar el carácter subversivo de la obra: En el deseo sexual, observa Eagleton, hay algo anárquico que provoca temor, un temor, no de tipo moral, sino político. Eros representa una amenaza muy fuerte al orden social, por eso si el sexo es anárquico es lógico que la sociedad haya buscado una autoridad externa represiva. De este modo al deseo se le ha buscado una forma de control en la institución del matrimonio. En última instancia, el matrimonio es como la sociedad orgánica en miniatura, una solución a los problemas sexuales y políticos tan poco convincentes que Shakespeare probablemente no creía en ella¹¹.

Se acerca ya el final de la comedia, entramos ya en el último acto. Para los amantes, aún medio dormidos, la experiencia del bosque empieza a convertirse en un recuerdo difuso. Sobre ellos se impone la censura. Titania se espanta al recordar su sueño, los enamorados contemplan lo soñado como algo ya lejano y apenas perceptible. Y Teseo, alzando la voz, se apresura a determinar lo que para el poder constituye el sentido de aquel sueño:

HIPPOLYTA:

Tis strange, my Theseus, what these lovers speak of.

THESEUS:

More strange than true. I never may believe
These antique fables nor these fairy toys.
Lovers and madmen have such seething
brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact.

HIPÓLITA:

Es extraño, Teseo mío, lo que cuentan estos enamorados.

TESEO:

Más extraño que cierto. Jamás puedo creer esas fábulas viejas, ni esos caprichos de hadas. Los enamorados y los locos tienen mentes tan hirvientes, fantasías tan creativas, que captan más de lo que jamás comprenda la fría razón. El lunático, el Enamorado y el Poeta están todos llenos de imaginación.

(5.1)

10. KOTT, Ian: *Apuntes sobre Shakespeare*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1966, pp. 270-271.

11. EAGLETON, Terry: *William Shakespeare*. Basil Blackwell. Oxford, 1990, p. 20.

Pero a pesar de estas palabras de Teseo, no abandona aquí Shakespeare el tema del amor y su natural tendencia a transgredir lo establecido. El cruel destino de Píramo y Tisbe en la obra que los artesanos representan, subraya una vez más la inutilidad de imponer barreras a los amantes.

Como la realidad y el sueño, así es la obra dentro de la obra. ¿De qué modo establecer los límites entre realidad y fantasía, entre teatro y realidad, realidad y sueño? Quizá el poder, representado en la figura de Teseo, haya podido fijar sus propios límites, pero, a pesar del poder y de cualquier norma establecida, el deseo, como nos aseguró Cernuda, seguirá girando en torno a los hermosos cuerpos que vivifican el mundo un solo instante.