

Shakespeare a la peruana: dos montajes con enfoque de género

Miguel Vallejo Sameshima

<https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

Universidad de Granada

mvallejo@correo.ugr.es

Lima - Perú



Resumen

Este artículo revisa dos puestas en escena peruanas de textos de William Shakespeare: *Mucho ruido por nada*, versión de *Much Ado About Nothing* dirigida por Chela de Ferrari en 2016, y *Fieras*, adaptación de *La fierecilla domada* de Mateo Chiarella dirigida por Norma Martínez en 2021. Primero se revisan los aspectos de género en los textos de Shakespeare. Luego se analizan versiones contemporáneas de estos textos. Finalmente, en un análisis comparativo, se reflexiona sobre los montajes peruanos y su punto de vista.

Palabras clave: Teatro peruano, Shakespeare, Género, LGTBIQ+, Adaptación, *Mucho ruido por nada*, *La fierecilla domada*

Abstract

This paper studied two Peruvian theater representations based on William Shakespeare's texts: *Mucho ruido por nada*, adaptation from *Much Ado About Nothing*, directed by Chela de Ferrari in 2016, and *Fieras*, adaptation from *The Taming Of The Shrew* by Mateo Chiarella, directed by Norma Martínez in 2021. Firstly, it reviewed the genre aspects on these Shakespeare's texts. Then, it analyzed contemporary versions of the texts. Finally, it made a comparative analysis to study these Peruvian theater representations and their point of view, using a comparative analysis.

Keywords: Peruvian Theater, Shakespeare, Genre, LGTBIQ+, Adaptation, *Much Ado About Nothing*, *The Taming of the Shrew*.



Género en *Much Ado About Nothing*

Para Balló y Pérez (2015) la narrativa occidental moderna, en todos sus géneros y medios, ha sido influenciada por Shakespeare. Definen su legado como «la construcción de una conciencia que medita, que habla mientras piensa, y se escucha a sí misma» (p.110). Así, aseguran que en muchos casos las puestas teatrales y aun las cinematográficas de sus obras están de alguna manera pauteadas por el libreto original¹. Veremos ahora la relación entre los textos de Shakespeare y dos adaptaciones peruanas.

Hagamos primero una interpretación contemporánea de *Much Ado About Nothing* (probablemente escrita en 1599). Balló y Pérez destacan el inicio *in media res*, luego de la victoria militar de Don Pedro y las peleas entre Benedick y Beatrice. Consideran que este comienzo deja pautas claras para una adaptación, pues establece de inmediato un tiempo histórico, un contexto particular, la jerarquía de los personajes y sus vínculos, y con ello familiariza al público con la trama.

En *Much Ado About Nothing*, a diferencia de en otras piezas de Shakespeare, como *Ricardo III*, los personajes femeninos no tienen poder. Si bien Beatrice tiene una personalidad fuerte, no se compara con la capacidad de decidir y actuar de personajes de otras obras de Shakespeare, como Cleopatra, Juana de Arco o Tamora. Asimismo, Hero es absolutamente sumisa ante la voluntad de los hombres que la rodean. Mares (1981) afirma que uno de los recursos principales para propiciar el drama en Shakespeare son las falsas acusaciones. Cuando las víctimas de una falsa acusación son hombres, estos se refieren al poder y al honor, mientras que cuando son mujeres se refieren a su castidad o fidelidad. Y esto se aprecia claramente en *Much Ado About Nothing*, en las escenas luego del rechazo de Hero en la iglesia, donde la sumisión se basa en su silencio primero ante la acusación directa de Claudio de haberle sido infiel, y luego incluso ante los lamentos de su padre.

Por otro lado, tenemos la callada mirada de Beatrice, quien se indigna solo luego de consumado el rechazo, cuando le pide a Benedicto que mate a Claudio pues ella no sería capaz de hacerlo. Para Díaz García González (1987), estos silencios pueden ser “también el clímax indispensable para que tenga lugar una íntima comunión comunicativa o se alcance la plenitud

¹ Dentro de la semiótica de Fisher-Lichte (1999), esto equivale a que no es posible concebir los modos narrativos y las combinaciones de géneros sin la obra de Shakespeare.



Mucho Ruido por Nada de William Shakespeare, fue dirigida y adaptada por Chela De Ferrari, en el marco del teatro isabelino, en el que los papeles de mujeres eran interpretados por hombres. Entonces, las mujeres estaban prohibidas en el escenario.

https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Flibrosami.pe%2F2018%2F03%2Fmucho-ruido-por-nada-en-el-teatro-peruano-japones-hasta-el-1-de-abril%2F&csig=AOvVaw2hVvrFKG5uCAU_nh-oG4Ff&ust=1666805372803000&source=images&ccd=vfe&cved=0CAoQjRxqFwoTCKChqIb0_oCFQAAAAAdAAAAABAF

significativa” (p. 779). Comprendemos este silencio como una demostración del machismo dominante, bajo el cual la mujer es tan sumisa que no puede expresar sus propios descargos, y debe tramar callada un cambio de situación para ella o una venganza, y para esta depende de hombres.

Según Mares (1981), el efecto dramático de la injusticia contra Hero sería mayor si ella fuera un personaje con más características positivas, con heroísmo o virtud, mientras la falta de actitud de Hero es más propia de la comedia. Esta tibieza al representar la muerte de Hero no ocurre con los personajes femeninos en las tragedias de Shakespeare, pero la consecuencia —su muerte fingida luego de ser falsamente acusada— sí es un tópico común en Shakespeare, como en el caso de Desdémona en *Otelo* o Hermione en *El cuento de invierno*.

Sobre el episodio particular del rechazo a Hero a punto de casarse en la iglesia, afirma Mares que durante siglos esta escena fue representada de manera farsesca. Por su parte, Stock (1981) considera que *Much Ado About Nothing* se convirtió en una obra algo desagradable,



Esta propuesta, en cambio, no busca ocultar el hecho de que son actores hombres encarnando a mujeres.

<https://trome.pe/espectaculos/ruido-paul-vega-pietro-sibille-obra-william-shakespeare-video-fotos-28242/?foto=3>

que ya está fuera de las convenciones sociales actuales, pues ahora se percibe en ella, por ejemplo, la crueldad misógina de Don Pedro y Claudio. Así, la pieza no es más una comedia festiva en un mundo que ha abrazado el feminismo y la crítica sociopolítica (Shakespeare, 1981, p.48).

Profundiza Stock que esa *nada* a la que alude el título de la obra es, como en muchos textos isabelinos, una actividad asociada a la *nada* que es problemática del cuerpo femenino. Así, Stock afirma que en este juego de oposiciones entre hombres y mujeres, la significación de la pieza está determinada por el género, y asume que esto no se sostiene fácilmente en puestas en escena contemporáneas.

Sin embargo, lo que hoy se puede interpretar como machista en el texto de *Much Ado About Nothing* se interpretó de otras maneras en otros tiempos. De acuerdo con Fisher-Lichte (1999), los cambios ideológicos en el teatro se perciben al nivel de habla, es decir, no en el libreto sino en cada puesta en escena². Veamos algunos ejemplos contemporáneos de cómo se ha manejado el machismo en esta pieza.

Versiones contemporáneas de *Much Ado About Nothing*

Sobre la relación entre libreto original y montaje o adaptación, es preciso recordar que el teatro y el cine, en ideas de Wittgenstein, representan *lo que no está*

allí: representan acciones que no están ocurriendo, de personajes que no están presentes. En esta aparente contradicción, recordamos las ideas de Austin y Searle, teóricos pragmatistas, de que las palabras hacen cosas: inventan un contexto a la comunicación y buscan motivar acciones reales. Cuando el lenguaje del libreto pasa al teatro o al cine, debemos analizar no solo lo dicho, sino las transformaciones de los personajes, y cómo estas han sido dadas en parte por las palabras del libreto.

Asimismo, es preciso ver el contexto real en que se produjeron los montajes y las películas. Uno de los grandes cambios en el siglo XX fue, sin duda, el auge del movimiento feminista y la igualdad de derechos de la comunidad LGTBIQ+. Ello se nota en las puestas en escena de obras de teatro y adaptaciones de textos narrativos a teatro o cine. Esto es que, en el nivel de la lengua según Fisher-Lichte (1999), las representaciones se ven afectadas por una ideología que considera positivas estas reivindicaciones. Cartmell (2000), afirma que la mayoría de las adaptaciones al cine de la literatura provienen de la novela decimonónica, mientras que las adaptaciones de Shakespeare son consideradas como un subgénero propio, y en este se aprecian los cambios ideológicos³.

Ahora repasaremos las relaciones entre hombres y mujeres en representaciones cinematográficas de las obras de Shakespeare, al ser estas referentes universales y de experiencia expandida, conocida por muchas más personas, a diferencia de los montajes teatrales que, siguiendo las ideas de Dubatti, son un acontecimiento y se basan en la convivialidad y en la territorialidad, es decir, tienen un rango de influencia más íntimo, aunque también más restringido. Sí es pertinente recordar la diferencia de convenciones entre el cine, donde es extremadamente raro que un actor interprete más de un papel y se espera un escenario realista, frente a la mayor diversidad de convenciones que ofrece el teatro, por lo cual nos centraremos básicamente en un análisis de la trama y la actuación, lo meramente ideológico, para luego comparar estas películas con las puestas teatrales peruanas.

En la película de *Much Ado About Nothing* dirigida por Branagh (1993), Cartmell apunta que esta se inicia con un erotismo explícito que no aparece en el texto. Esto podría mostrar una igualdad en el manejo de la sexualidad en ambos géneros. Cartmell

2 Fisher-Lichte concibe el teatro como un sistema cultural que engloba a los otros con sus códigos particulares. De acuerdo con esta idea, por ejemplo, el teatro griego con el uso de coros y de contenido ritual, tendría otros códigos culturales, es decir, otra lengua, a pesar de que haya influenciado al drama moderno de Shakespeare y al posterior.

3 De igual modo, Cartmell (2000) considera que las adaptaciones cinematográficas de obras de Shakespeare tienen tres etapas: la década de 1940 con Laurence Olivier, la de 1960 con Franco Zeffirelli y la de 1990 con Kenneth Branagh.



considera también que en esta película Claudio y Hero son equivalentes, aunque al final se respeta el texto y el papel subordinado de Hero ante los hombres. Esto se suaviza con algunos pocos diálogos nuevos entre Beatrice y Benedick, con toques de humor contemporáneo. De esta manera, en las partes sin diálogos hay un ambiente de igualdad en el erotismo, pero en los diálogos se mantiene la sumisión. En la clasificación de Fisher-Lichte (1999), esta operación se trata de signos que se contradicen entre sí, lo cual se sostiene en el efecto onírico de las grandes recreaciones de Branagh, con espacios abiertos y momentos casi musicales. No obstante, apreciamos cómo la mirada de la mujer sometida se mantiene con matices más suaves.

Diferente es el caso del episodio de *Much Ado About Nothing* (2005) en la serie *Shakespeare Retold*, de la BBC. Se ambienta en una estación televisiva y el conflicto principal es la relación entre Beatrice y Benedick, redactores de noticias, mientras el conflicto secundario es el noviazgo entre Hero, la chica del clima (hija del dueño de la cadena), y Claude, el relator de deportes, mientras el celoso Don intenta hacer que terminen su relación. Aunque se ambienta en otra etapa y contexto, se respetan hechos del original, como el rechazo de Claude a Hero en la iglesia y el pedido de Beatrice a Benedick de matar a Claude. Las personalidades de los personajes varían: Benedick es coqueto, no se niega a

salir con mujeres sino a una relación seria, y Beatrice sí le refuta su conducta machista. Por su parte, Hero tiene una personalidad más definida y es algo tímida, y Claude es torpe e inseguro. La trama se respeta incluso en detalles pequeños, como la fiesta de disfraces donde Beatrice le presenta quejas a Benedick sin saber que es él, o el develamiento de la intriga de Don por los torpes y caricaturescos guardias.

En lo que respecta a las relaciones de género, existen escenas con prejuicios machistas, como los argumentos de las compañeras de trabajo de Beatrice para convencerla de iniciar una relación con Benedick apelando a que envejecer sola es terrible para una mujer. Sin embargo, el ambiente de la televisora es de libertad sexual e igualdad y, en lo que respecta a las acciones, Hero enfrenta a Claude y a Don para defender su honra, pero es lastimada por este y acaba en el hospital.

De manera algo conservadora, Hero recupera la consciencia luego de las disculpas y un beso de Claude, pero en concordancia con la igualdad de género luego aclara su relación y no vuelve con él: el personaje crece no solo en importancia para la trama, sino que adquiere una personalidad más fuerte. No se trata solo de representación en tanto cuota de género o cuota de poder, sino en la transformación del personaje de Hero hacia una mayor autonomía.



“Mucho ruido por nada”, obra que expone las complejidades del amor y los prejuicios de una pequeña comunidad de amigos en una pequeña villa italiana del siglo XV.

<https://elcomercio.pe/arte-en-el-comercio/teatro/ruido-adelanto-obra-plaza-399110-noticia/>



La fierecilla domada, cuenta la historia de las hermanas “Bianca” y “Katerina”, quienes se encuentran una noche en un teatro vacío y se enfrentarán a sus destinos.
<https://elperuano.pe/noticia/133511-teatro-estrenan-adaptacion-de-la-fierecilla-domada-de-shakespeare>

A su vez, la adaptación cinematográfica dirigida por Joss Whedon (2012) también intenta actualizar la historia ambientándola en tiempos recientes, en una sola locación, y utilizando una sexualidad más explícita y agresiva en el caso de la pareja de Beatrice y Benedick, incluyendo un consumo moderado de drogas. Utiliza el texto original, lo que causa un contraste en este contexto desenfrenado, donde, no obstante, se percibe la desigualdad entre hombres y mujeres en el momento de toma de decisiones, en parte por la dependencia al texto.

En estos ejemplos contemporáneos, vemos que mientras más vinculada esté la película al libreto original de *Much Ado About Nothing*, pese a la adaptación estética e incluso a nivel de acción, los personajes subordinados tienen menos libertad de cumplir sus deseos.

Una puesta en escena que cuestiona el desenlace del texto

Dentro de las puestas en escena peruanas por los cuatrocientos años de la muerte de William Shakespeare, destacó la adaptación que hizo Chela de Ferrari —también directora de la puesta— de *Much Ado About Nothing*, estrenada en el Teatro La Plaza de Lima en septiembre de 2016⁴. Esta se llamó *Mucho ruido por nada* en vez del más popular refrán *Mucho ruido y pocas nueces*. Creemos que se menciona a la *nada* original en una lógica similar a la planteada por Stock, de ninguneo a la mujer, como también al énfasis en un supuesto escándalo por algo cotidiano. Estas significaciones probables son muy distintas a la del refrán en español.

De Ferrari (2019) afirma que buscó hacer de este montaje “una obra para bailar, cantar y celebrar el amor.... nos permitía retratar, desde el humor, un mundo patriarcal y hablar sobre la injerencia de la comunidad en la plena realización del amor de pareja” (p.2). Recuerda asimismo que “en la época de Shakespeare las mujeres estaban prohibidas de actuar. Hoy catorce hombres se ponen en los zapatos de la mujer para recordarnos que el derecho al amor de pareja, y su reconocimiento social, va más allá de los géneros” (p.2), detalle relevante en la representación que veremos más adelante.

La puesta en escena se inicia con uno de los actores secundarios interpretando “All You Need Is Love”, de The Beatles, para luego dar el inicio a la trama *in media res*, ya con la convención realista rota. Esto se repetirá en varios momentos de la pieza, cuando entre escena y escena los actores interpretan otros temas británicos contemporáneos como “Boys Don’t Cry” de The Cure, e incluso melodías de otras tradiciones como el bolero “Solamente una vez” o la inclasificable “La Macarena”. Esta convención recuerda al público que está viendo una obra de teatro y no la realidad, y agranda la diferencia con el cine y por ende con las películas basadas en este libreto.

Pese a que la puesta respeta gran parte del libreto original, la ruptura de la convención realista es la

4 La puesta en escena comentada en este trabajo fue vista en esta primera temporada, en la cual participaron actores de diferentes edades y características físicas: Paul Vega, Pietro Sibille, Rómulo Assereto, Sergio Gjurinovic, Ricardo Velásquez, Javier Valdés, Carlos Tuccio, Ismael Contreras, Luis Sandoval, Óscar López-Arias, Emilram Cossio, Pablo Saldarriaga, Rodrigo Sánchez Patiño, Claret Quea. Ganó el premio a mejor obra del año por el diario *El Comercio*, el portal *Oficio Crítico*, entre otros. El mismo elenco la representó en giras por otras ciudades y empezó una nueva temporada en 2020, interrumpida por la pandemia.



esencia del montaje. Aunque todos los papeles son representados por hombres, como en los montajes de la época isabelina, sus edades no se corresponden con las de los personajes, y los actores no buscan imitar a una mujer sino representar el papel. Algunos representan varios personajes. La actuación es realista, pero incluye elementos que rompen la mimesis, pues en ocasiones salen de la lógica, por ejemplo, bailando en situaciones inverosímiles. A su vez, algunos actores representan varios papeles secundarios, y en los cambios de escena son los mismos actores quienes reacomodan la escenografía. Asimismo, si bien parte del vestuario imita al isabelino, la mayoría de los personajes viste también prendas contemporáneas, como camisetas de bandas de rock o personajes de cómics, e incluyen elementos contemporáneos como cigarrillos industriales.

Con estas rupturas y permanencias llegamos al final de la obra, cuando la acción rompe sus propias normas. Primero, Claudio pone reparos para casarse con la supuesta prima de Hero, —que es Hero fingiéndose muerta para esconderse de la infamia—, y solo acepta ese matrimonio por su promesa de resarcir a la familia por el agravio cometido, a diferencia del texto donde acepta casarse sin más. Otro cambio menor pero que a nivel argumental será relevante es que en la acción, a diferencia de lo que dice el texto, Benedicto no ha pedido la mano de Beatrice antes de la boda.

A estos cambios le sigue una ruptura importantísima tanto con el texto original como con la propia puesta en escena, pues el actor que hace de Hero vuelve a ser un actor, y como actor cuestiona el texto de Shakespeare argumentando que no tiene lógica el que una mujer tan insultada por un hombre acepte casarse con él. Así, se abre un debate airado con los otros actores, quienes también salen de sus personajes. En esta discusión aparecen algunos argumentos metateatrales sobre Shakespeare y su vigencia. Los que están a favor de respetar el texto original defienden que es una obra clásica y el público debe entender que responde a otro contexto, mientras que quienes están en contra de seguir con el final machista aseguran que han pasado cuatrocientos años y es preciso adaptar el contenido, como también que el texto no es lo más importante en una puesta en escena, pese a haberlo respetado casi fielmente durante esta. Entonces, la disputa al final no es solo por cómo termina la historia de los personajes, sino también marca un enfrentamiento entre texto y puesta en escena.

En medio de este pandemio, los actores que representan a Benedicto y Beatrice se reconcilian, con

movimientos mucho más lentos y acompasados que en las peleas alrededor. Detalle importante es que ambos son los personajes que normalmente discuten mientras los demás conversan, y aquí se invierten los roles. Luego de verse con ternura unos segundos, Benedicto y Beatrice se reúnen en medio del escenario, tomándose de las manos y besándose. Ante esto, el actor que representa al sacerdote procede a casarlos y a proclamar: “Que nadie impida entonces que dos seres que se aman se miren a los ojos y se digan amén”, en una alusión al matrimonio igualitario, dentro de las campañas por los derechos de la comunidad LGTBIQ+ en el Perú⁵. Los actores dejan de discutir y celebran esta unión, con lo cual concluye la puesta en escena, con el triunfo de la puesta sobre el libreto, y de las ideas actuales sobre las de la época de Shakespeare.

La fierecilla domada: Una farsa socialmente aceptada

La fierecilla domada (escrita entre 1590 y 1592) es una de las piezas más famosas de Shakespeare pese a ser una comedia. Artese (2009) considera que el gran éxito que tuvieron sus primeras representaciones se dio en parte porque el libreto nace de cuentos populares de la época, como “La esposa más obediente”, un relato danés (p.317).

Este cuento de Dinamarca es la historia de unas hermanas. Un hombre ambicioso se casa con la más desobediente para obtener su dote y la lleva a su castillo inmediatamente después de la boda. El hombre da órdenes imposibles a un perro y un caballo y como no las pueden cumplir, los mata, y entonces ordena a la esposa que cargue las valijas y esta lo hace sin dudar. Luego, el hombre lleva a la esposa a visitar a su familia, pero a cada intento dice afirmaciones absurdas para que ella lo refute con la verdad y él los haga volver a su casa como castigo, ganándose su obediencia. Finalmente, cuando logran llegar a casa de los suegros, el hombre hace una apuesta de quien tiene la pareja más fiel, y su esposa va de prisa a decir un monólogo de sumisión que le hace ganar la apuesta al esposo.

Este es el guion exacto de *La fierecilla domada*, en la historia de enredos y embustes para que Petruchio “dome” a Kate mientras Lucencio gana el corazón de su tierna hermana Bianca. Artese (2009) considera que

5 La puesta de 2016 responde a un momento en que se debatían leyes para permitir la Unión Civil entre personas del mismo sexo, y a una coyuntura más larga de lucha por los derechos de la comunidad LGTBIQ+ que buscaba condenar las agresiones a miembros de esta comunidad como crímenes de odio, así como un cambio en el currículo escolar donde se enseñe sobre sexo, género y sexualidad. A la fecha de redacción de este trabajo, estas luchas se mantienen.

Shakespeare trabajó con la expectativa de un público que conocía la historia, y su libreto fue esencialmente una adaptación que apelaba a lo cómico.

Si bien la popularidad de esta historia no opaca los méritos literarios de Shakespeare, es relevante recordar que era una trama socialmente aceptable en la época, dentro de su horizonte de sentido: lo cómico era la manera en que Kate era domada. No obstante, Hallett (2002) nos recuerda que las primeras representaciones de la obra estaban dadas claramente a la farsa, a diferencia de lo que ocurre con Beatrice en *Much Ado About Nothing*, que pese a ser una comedia, aborda una situación seria como la aparente muerte de Hero, en medio de conspiraciones. En cambio, el componente farsesco se mantendrá en versiones contemporáneas de *La fierecilla domada*.

La representación de la sumisión en *La fierecilla domada*

La película más antigua sobre esta obra de la que queda registro es *La fierecilla domada* (1929), dirigida por Sam Taylor con actuación de Mary Pickford como Kate. Se ambienta en un tiempo pasado y se inicia con unos títeres anunciando el libreto con algo de violencia, y tiene una convención farsesca, obviando muchas escenas, sobre todo las de humillación a Kate. En el monólogo final, Kate hace una clara parodia al discurso en que admite sumisión absoluta al esposo, incluso guiñándole un ojo a su hermana.

Otra manera de resolver esta violencia y sumisión es la vista en *La fierecilla domada* (1967), escrita y dirigida



La fierecilla domada, espectáculo lúdico, enérgico y retador que, bajo la dirección de Norma Martínez y con la dramaturgia de Mateo Chiarella, nos propone una nueva mirada a la obra, <https://elcomercio.pe/luces/teatro/norma-martinez-habla-claro-y-sin-prejuicios-por-su-machismo-la-comedia-la-fierecilla-domada-ya-no-da-risa-teatro-britanico-stephanie-orue-cindy-diaz-noticia/>



por Franco Zeffirelli, con Elizabeth Taylor como Kate. Es una comedia en clave dramática y actuaciones realistas, donde las peleas entre Kate y Petruchio son ganadas por ella. Sin embargo, en la escena final, Kate finge con hondo dramatismo haber sido domada para que Petruchio gane una apuesta.

En un episodio de la serie policial *Moonlight* (1987), escrito por Ron Osborn y Jeff Reno, dirigido por Will MacKenzi, se repiten la convención farsesca y la idea de que quien es domado es el hombre. La historia es farsesca, se cuenta como si estuviera en la imaginación de un niño de la era contemporánea mientras lee el libreto, y aunque está ambientada en la era de Shakespeare, aparecen en clave cómica elementos de cultura popular, como ninjas, el jorobado de Notre Dame o parodias a películas como *El resplandor* de Stanley Kubrick (1980). Los personajes mismos actúan como si supieran que están en una representación.

Por otro lado, en ese episodio *Moonlight*, Kate (Cybill Shepard) llega a querer a Petruchio (Bruce Willis) por su persistencia y sus constantes regalos, en una mirada dentro del amor romántico. A su vez, el monólogo final no es dado por Kate sino por Petruchio, quien renuncia a la dote y afirma haber sido domado, aunque es como si le estuviera dando permiso a la mujer para ser igual al hombre. Dice Petruchio:

Mucho he aprendido de mi esposa. Son testigos de esta revelación, algo que yo tardé en ver. Es mejor tenerla como compañera que como esclava esposa. Los seres de cuerpos suaves y tiernos también tienen corazón, y derecho a vivir libremente, igual que los hombres (s/n).

Dos adaptaciones más recientes toman las premisas y los nombres del libreto original pero sus tramas ocurren en sus presentes. La película *10 Things I Hate About You* (1999), dirigida por Gil Junger, está en el subgénero de comedia adolescente, ambientada en Seattle. El padre es represor, pues les prohíbe salir a sus hijas por miedo a que queden embarazadas. La comedia de enredos y malentendidos se da igual, pero Patrick (Petruchio) se enamora realmente de Kat (Kate), y nunca intentó domarla.

Un gran cambio es que el monólogo final no es de sumisión: aunque Kat dice las diez cosas que odia de Patrick y lo perdona, no es para someterse a él sino para buscar una relación horizontal. Otro cambio importante es que Kat alcanza una mejor relación con su padre, sigue su sueño de dedicarse a

la música, apoyada por Patrick, quien le regala una guitarra. Y finalmente, Bianca encara a Joey, quien también había sido malo con su hermana, e incluso llega a golpearlo.

Estamos de acuerdo con Friedman (2004) en que las adaptaciones cinematográficas contemporáneas de Shakespeare no solo transforman el lenguaje y la ambientación, sino que incorporan los argumentos en géneros nuevos, con sus reglas (p. 45), como la popularidad en la escuela en esta comedia juvenil. En ese sentido, Kat es un arquetipo de la marginal rebelde del colegio, y Friedman interpreta que su marginalidad se debe a su feminismo de la década de 1970, y su transformación hacia el final de la película es hacia el feminismo del movimiento Riot Grrrl, el cual es menos estereotipado y más aceptado socialmente. Esto no significa que sea domada por la sociedad, sino que ella se transforma voluntariamente, y socializa y comparte más sus emociones. Para Friedman, la ferocidad de Kat se da en una dimensión política, y Patrick comienza a entender esta ferocidad al acompañarla a un concierto feminista.

Dentro de las convenciones de género, existe cierto conservadurismo en la condena al sexo premarital por el padre, y también por la propia Kat, quien se lamenta de haberse acostado con Joey. Friedman considera que esta decepción, así como la ausencia de una figura materna, parecen explicar el feminismo de Kat, simplificando el feminismo como una respuesta emocional. Sin embargo, concordamos también con Friedman en que al final de la cinta vemos cómo las hermanas se encuentran en un punto medio: Kat deja su oposición radical en el plano del discurso, mientras Bianca se hace más consciente de sus derechos y los ejerce. Así, la película se presenta dentro de este nuevo discurso feminista. Se ha dejado de lado el monólogo de sumisión, el abuso de Patrick para domar a Kat, y, más importante, la protagonista se ha transformado en lo que deseaba.

Finalmente, es relevante el capítulo *The Taming of the Shrew* de la serie *Shakespeare retold* (2005), adaptado por Sally Wainwright y dirigido por David Richards. En esta versión no son personajes jóvenes sino adultos en sus treintas, y en clave de serie cómica y costumbrismo exagerado. Katherine es una política furiosa hasta lo caricaturesco. En contraste, su hermana Bianca es modelo profesional, y contrata a un joven Lucencio para que le enseñe italiano, pero este romance pierde relevancia rápidamente, para centrar la historia en Kate.



Otras diferencias son que la figura ausente aquí es la del padre, reemplazado por una madre jovial que también busca contraer matrimonio. Asimismo, Kate tiene mucho poder por méritos propios, y se convence de que necesita casarse para mejorar su imagen y convertirse en la lideresa de la oposición. Es decir, ella también busca un matrimonio por interés.

Veamos las similitudes. Petruchio es un hombre de la nobleza rudo y pobre, y es un detalle relevante mantener este estatus nobiliario en una versión contemporánea. Otro aspecto relevante es que menciona una hipotética virginidad de Kate, algo que en el libreto de Shakespeare se da por descontado. Al inicio se acerca a ella de manera agresiva, acosándola en un ascensor, pero luego se muestra humano compartiendo con ella historias de su familia y su niñez.

Sin embargo, llega a la boda borracho y con ropa de mujer, y no asistió nadie de su familia o amigos. Al igual que en el texto de Shakespeare, viaja de inmediato con ella de luna de miel, y solo al minuto cincuenta y dos de la cinta comienza a intentar domarla, aislándola y torturándola con los mismos sinsentidos que el libreto original. Solo que la película sí toma el punto de vista de Kate, quien se resiste pues ella es quien paga todo, su decepción amorosa y sus deseos de abandonar su carrera política. Finalmente, Kate se convence de que Petruchio la quiere, y consuman el matrimonio. Hay guiños al libreto de Shakespeare cuando Petruchio le dice cosas insensatas y Kate le recalca que ella está para corregirlo. No obstante, tienen una discusión cuando Petruchio le dice que ha sido una gran noche para una virgen.

El episodio tiene una elipsis de varios meses y, pese a todo, siguen juntos. Kate se ha convertido en la lideresa de la oposición, mientras Petruchio se encarga de las tareas del hogar y la crianza de sus trillizos, en una inversión de roles de género. Pero, por otro lado, cuando Bianca y su madre quieren firmar acuerdos prematrimoniales, Kate les da un discurso de subordinación al esposo y a la confianza en la institución del matrimonio. Este giro final sorprende por el conservadurismo de Kate, y contrasta con su posición de dominio por su poder político.

Una deconstrucción del texto a partir de su monólogo final

Fieras es una puesta escrita por Mateo Chiarella a partir de *La fierecilla domada*, dirigida por Norma Martínez y estrenada en el Teatro Británico de Lima

en 2021⁶. Se ambienta en un tiempo actual, en un teatro, y representa a dos dúos de las hermanas Bianca y Katerina: las de los montajes y las del libreto original, marcando así también una reflexión sobre los vínculos entre una obra representada y su texto escrito.

Entendemos que esta pieza tiene elementos de teatro posdramático en la clasificación de Lehman (2013). El montaje no sigue al libreto de Shakespeare salvo por algunas pocas líneas, más bien lo deconstruye a partir de darle autonomía a sus personajes, en la idea de que el texto es solo un insumo más en la puesta en escena. Si bien el conflicto principal es la rebeldía de las hermanas de los montajes, quienes no quieren que se represente el monólogo final en un nuevo montaje, este es solo uno de varios otros conflictos, en clave posdramática. A su vez, en *Fieras* no apreciamos una historia definida sino diversas tramas entrecruzadas, con mensajes políticos directos. Del mismo modo, se intercalan momentos cómicos casi absurdos o caricaturescos con otros muy serios y profundos, así como diferentes estilos de actuación. Recordemos que las puestas en escena posdramáticas suelen ser bastante cuestionadoras.

La puesta se inicia con las hermanas de los montajes entrenando artes marciales con mucha rudeza. Un primer punto es el doble nivel de realidad: asumen que son personajes de un montaje y no personas reales, pero actúan con las necesidades y emociones de personas reales. El representar lo que no está allí, de Wittgenstein, aquí se ve revelado sin problemas, como será con todos los personajes de esta puesta.

Si bien se mantiene que Kate es más fuerte que Bianca, en este caso Kate también es un modelo a seguir, pues Bianca le pide consejos, tanto de artes marciales como de ideas. Muy rápidamente acuerdan que es necesario detener la puesta en escena donde aparecen, en la cual el monólogo final termina en clave realista. Kate no aceptará decir el monólogo de sumisión como la obligan. Por ello, lo primero que intentan es destruir la sala de teatro, sin embargo, fracasan porque los explosivos que consiguieron son de utilería. Entonces empiezan a reflexionar que la destrucción del machismo en la obra va más allá de casos específicos, a la vez que se hacen más complejas su lucha y su dimensión como personajes.

Entonces aparecen las hermanas del libreto de Shakespeare a enfrentar a las del montaje. Estas hermanas

6 La puesta en escena comentada en este trabajo fue vista en esta temporada entre noviembre y diciembre de 2021. Actuaron Cindy Díaz, Alicia Mercado, Stephany Orúe y Fiorella Pennano.



del texto visten con ropa punk e indie inglesa, hablan ocasionalmente en italiano y en un primer momento muestran una lealtad absoluta a Shakespeare. Asistimos al enfrentamiento entre texto y puesta en escena, como si una fuerza superior intentara dominar los montajes.

Cuando las hermanas del texto se ven superadas físicamente, todas quedan encerradas en el teatro, el cual recorren como si estuviera abandonado. Es como si Shakespeare o una fuerza superior las hubiera atrapado. Ante esta imposibilidad de salir, surgen momentos musicales de distintos géneros, donde se reflexiona no solo sobre el machismo en *La fierecilla domada*, sino acerca de la condición subordinada de las mujeres en general. Podría pensarse que estos momentos musicales rompen la dinámica de la acción como si fueran escenas aparte, de varieté, pero en el plano de las ideas, van marcando la transformación de los personajes.

Poco a poco las hermanas del texto y las del montaje van llegando a acuerdos, y se unen por un objetivo en común: luchar por su libertad. Su indignación crece y protestan contra frases machistas universales, como: “Detrás de un gran hombre, hay una gran mujer”, “Mujer que no jode, es hombre”, “Tiene mal humor porque le falta un hombre” o “No enojos al señor, no enojos al jefecito”. A su vez, recuerdan que la represión va hacia indicaciones o preguntas dirigidas a niñas y mujeres, como “No comas eso”, “Siéntate bien”, “¿cuándo te casas?” o “¿cuándo tienes hijos?”. No se trata solo de quejas, pues también reflexionan sobre cómo revertir esta situación. La Kate del texto hace una declaración de independencia: “Soy libre de decir lo que me da la gana, en el idioma que me da la gana y de la forma que me da la gana”.

En medio de los planes de cambio, los personajes descubren que han estado actuando frente a público todo este tiempo, en una ruptura total de la cuarta pared. Interpretan que la manera de salir es terminar la obra con el polémico monólogo, y tras una discusión inaudible para el público, deciden mostrarlo. La Bianca del montaje dice: “De pronto es lo que tenemos que mostrar para darnos cuenta”.

El monólogo final de Kate es proyectado en texto. Así, el texto como tal se convierte en un elemento de la puesta en escena, como si tuviese que ser valorado ya no como libreto o literatura, sino como insumo visible del montaje. En declaraciones al diario *La República* (2021), la directora Martínez asegura que estos personajes “cuestionan si se debe seguir leyendo el monólogo de Katerina (acerca de aceptar el machismo

y la sumisión), y una de ellas sostiene que el que tiene que sublevarse es el público” (s/n). Añade que “Todos somos responsables de la situación que tenemos. Y si se sigue montando *La fierecilla domada* será porque el público quiere verla y depende de con qué ojos va a verla” (s/n).

Esto es lo que ocurre en escena, pero no consideramos que sea una propuesta neutra. Tras las canciones y discusiones previas, el monólogo sigue apareciendo criticado, y no es el momento final de la obra, pues esta termina con un musical agitado de letra feminista a cargo de los cuatro personajes. El texto del monólogo pierde ante la puesta en escena. De esta forma, aunque se deja en aparente libertad al espectador/lector lo que interprete del monólogo, la puesta deja muy en claro su posición crítica al respecto, después de haber deconstruido el libreto original, la obra de Shakespeare y el machismo.

Conclusiones

Las múltiples maneras de adaptar un texto de Shakespeare hoy no están reñidas con respetar el texto original en su totalidad o en gran parte, pues su significación está dada por otro tipo de elementos en cada puesta en escena, como las convenciones con el público o la clave de representación. Así, por ejemplo, se puede reinventar o criticar el machismo en una pieza.

Utilizar en un montaje un elemento concreto de un texto puede permitir replantear su significación. El monólogo final de *La fierecilla domada* en *Fieras* permite que el montaje deconstruya el texto y sus distintas versiones, revisando la relación entre texto y montaje, el papel del público y el tema que aborda: el machismo.

A su vez, la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*, si bien trabaja a partir del texto original y casi no varía las escenas, en una lógica posdramática va mostrando que se trata de una obra de teatro en vez de pretender una mimesis de lo real, al igual que la deconstrucción del texto que se da en *Fieras*. De esta manera, ambas piezas desarrollan una postura ideológica que critica la preeminencia del texto sobre la representación, así se trate de Shakespeare.

El final de *Mucho ruido por nada* se viene preparando a nivel escénico, y marca una ruptura mayor al cuestionar directamente los valores machistas del texto original y enmarcarlos dentro de una ideología clara que busca la reivindicación de los derechos LGTBIQ+, no de



una manera confrontacional sino por un triunfo de los sentimientos y el amor sobre las intrigas y prejuicios.

En el caso de *Fieras*, aunque es notorio que la puesta ha bebido de montajes previos y películas, la distancia radical frente al libreto original le permite mostrar elementos nuevos desde lo posdramático, con variedad de recursos escénicos, para destacar la diversidad femenina a la vez que la sororidad, y el mostrar a un villano fuera de escena (el machismo, el patriarcado) que despersonaliza la crítica, volviéndola más universal. En este proceso de deconstrucción no apreciamos las concesiones de las películas analizadas, sino un punto de vista crítico hacia un sistema, en parte por la libertad de confrontar el propio texto de Shakespeare.

Referencias bibliográficas

- Armstrong, K. (1998). *Studying Shakespeare: a practical guide*. Barcelona: Prentice Hall Europe.
- Artese, Ch. (2009). "Tell Thou the Tale": Shakespeare's Taming of Folktales in *The Taming of the Shrew*. *Folklore*, 120 (3), pp. 317-326.
- Balló, J. y Pérez, X. (2015). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (Trad. de Carlos Losilla). Barcelona: Anagrama.
- Cartmell, D. (2000). *Interpreting Shakespeare on Screen*. Nueva York: St. Martin's Press.
- De Ferrari, Ch. (2019). Folleto para las giras de *Mucho ruido por nada*. Lima: Teatro La Plaza. https://laplaza.com.pe/wp-content/uploads/2019/05/Mucho-ruido-por-nada_Giras.pdf
- Diario La República (2021). "Fieras: revisando el clásico de Shakespeare". Publicado el 02/12/21, s/n. <https://larepublica.pe/cultural/2021/12/02/fieras-revisando-el-clasico-de-shakespeare/>
- Díaz García González, J. (1987). *Hacia una teoría lingüística y literaria en la obra de William Shakespeare*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Fisher-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Friedman, M. (2004). The Feminist as Shrew in "10 Things I Hate about You". *Shakespeare Bulletin*, 22 (2), pp. 45-65.
- Hallett, Ch. (2002). "For she is changed, as she had never been": Kate's Reversal in "The Taming of the Shrew". *Shakespeare Bulletin*, 20 (4), pp. 5-13.
- Lehman, H. (2013, original de 1999). *Teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato y Cendeac.
- Shakespeare, W. (1981). *Much Ado about Nothing*. Ed. F.H. Mares, texto complementario de A. Stock. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. (1981). *La fierecilla domada*. Barcelona: Ediciones La Galera.
- ### Versiones cinematográficas
- Pickford, M. (Productora), & Tayler, S. (Director). (1929). *The Taming of the Shrew*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Elton Corporation, Pickford Corporation.
- McWhorter, R. (Productor), & Zeffirelli, F. (Director). (1967). *The Taming of the Shrew* (1967). [Película cinematográfica]. Italia: Dino De Laurentiis Cinematografica Studios.
- Gordon Caron, G. (Productor) & MacKenzie, W. (Director). (1986). *Atomic Shakespeare*, episodio 7 de la tercera temporada de la serie televisiva *Moonlighting*. Estados Unidos: American Broadcasting Companies.
- Branagh, K., Evans, S., Parfitt, D. (Productores), & Branagh, K. (Director). (1993). *Much Ado About Nothing*. [Película cinematográfica]. Reino Unido: Renaissance Films, American Playhouse Theatrical Films, BBC Films.
- Chernov, J., Jaret, S. (Productores), & Junger, G. (Director). (1999). *10 Things I Hate About You* [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Mad Chance, Jaret Entertainment.
- Mackie, L., Spence, P. (Productores) & Percival, B. (Director). (2005). *Much Ado About Nothing*, episodio de la serie televisiva *Shakespeare Retold*. Reino Unido: BBC One.
- Mackie, L., Spence, P. (Productores) & Richards, D. (Director). (2005). *The Taming of the Shrew*, episodio de la serie televisiva *Shakespeare Retold*. Reino Unido: BBC One.
- Friedman, S. (Productora) & Whedon, J. (Director). (2012). *Much Ado about Nothing*. [Película cinematográfica]. Reino Unido: Sonia Friedman Productions.

Recibido el 26 de septiembre de 2022

Aceptado el 21 de octubre de 2022