

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Una mirada contemporánea de un clásico: el caso de
Mucho ruido por nada de William Shakespeare dirigido por
Chela De Ferrari

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Séfora Milagros Lavallo Aliaga

Asesora:

Jessica Fiorella Romero Nuñez


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Jessica Fiorella Romero Nuñez**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Una mirada contemporánea de un clásico: el caso de Mucho ruido por nada de William Shakespeare dirigido por Chela De Ferrari*, de la autora **Séfora Milagros Lavalle Aliaga**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **15%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **21-mar-2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 01 de octubre de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Jessica Fiorella Romero Nuñez	
DNI: 46210370	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8209-9283	

Resumen

La presente investigación busca analizar la contemporaneidad de las obras de William Shakespeare desde el medio teatral peruano a partir del caso de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari producción teatral del Teatro La Plaza en el 2016. Si bien, la puesta en escena de la obra de Shakespeare no se contextualiza en un tiempo histórico peruano específico, los temas que trata la obra sí se conectan con el contexto social actual de nuestro país. Lo que ocasionó un impacto significativo en el medio por su éxito en taquilla y la positiva recepción de la crítica. Como hipótesis, se propone que la puesta en escena de De Ferrari se vuelve contemporánea debido a la mezcla de elementos del teatro isabelino con códigos contemporáneos para visualizar la problemática social peruana del debate en torno al Proyecto de Ley de Unión Civil, ya que plantea la libertad de amar sin importar el género y la masculinidad en una sociedad patriarcal. Esta investigación busca analizar desde dos perspectivas: el proceso de creación y la puesta en escena de la versión de *Mucho ruido por nada* de Chela De Ferrari. Para llevar a cabo la investigación, se parte de una metodología sobre las artes escénicas de tipo analítica, pues se utilizaron entrevistas, teoría y fuentes académicas sobre el teatro isabelino, la contemporaneidad en el teatro y distintos procesos de dirección. También, se utiliza información sobre las masculinidades desde las perspectivas sociológicas y antropológicas para analizar la construcción de personajes e información en torno al debate del Proyecto de Ley de Unión Civil para conocer el contexto que propició la puesta en escena. Como resultado, De Ferrari crea una propuesta contemporánea porque genera un diálogo entre el pasado y el presente que permite involucrar al público de forma activa.

Palabras clave: *Mucho ruido por nada*, William Shakespeare, Chela De Ferrari, puesta en escena, contemporaneidad, masculinidad, unión civil

Agradecimientos

A Chela De Ferrari y Fernando Castro por haber sido tan amables de contribuir con esta investigación.

A mi asesora Jessica por haberme guiado en esta odisea académica y por haber estado ahí en todo momento.

A mis amigos y amigas por cada palabra de apoyo.

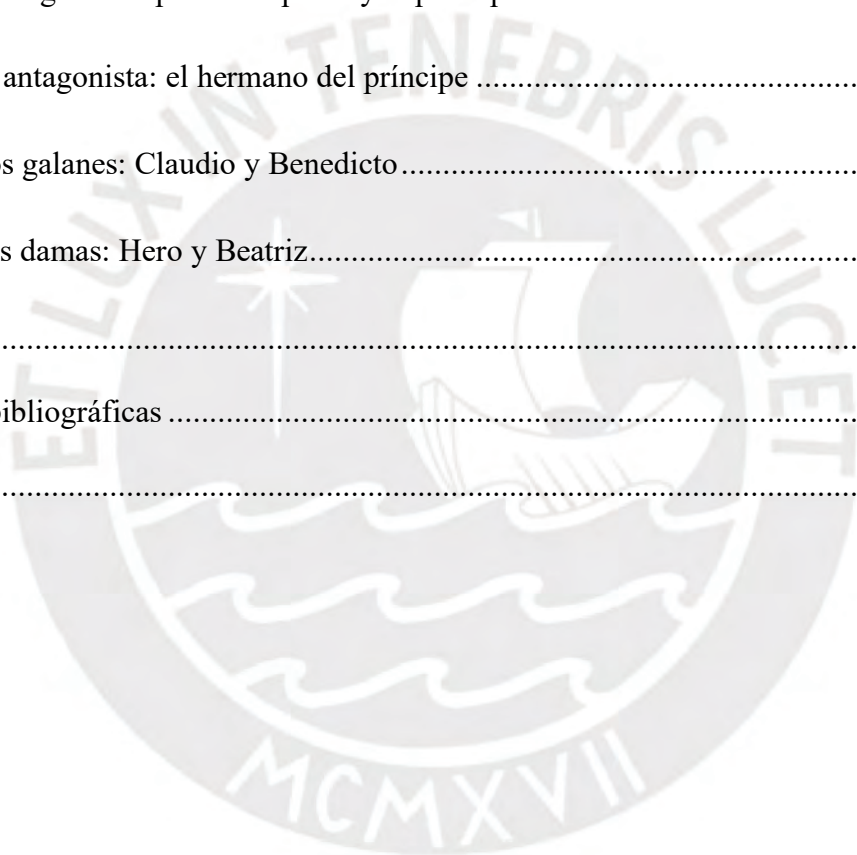
Y, sobre todo, a mi madre y padre por su apoyo y amor incondicional.



Índice de contenido

Resumen	ii
Agradecimiento.....	iii
Índice de figuras.....	vi
Índice de anexos.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo 1. Análisis de la propuesta de dirección de <i>Mucho ruido por nada</i> de William Shakespeare dirigida por Chela De Ferrari	25
1.1. Interpretación.....	31
1.2. Composición.....	43
1.3. Creación de atmósfera.....	47
1.4. Dirección de actores.....	51
Capítulo 2. Análisis de la puesta en escena de <i>Mucho ruido por nada</i> de William Shakespeare dirigida por Chela de Ferrari	62
2.1. Signos y códigos escénicos de la representación teatral.....	64
2.1.1. Espacio.....	66
2.1.2. Iluminación	84
2.1.3. Música	86
2.1.4. Vestuario.....	92
2.1.4.1. Máscaras.....	98
2.1.4.2. Vestido de novia	100
2.1.4.3. Polo del Chapulín.....	101
2.1.4.4. Polo The Punisher.....	104
2.1.5. Actores – Personajes.....	105

2.2. Convenciones teatrales y sociales.....	114
2.2.1. Sentido de la metateatralidad	114
2.2.2. Resignificación del final de la comedia.....	117
2.2.3. Sentido del matrimonio	121
2.2.4. Ruptura de la ilusión teatral	125
2.3. Representación de masculinidades	126
2.3.1. Las figuras de poder: El padre y el príncipe	127
2.3.2. El antagonista: el hermano del príncipe	131
2.3.3. Los galanes: Claudio y Benedicto.....	133
2.3.4. Las damas: Hero y Beatriz.....	141
Conclusiones.....	147
Referencias bibliográficas	151
Anexos.....	159



Índice de figuras

Figura 1 Disposición del espacio escénico.....	70
Figura 2 Primera disposición del espacio escénico: Casa de Leonato	73
Figura 3 Disposición del espacio escénico: Habitación de Hero.....	74
Figura 4 Disposición del espacio escénico: Iglesia.....	75
Figura 5 Disposición del espacio escénico: Jardín	76
Figura 6 Disposición del espacio escénico: Jefatura de policía.....	77
Figura 7 Disposición del espacio escénico: Funeral de Hero.....	78
Figura 8 Disposición del espacio escénico: Exteriores	79
Figura 9 Elementos del espacio escénico	81
Figura 10 Disposición del vestuario	82
Figura 11 Ejemplo de vestuario utilizado en la obra	94
Figura 12 Vestuario del segundo acto.....	97
Figura 13 El cambio de Benedicto.....	102

Índice de anexos

Anexo 1 Entrevista a Chela De Ferrari (5 de enero de 2024)	159
Anexo 2 Entrevista a Fernando Castro (7 de diciembre de 2023).....	168



Introducción

A lo largo de mi formación actoral en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, las obras de William Shakespeare han resaltado por ser uno de los primeros acercamientos que tenemos al teatro. Leer el trabajo de Shakespeare es fascinante por la variedad de géneros teatrales que abarca y la complejidad narrativa de sus historias. Además, Shakespeare ha creado personajes complejos e icónicos para la interpretación actoral como Hamlet y Lady Macbeth. De hecho, las obras de Shakespeare siguen presentándose en los teatros de Perú y del mundo. Esto se debe a que el trabajo de Shakespeare ha logrado trascender en el tiempo.

Como estudiante de teatro, me cuestiono sobre las posibilidades de interpretación de un texto dramático canónico. Es interesante cómo distintos directores y directoras ponen en escena obras de Shakespeare desde distintas interpretaciones, sobre todo, por la gran cantidad de montajes que ha habido. Algunos directores y directoras abordan las obras de Shakespeare desde una nueva estética o contextualizándola en la sociedad peruana. Sin embargo, cuando he visto montajes de obras de Shakespeare en Lima, no lograba conectar con ellos como espectadora. En cambio, la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari, que es el objeto de estudio de esta investigación, me conmovió por como la directora abordó la obra desde su propia subjetividad.

La obra se estrenó el 30 de septiembre del 2016 en el Teatro La Plaza. La puesta en escena dirigida por De Ferrari surgió en el contexto de la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil en el Perú, que fue una de las motivaciones explícitas del montaje. En la entrevista realizada por la periodista Marietta Santi Montalva (2019a), Chela De Ferrari comenta la inspiración que la llevó a poner en escena *Mucho ruido por nada*.

Cuando la ley de unión civil fue rechazada en el Congreso sentí, como miles de peruanos, impotencia y frustración, y pensé que sería importante programar

nuevamente en La Plaza una obra que tocara el tema, pero esta vez alejándonos de cualquier propuesta dramática. Buscaba una obra para bailar, cantar y celebrar el amor. Una obra que me permitiera explorar nuestra identidad de género y construir una imagen más rica, amplia y menos estereotipada de lo femenino y lo masculino. Con ese honesto propósito nació la obra (párr. 8).

De esta manera, la puesta en escena surgió de una necesidad de visibilizar los prejuicios hacia las personas de la comunidad LGBTIQ+. Si bien hubo público que se retiraba ante las señales de afecto entre los actores (ya que todos eran hombres), la puesta en escena resultó un éxito de taquilla y en la crítica. Debido a ello, se han realizado posteriores reposiciones a lo largo de los años en distintos escenarios del Perú.

En las dos veces que fui a ver la obra en el Teatro Peruano Japonés en la reposición de 2018, pude ver el impacto especial de la obra en el público porque hubo aplausos y gritos de aliento ante la decisión de no continuar con la boda entre Hero y Claudio. Esta fue una reacción inmediata inesperada que ocurrió al final cuando la acusación del personaje de Hero es descubierta como falsa. En el texto escrito, Hero perdona a Claudio y se casan. Sin embargo, en la versión de De Ferrari, el actor que interpreta a Hero se niega a olvidar la humillación que le hizo pasar Claudio. En ese momento, el público apoyó la decisión de Hero. De esta manera, el público se involucró con la historia. Así, me conmovió cómo las personas se paraban para aplaudir y celebrar la decisión de Hero.

A pesar de que el texto dramático no proviene de un dramaturgo peruano ni está ambientado en un contexto cuyo tiempo sea cercano al actual, la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* logró una gran acogida del público. Considero que eso se debe a que la directora presenta la obra desde un enfoque contemporáneo. En la actualidad, la contemporaneidad es una forma de cuestionar la relevancia de distintos conceptos del pasado

y de la actualidad. A nivel escénico, lo contemporáneo se refiere a aquellas propuestas innovadoras que buscan conectar con el público. Además, abordan temáticas sociales que la conviertan en una obra actual. Por ello, considero importante investigar cómo una obra ajena al contexto y al tiempo de realización actual tuvo un impacto significativo en la sociedad debido a la mirada contemporánea de la directora.

En la presente investigación, se partirá de la pregunta principal sobre cómo Chela De Ferrari pone en escena *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare de manera contemporánea. Para ello, se resolverán como preguntas específicas cuáles son los temas que aborda Chela De Ferrari en su versión de *Mucho ruido por nada*, cómo se desarrolló el proceso de dirección en esta puesta en escena, cómo se insertan los elementos contemporáneos en la puesta en escena y cómo se insertan los elementos referidos al teatro isabelino. El objetivo de la investigación es analizar los elementos que hacen contemporánea la versión de Chela De Ferrari de la obra *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare. Por ello, se analizarán los temas que aborda la directora en su versión de *Mucho ruido por nada* y el proceso creativo desarrollado por la directora; además, se analizará la introducción de elementos contemporáneos y del teatro isabelino en el espectáculo.

Como hipótesis, se propone que, en la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari, la obra de Shakespeare se vuelve contemporánea debido a la mezcla de elementos del teatro isabelino con códigos contemporáneos para visualizar problemáticas del contexto peruano actual. Por medio de la construcción de personajes, se representan diferentes tipos de masculinidad, que se construyen a partir de las normas sociales del honor patriarcal o que se atreven a desafiar tales normas. Entonces, la obra cuestiona la problemática social que es el debate en torno al Proyecto de Ley de Unión Civil, ya que se muestra a hombres en una comedia romántica para naturalizar los comportamientos afectivos y el amor entre personas del mismo sexo. De esta manera, la versión de *Mucho*

ruido por nada de Chela De Ferrari plantea la libertad de amar sin importar el género y la masculinidad en una sociedad patriarcal.

Considero que la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari es contemporánea no solo porque aparece en el siglo XXI, sino también por la forma que se adapta el texto dramático de Shakespeare y los temas que se abordan. Cuando se habla del teatro contemporáneo, se hace referencia al teatro que surge a partir de la década de 1990. No existe una definición exacta del teatro contemporáneo, ya que se reconstruye y evoluciona constantemente. Según Patrice Pavis, a partir de la década de 1990, ocurre una crisis de identidad teatral porque aparecen técnicas, estéticas y producciones teatrales que mezclan lo antiguo con lo nuevo (2016, p. 13). Debido a la gran variedad de estilos teatrales, cada producción teatral es un objeto de estudio particular.

Para ahondar en el concepto, es necesario revisar lo propuesto por diferentes disciplinas. El historiador Julio Aróstegui Sánchez (2006) menciona que la “contemporaneidad” es un concepto que surgió a partir de las transformaciones revolucionarias liberales entre el siglo XVIII y XIX que dieron fin a la Edad Moderna y comenzaron la Edad Contemporánea. Las revoluciones liberales cuestionaban la relevancia de corrientes artísticas, históricas y filosóficas de la Antigüedad en ese momento. De este modo, el individuo contemporáneo toma conciencia del paso del tiempo de las corrientes antiguas desde una perspectiva crítica.

Más allá de la época específica y el pensamiento que Aróstegui presenta, Giorgio Agamben ahonda en lo que significa ser contemporáneo. El filósofo señala que ser “contemporáneo” es la capacidad de percibir la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él” (2011, p. 22). Asumirse como contemporáneo es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente,

es aquella relación con el tiempo que se toma a través de un desfasaje con un hecho determinado y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con su época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. La idea es que hay que tomar algo de distancia crítica de la época en la que uno o una se encuentra para poder ser contemporáneo. De esta manera, el pensamiento contemporáneo es la capacidad de percibir la realidad desde una perspectiva particular, y relacionarse de forma personal y singular con el propio tiempo. Desde este enfoque, la revisión del pasado es clave para entender el contexto en el que uno se encuentra porque la retrospectiva al pasado nos vuelve conscientes de nuestro presente.

Por su parte, en el ámbito de las artes plásticas, Arthur Danto coincide con Agamben en la idea de que lo contemporáneo implica tomar consciencia sobre sucesos del presente a través del reconocimiento del vínculo con el pasado, ya que menciona que lo contemporáneo se entiende como “la sensibilidad histórica del presente” (1999, p. 27). De esta manera, se reivindican sucesos entendiéndolos por medio de la sensibilidad para lograr una conexión del presente con el pasado. Es decir, es posible empatizar con algún suceso ajeno a nosotros. Así como Agamben relaciona lo contemporáneo con el pasado, Danto vincula la sensibilidad con hecho del pasado y la capacidad de encontrar su similitud con las vivencias del presente. Por esta razón, existen obras que logran ser contemporáneas porque encuentran diversas formas de conexión con el público actual.

En el caso de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari, se conectó el pasado con el presente por medio de la resignificación de convenciones isabelinas con el objetivo de visibilizar la problemática en torno a la desaprobación del Proyecto de Ley de la Unión Civil en la sociedad peruana. De esta manera, se conectó el

contexto de Shakespeare y el representado en la obra con el contexto representado que era la sociedad peruana del siglo XXI.

A partir de las ideas anteriores, el concepto de lo “contemporáneo” se entiende como la consciencia sobre el momento en el que nos encontramos que también permite conectar el pasado con el presente desde una percepción subjetiva. Además, este punto de vista de lo contemporáneo desde lo filosófico, social e histórico se relaciona con la perspectiva de lo contemporáneo en el teatro. Como se mencionó previamente, el teatro contemporáneo se caracteriza tanto por la actualidad de las temáticas abordadas como por la diversidad de estéticas y formas exploradas.

En lo que se refiere a la forma en que se tratan las obras canónicas como las de Shakespeare, el dramaturgo contemporáneo Davide Carnevali menciona que desde la perspectiva contemporánea “un clásico ya no es algo sagrado e intocable, sino que también es un material maleable, sobre el que operar variaciones; un material susceptible de ser leído con renovado espíritu crítico” (2017, p. 68). De esta manera, los textos dramáticos canónicos han sido reinterpretados y trasladados a distintos estilos por dramaturgos y directores, como Bertolt Brecht y Peter Brook. Desde una mirada contemporánea, se permite que un producto artístico antiguo sea trasladado de época y contexto, ya que se basa en la comprensión del pasado desde la sensibilidad del presente.

El trabajo de contemporanizar una obra de Shakespeare es posible debido a una reinterpretación del texto dramático que permite conectar con el público. De esta manera, una obra de Shakespeare sería contemporánea dependiendo de cómo se pone en escena por realizadores teatrales como un director o directora. Una puesta en escena es contemporánea cuando se adapta la historia del texto dramático con el objetivo de romper la brecha generacional que existe al ser una obra canónica. Así, una puesta en escena adquiere relevancia con temáticas del contexto en el cual se pone en escena.

Un texto dramático puede ser contemporáneo o no según el punto de vista del espectador, ya que depende de la percepción de cada persona de acuerdo a las temáticas que aborda. Sin embargo, al momento de ponerlo en escena, mientras más antiguo es el texto dramático, el debate sobre su contemporaneidad con respecto a su relevancia en el tiempo presente es más discutido.

Con respecto al trabajo de William Shakespeare, existe un gran debate sobre si sus obras son contemporáneas o no, pues siguen siendo puestas en escena alrededor del mundo. La puesta en escena de obras de hace más de 400 años puede indicar que al menos sus textos dramáticos más conocidos aún son vigentes por las temáticas que abordan. Como menciona Erich Fried,

He may not be our contemporary in the sense of being topical, but he is contemporary to our deeper behavior patterns, and therefore he is very often able to show how society moves, how allies are betrayed out of fear and out of weakness (Elsom, 1989, p. 32).

En efecto, existen patrones de comportamiento presentes en las obras de Shakespeare que perduran en la sociedad actual. Debido a esto, especialistas como Fried consideran que el trabajo de Shakespeare es contemporáneo porque permite visibilizar comportamientos o patrones sociales que permiten la autorreflexión del público. Cabe señalar que, cuando Fried habla de la contemporaneidad de Shakespeare, se centra en sus textos dramáticos. Más allá de eso, el hecho de que las obras de Shakespeare sigan siendo representadas escénicamente se debe a que algunas de sus obras siguen generando interés en realizadores teatrales.

Evidentemente, la mirada del director en cada puesta en escena de una obra de Shakespeare es particular. Por ejemplo, a nivel escénico, algunos directores y directoras recrean las convenciones históricas del teatro isabelino, mientras que otros optan por nuevas formas que buscan captar la atención del público o abordar temáticas actuales.

Si bien, no se han encontrado investigaciones en torno a la contemporaneidad de la obra mencionada, sí se han encontrado estudios que abordan el tema en relación a otras obras de Shakespeare. Por ejemplo, en su tesis de licenciatura, María Elena Mayurí Granados aborda el montaje de *Hamlet* dirigido por Alberto Isola; concretamente, analiza la contemporaneidad en la propuesta del director en el contexto peruano. Su investigación parte de diferenciar una puesta en escena moderna de una contemporánea. Mayurí considera que una pieza teatral contemporánea posee un trasfondo sociocultural al tocar un tema profundo relevante para el público de ese momento (2003, p. 14). Esto permite que la obra teatral se acerque al espectador. En cambio, como menciona Mayurí, “la obra modernizada se vuelve fácilmente reconocible por el público debido al uso de estos elementos externos” (2003, p. 13). Esto se debe a que se enfoca en la estética de los recursos escénicos como la escenografía y el vestuario, y no en alcanzar una profundidad; es decir, no se vincula con el público a través de un tema relevante y profundo. De acuerdo a Mayurí, para que el público conecte con la historia, es preferible optar por contemporanizar una obra. Esta opción que menciona Mayurí busca la conexión entre el público y el tiempo de la obra. Esta investigación es un referente para abordar el análisis que realizó de Chela De Ferrari para poner en escena una obra de Shakespeare en el Perú.

El debate en torno a la contemporaneidad de la obra de Shakespeare es, incluso, más amplio, ya que diferentes investigaciones debaten la posibilidad de poner en escena obras de Shakespeare en la actualidad. El teórico Jan Kott menciona que las obras de Shakespeare son contemporáneas por la interpretación que se realiza en cada parte del mundo (2007, p. 27). De este modo, el trabajo de Shakespeare es contemporáneo al encontrar una similitud con la historia del país en que se representa. Es a partir de esta conexión que las personas pueden reconocer si poner en escena una obra de Shakespeare es relevante. Entonces, para contemporanizar una obra de Shakespeare, es importante analizar su trabajo en torno a su

contexto histórico, político y social para conocer sus ejes temáticos. De esta manera, es posible vincular el trabajo de Shakespeare con problemáticas actuales porque es posible encontrar temas que conecten con un público en un contexto diferente.

Por otra parte, existen investigaciones que cuestionan la relevancia de las obras de Shakespeare en la actualidad. En el libro *Is Shakespeare still our contemporary?*, se plantea un diálogo entre varios críticos y realizadores teatrales que cuestionan la relevancia de adaptar las obras de Shakespeare en la época contemporánea desde sus experiencias (Elsom, 1989, p. 5). En esta recopilación de experiencias, se muestran los desaciertos que tuvieron distintos realizadores teatrales al poner en escena una obra de Shakespeare. De esta manera, mi investigación contribuye al debate de la contemporaneidad de las obras teatrales de William Shakespeare en el contexto peruano.

Pese a que una puesta en escena puede resultar contemporánea para el público, esto se puede ver limitado a cambios estéticos. En estos casos, no se trataría de una puesta en escena contemporánea, sino modernizada. Según Pavis, la “modernización” de una obra teatral consiste en dar un aspecto contemporáneo a una puesta en escena modificando aspectos del texto dramático para volverlo más atractivo para el público, como sucedía con los montajes de las obras de Shakespeare e Ibsen entre los años 1950 y 1970 (2016, pp. 208-209). Durante esas épocas, las puestas en escena que se realizaban de las obras de los autores mencionados eran recontextualizadas en el momento, país o ciudad en el que se representaban. De esta manera, tanto la estética como la dramaturgia cambiaban de acuerdo a los parámetros sociales, políticos y culturales del lugar de representación.

Sin embargo, como menciona Mitsuya Mori, adaptar un texto dramático canónico como los de Shakespeare a un contexto específico es un trabajo complicado. El contenido del texto dramático y los temas que aborda son más complicados de modificar al momento de adaptar un texto dramático a escena a comparación de la escenografía, el vestuario y la puesta

en escena (Pavis, 2016, p. 207). Por ejemplo, en el caso del teatro japonés, las puestas en escena de obras de William Shakespeare comenzaron a partir del siglo XX con la llegada de las vanguardias teatrales como el realismo. Esto se debió a que trasladar los textos dramáticos a los estilos teatrales tradicionales como el Kabuki o el Noh resultaba complicado porque poseen estructuras dramáticas diferentes. Mitsuya Mori menciona que el teatro tradicional japonés, y el teatro griego o europeo difieren en cuanto a la construcción de la historia.

Greek or European drama is primarily enactment of an action, which looks forward to the future. Noh drama is enactment of a feeling, which looks backward in the past. Or, better said, Noh makes no clear distinction between the past and the present; characters come and go between the two worlds (2002, p. 85).

De esta manera, adaptar la obra a otro contexto puede implicar cambiar el texto original y crear una nueva historia. De manera que lo contemporáneo involucra más procesos que la modernización de elementos estéticos en escena.

Considero que esta investigación suma un aporte importante a las artes escénicas por diferentes razones. En primer lugar, la puesta en escena que es objeto de estudio ha tenido un impacto en la escena local por su éxito en taquilla, que ha resultado en múltiples reposiciones, e invitaciones para presentar la adaptación en distintos festivales nacionales e internacionales: además de presentarse en el teatro La Plaza, la obra se ha repuesto en otros espacios como el Teatro Peruano Japonés. Asimismo, han recibido invitaciones para presentarse en distintos festivales teatrales a nivel nacional como en el Teatro UPAO en Trujillo e internacional como el Festival de Loja en Ecuador, el Festival Ibero-Americano de Artes Escénicas, Santiago a Mil en Chile y SESC Vila Mariana en Sao Paulo, Brasil. Además, la recepción de la crítica ha sido positiva en el Perú y en los países en los cuales se ha presentado, lo que se evidencia en que ha recibido distintos reconocimientos: *Mucho ruido*

por nada fue la obra ganadora de los Premios Luces de *El Comercio* en el 2016, ganó el premio de espectáculo del año en el 2017 en los Premios Aibal y recibió el premio del jurado en las premiaciones de *Oficio Crítico*.

En segundo lugar, la presente investigación se desarrollará sobre el trabajo de una directora peruana desde un enfoque académico. En vista de la falta de documentación sobre un enfoque académico de los procesos de dirección en el ámbito peruano, la investigación permite ahondar en el método de trabajo de una directora reconocida actual, como es Chela De Ferrari. Además, si bien la contemporaneidad de las obras de Shakespeare es un tema que se ha investigado anteriormente, no se ha estudiado tanto en el caso de las puestas en escena peruanas. Por ello, el aporte de esta investigación consiste en analizar la contemporaneidad desde el medio teatral peruano al no ser estudiado en tantos casos.

Por último, es importante analizar en el caso peruano debido a que se abordan temas contemporáneos en las obras de Shakespeare en las puestas en escena realizadas en Lima. Como se ha mencionado, la puesta en escena en relación a la búsqueda de la aprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil es otro tema que hace relevante la investigación. La discusión en torno a dicha problemática aún es vigente porque la unión entre dos personas del mismo sexo no es legal en el Perú hasta la actualidad, por lo que la obra sigue siendo pertinente. Algo que diferencia esta versión de la obra de otros casos en los que se busca poner en escena una obra de Shakespeare es que no se contextualiza en un tiempo histórico peruano específico. Sin embargo, los temas que trata la obra sí se conectan con el contexto social peruano. Esto se debe a la manera en la cual son presentados los elementos del estilo teatral isabelino con la decisión de señalar la problemática social de la masculinidad en una sociedad patriarcal. Esto permitiría visualizar un método de puesta en escena de cómo mirar el teatro desde la contemporaneidad que sirve como caso de referencia para futuros creadores de puestas en escena de obras canónicas.

Para llevar a cabo la investigación, se parte de una metodología sobre las artes escénicas desde la que se analiza el trabajo de la directora Chela De Ferrari para poner en escena la obra *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare con el objetivo de visualizar el debate ante el rechazo del Proyecto de Ley de Unión Civil en el Perú. La investigación sobre las artes escénicas tiene como objeto de estudio al proceso, producto o artista de las artes escénicas y su metodología se basa en la revisión y/o análisis a través de campos como las ciencias sociales, las humanidades, la musicología y la etnomusicología (Ágreda et al., 2019, p. 24). Además, la metodología es de tipo analítica, pues se parte de la necesidad de utilizar teoría y fuentes académicas sobre los procesos de dirección de directoras y directores que han puesto en escena distintos textos teatrales canónicos para dar aporte a este estudio. He sido espectadora de la puesta en escena en dos oportunidades, lo que me ha permitido prestar mayor atención a los detalles de la puesta en escena y a las actuaciones del elenco.

El acercamiento al objeto de estudio se realizó a partir de la grabación que realizó el programa Tercera Llamada de TV Perú a una función de la reposición de la puesta en escena obra en el Teatro Peruano Japonés en el año 2016. Esta grabación cuenta también con un conversatorio con el elenco sobre el proceso de creación. Estas fuentes me permitieron acercarme a la puesta en escena para realizar el análisis.

Además, se realizó la revisión de fuentes teóricas sobre la puesta en escena del teatro isabelino para distinguir los elementos que se han utilizado en la versión de Chela De Ferrari, sobre la contemporaneidad de las obras de William Shakespeare para conocer las posibilidades que poseen los realizadores escénicos actuales al momento de montar una obra de Shakespeare, y sobre el proceso de dirección de la puesta en escena para conocer distintos procesos de dirección y conceptos centrales. También, se recogió información sobre las masculinidades desde las perspectivas sociológicas y antropológicas para analizar la

construcción de personajes de la obra e información en torno al debate del Proyecto de Ley de Unión Civil para conocer el contexto que propició la puesta en escena.

Por otra parte, se entrevistó a la directora Chela De Ferrari y al asistente de dirección Fernando Castro. En la entrevista semiestructurada con la directora y el asistente de dirección, se realizaron preguntas en torno al proceso de dirección, a la relación de la obra con el debate del Proyecto de Ley de Unión Civil y cómo la problemática influye en los tipos de masculinidades presentados en la puesta en escena de esta versión de la obra *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare. La entrevista sirvió para conocer el proceso artístico de la directora peruana durante el montaje y los temas que aborda en su versión de *Mucho ruido por nada*. De igual manera, su intervención permitió conocer su punto de vista con respecto a la relevancia de contemporanizar un texto dramático canónico y la necesidad de realizar puestas en escena teatrales de Shakespeare que hagan visibles problemáticas sociales peruanas.

Finalmente, el análisis se enfocó en la puesta en escena de la obra *Mucho ruido por nada* a partir de cómo se usan los elementos del teatro isabelino y elementos contemporáneos. Para realizar el reconocimiento de dichos elementos, se desarrollará un análisis detallado de los códigos teatrales que se utilicen en escena para luego clasificarlos como isabelinos o contemporáneos. Además, se busca identificar las influencias teatrales y estéticas que utiliza la directora. Esto se realizará a partir de la entrevista con la directora.

En cuanto a la problemática de la masculinidad, se analizará la construcción de los personajes a partir del trabajo de la antropóloga la Norma Fuller, cuyo trabajo se basa en las masculinidades en la sociedad peruana y el trabajo de la socióloga Raewyn Connell que consiste en identificar las variedades de masculinidades en la construcción de los personajes por parte de los actores. Para ello, se analizaron todos los personajes masculinos dentro de la obra de Shakespeare, y se analizaron a profundidad a los personajes de Claudio, Benedicto,

don Pedro y don Juan. En síntesis, se analizó cómo la directora Chela De Ferrari visualiza la problemática de la masculinidad en una sociedad patriarcal y las relaciones afectivas entre personas del mismo sexo en su versión de *Mucho ruido por nada* al vincular elementos del teatro isabelino y elementos contemporáneos en escena.

Cabe señalar que, en la actualidad, no se han realizado investigaciones académicas sobre la puesta en escena que es objeto de mi investigación. Sin embargo, sí se han encontrado artículos de divulgación sobre ella que hablan de su éxito. A partir de ellos, se puede conocer la recepción que tuvo la obra en la sociedad. Por ejemplo, el crítico teatral Alberto Servant (2016) destaca el trabajo de Chela De Ferrari:

Chela De Ferrari se encarga de dotar de vida a esta obra poco conocida en nuestro medio. Y el resultado es un triunfo escénico, porque a través de una lectura muy personal de la obra ha sabido recuperar elementos del pasado, conjugándolos con la actitud de nuestra era y con la suficiente madurez para poner sobre el escenario temas sociales de nuestro entorno sin hacer de ello un discurso panfletario (párr. 1).

El artículo señala dos aspectos importantes dentro del trabajo que realizó la directora son la recuperación de elementos del pasado y la madurez para poner sobre el escenario temas sociales del entorno peruano. Estos aspectos son parte del trabajo de contemporanizar la obra de Shakespeare en el contexto peruano. Contemporanizar una obra de Shakespeare permite captar la atención del espectador y hablar de problemáticas sociales. Además, otras revistas de crítica teatral en el Perú y en la prensa extranjera han elogiado el trabajo que realizó la directora. Por ejemplo, en la revista chilena de arte y cultura *La Panera*, Santi menciona que en la obra “hay humor, bailes, y un final inesperado y opinante” (2019b, p. 1). Este artículo rescata la mezcla de la mirada social de Chela De Ferrari con elementos contemporáneos de la puesta en escena atractivos para el espectador como la música en vivo

de éxitos musicales de The Beatles. También muestra cómo la obra ha mantenido la calidad del espectáculo en sus reposiciones.

Por otro lado, con respecto a la contemporaneidad de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigido por Chela De Ferrari, la periodista Marietta Santi Montalva (2009a) ha realizado una breve entrevista a Chela De Ferrari con respecto a la creación de la puesta de escena y la temática que eligió. En la entrevista, Santi pregunta a Chela De Ferrari sobre el proceso creativo de la puesta en escena al contar con un elenco de actores masculinos para hablar del rechazo del Proyecto de Ley de Unión Civil. Esta entrevista plantea un primer acercamiento a la perspectiva de la directora sobre su idea de visibilizar los prejuicios hacia las personas LGBTIQ+ para la creación de la puesta en escena.

Como se ha señalado, en la puesta en escena, la directora Chela De Ferrari emplea elementos que son asociados con un estilo teatral de la época isabelina como la interpretación de personajes femeninos realizada por hombres. Sin embargo, los elementos empleados en la puesta en escena son reinterpretados debido a la mirada contemporánea y a los temas que aborda. En la presente investigación, el concepto de contemporaneidad se emplea para analizar la conexión de esta versión de *Mucho ruido por nada* con la sociedad peruana actual. Para ello, primero es necesario conocer el contexto original de la obra que es la época isabelina.

Según diferentes historiadores, la época del teatro isabelino comprende el periodo del reinado de Isabel I de 1558 hasta su muerte en 1603. Sin embargo, como mencionan Edwin Wilson y Alvin Goldfarb, varios elementos característicos del teatro isabelino continuaron en los reinados de Jacobo I y Carlos I (2012, p. 222). De esta manera, la época del teatro isabelino siguió hasta el cierre de los teatros en 1642 debido a la guerra civil inglesa. Cabe aclarar que la época del teatro isabelino es conocida también como la de “teatro renacentista inglés”.

En la Inglaterra del siglo XVI, se vivió un periodo de precariedad política y religiosa debido a los problemas relacionados con la reforma protestante del monje Martin Lutero y la sucesión real (Gallardo, 1992; Gonzáles, 1993; Thomson, 1982). Dicha reforma que se rebelaba contra la Iglesia católica romana provocó que el rey Enrique VIII se proclamara jefe de la Iglesia anglicana en 1534. Sin embargo, existían miembros de la nobleza, sucesores al trono y sectores de la sociedad que permanecieron fieles a la Iglesia católica. Esto repercutió en la sucesión de Enrique VIII. El sucesor Eduardo VI apoyó a la Iglesia anglicana. Sin embargo, la siguiente gobernante, María I, reconcilió las relaciones de Inglaterra con la Iglesia católica y persiguió a los protestantes. De esta manera, la religión cambiaba según la ideología del sucesor. Después de los gobernantes mencionados, durante el gobierno de Isabel I se consolida definitivamente la Iglesia anglicana en Inglaterra y se inicia la “época de oro”, a pesar de la crisis e inestabilidad política (Badawi, 1981, Brockett & Hildy, 2014; Juliá, 1916; Kermode, 2005; Marchette, 1960; Perinelli, 2011; Townson, 2004).

Isabel Tudor, hija de Enrique VIII de Inglaterra y Ana Bolena, fue proclamada reina después de la muerte de su hermanastra María I en 1558, y permaneció en el trono hasta su muerte en 1603. Oscar Brockett y Franklin Hildy mencionan que el reinado de Isabel I, también conocido como “época isabelina”, estuvo llena de grandes cambios sociales, económicos, intelectuales y políticos (2014, p. 132). Dentro de este periodo de cambios, el comercio marítimo fue uno de los negocios que impulsó la corona para progresar como país y no ser superados por los reinos de España y Francia.

Uno de los factores que permitieron el apogeo del comercio de esta época fue el avance de tecnologías. En el siglo XV, habían aparecido nuevas tecnologías e instrumentos de navegación como la brújula y el astrolabio que dieron a los marinos mayor confianza ante las condiciones metodológicas que pudieran encontrar en el mar abierto (Townson, 2004, pp. 166-167). Al asegurar el transporte marino, gran cantidad de personas comenzaron a llegar a

Inglaterra. Esto provocó el desarrollo del comercio, ya que en las tiendas se solicitaban mayor cantidad de insumos para satisfacer a los viajeros y a los nuevos pobladores. El crecimiento de ciudades como Londres estaba vinculado con el crecimiento de la burguesía. Paula Baldwin menciona que en 1600 la población de Londres ascendía a 200 000 habitantes (2020, p. 91). Esto generó un crecimiento en la demanda de espectáculos y otras formas de entretenimiento como el teatro. De esta manera, la sociedad inglesa vivió un periodo de derroche y el crecimiento de la incipiente burguesía generado por la gran cantidad de ventas.

Debido al éxito de los viajes marítimos, llegaron nuevas personas a tierras inglesas, y con ello nuevas corrientes filosóficas y artísticas. Antes de la aparición de William Shakespeare, el humanismo influyó fuertemente en las artes de Inglaterra (Harris, 1947; Thomson, 1982; Wilson, 1964). Se trata de un movimiento filosófico y cultural que parte de una visión antropocéntrica del mundo, y que promovía la importancia del estudio de los clásicos latinos y griegos. La influencia del humanismo en la sociedad inglesa contribuyó como propaganda para la Iglesia anglicana.

Si bien, el humanismo era un movimiento cultural y filosófico, también influyó en las artes. Así, apareció el renacimiento, movimiento cultural/artístico que busca reivindicar los cánones y preceptos del arte clásico y grecolatino. Esta nueva corriente influyó la escritura de textos teatrales por parte de estudiantes universitarios en Inglaterra. Roberto Perinelli menciona que las obras universitarias se caracterizan por la intervención de varios personajes, el uso del verso blanco, la inclusión de la segunda y tercera acción, y el manejo de argumentos conocidos como leyendas, crónicas, batallas medievales (2011, p. 154). Este estilo de escritura fue influenciado por preceptos clásicos, como la riqueza poética, el interés por la naturaleza humana, el racionalismo y el ideal griego de que la vida terrenal debe ser aprovechada. Además, reaparece el personaje del “héroe” característico de las tragedias clásicas.

Con la llegada del renacimiento y el interés por la literatura clásica en las universidades de Inglaterra, los estudiantes universitarios también conocidos como *University Wits* comenzaron a escribir textos dramáticos sobre temas heroicos y tragedias. Brockett y Hildy mencionan que la primera influencia del humanismo en el teatro fue en 1497 en la obra *Fulgens and Lucrece* de Henry Medwall (2014, p. 110). La popularidad del teatro comenzó un proceso de expansión. Primero pasó de las universidades a las escuelas en donde se ponían obras en escena. De esta manera, el teatro comenzó a ser visto como un espectáculo interesante para los y las ciudadanas.

En cuanto a las representaciones durante la época isabelina, se establecieron ciertos rasgos característicos. Se utilizaba el verso blanco (Gallardo, 1922; Wilson, 1964). Este estilo se utilizaba para traducir versos latinos. Perinelli menciona que “el verso blanco es un pentámetro yámbico, pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga. Es un verso no sujeto al martilleo de la rima o de la periodicidad estrófica” (2011, p. 151). Las obras escritas en verso blanco eran compuestas poéticamente y sin rima. William Shakespeare fue una de los escritores cuya gran parte de su obra está escrito con verso blanco.

El teatro medieval popular también influyó en la aparición del teatro isabelino. Antes de la construcción de teatros en Inglaterra, los espectáculos teatrales se realizaban en espacios al aire libre y era presentado para el público en general. Como menciona Perinelli, “cuando el encuentro entre lo académico y lo popular se produjo, el teatro alcanzó una jerarquía ingénita” (2011, p. 154). Debido al apogeo del teatro, se emitió un decreto en el Parlamento llamado *Act for the punishment of vagabonds* en 1572. Este parlamento erradicó las compañías informales y ambulantes de teatro y pasó a formalizarlas bajo la supervisión de un miembro de la nobleza que cumplía el rol de auspiciador. De este modo, la demanda de

espectáculos teatrales, comenzó un apogeo en la escritura de textos dramáticos en Inglaterra y la construcción de espacios exclusivos para su representación.

A partir del siglo XVI, los espectáculos teatrales se volvieron cada vez más populares. En un inicio, se realizaban en lugares como posadas, burdeles y arenas de pelea. Esto se debe a que todavía no existían espacios oficiales para presentar teatro. Frank Kermode menciona que “el desarrollo comercial del teatro fue una señal más de que el mundo regulado por la liturgia estaba dejando paso a un mundo más preocupado por el capital y el trabajo” (2005, p. 20). Al ser el teatro un negocio rentable, captó la atención de burgueses, comerciantes y detractores. Perinelli menciona que “dueños de los cargos municipales de Londres, los puritanos, consiguieron en 1583 que la actividad fuera trasladada lejos de las murallas de la ciudad, a las orillas del Támesis, donde la censura carecía de jurisdicción” (2011, p. 155). Esto se debe a los prejuicios que sectores más conservadores de la población tenían con respecto al teatro, aunque también fue una medida para evitar aglomeraciones en la ciudad debido a los frecuentes brotes de la peste en Londres. De este modo, el incremento del público en los espectáculos comenzó a captar la atención de las autoridades.

Ante el aumento del público en los espectáculos, se inició un proceso de supervisión legal y burocrática del Estado en la creación de obras teatrales y en sus puestas en escena. Sin embargo, al trasladarlos a las orillas de Támesis, los espectáculos teatrales gozaban de cierta libertad. Además, como menciona Baldwin, “la ley influyó en las iniciativas de construir nuevos espacios teatrales” (2020, p. 92). Ante la prohibición de representaciones en la calle y la legislación sobre cómo deben estar formadas las compañías, se generó la construcción de espacios exclusivos para las representaciones teatrales. Además, las compañías teatrales tenían que estar patrocinadas por un miembro de la aristocracia. Margaret Webster menciona que, antes de Shakespeare, se formaban pequeños grupos de profesionales auspiciados por caballeros o miembros de la nobleza (2000, p. 32). De esta manera, se convertían en

compañías oficiales y podían tener una mejor regulación del espectáculo. Esto provocó una época de auge dramático, ya que se solicitaban más obras para la gran cantidad de compañías teatrales. Por ello, el teatro inglés comenzó a ser una institución respaldada por la monarquía, ya que se ofrece un subsidio anual a algunas compañías como el caso de la de Shakespeare.

En la época del teatro isabelino, William Shakespeare fue el autor que más éxito tuvo. Fue un dramaturgo, poeta y director inglés que nació en 1564 y murió en 1616. Aunque no existe mucha información sobre su vida personal, se sabe que se trasladó a vivir a Londres de joven, donde adquirió su fama como dramaturgo gracias a su participación en la compañía de teatro Lord Chamberlain's Men de la que fue copropietario, más tarde conocida como King's Men. Perinelli menciona que "en 1592 ya era un poeta de renombre, mérito logrado con unas iniciales refundiciones de obras ajenas y, luego, con su propia producción, que lo hizo el autor favorito de la reina Isabel I" (2011, p. 175). Shakespeare pasó de dar nuevas formas a composiciones existentes a concentrarse en escribir sus propias obras gracias a la acogida positiva del público de su estilo de escritura (Gallardo, 1922; Harris, 1947; Spencer, 1954; Stewart, 1998; Thomson, 1982; Wells, 1978; Wilson, 1964; Yates, 1986).

En 1594, se funda la compañía Lord Chamberlain's Men patrocinado por Henry Carey conocido como Lord Chamberlain quien estaba a cargo del entretenimiento de la corte. Dicha compañía era catalogada como "la mejor de la época", ya que logró ser la compañía que inauguró el Blackfriars, uno de los primeros teatros públicos cerrados de la época en 1608 (Perinelli, 2011, p. 175). En esa época la compañía era conocida como King's Men debido a que, en 1603, el rey Jacobo I se convirtió en el nuevo mecenas de la compañía.

Como dramaturgo, Shakespeare escribió obras teatrales de géneros como tragedias, comedias y obras históricas, y poesía como sonetos y obras líricas. En sus obras trágicas, William Shakespeare aborda temáticas sobre el dolor y la codicia del alma humana. Para ello,

cede a los personajes los sentimientos más profundos propios del ser humano, como los celos o el amor (Webster, 2000, p. 206). Además, conduce a sus personajes hacia un destino fatal. En las obras de comedia, Shakespeare fue capaz de mezclar la realidad y fantasía. Uno de sus puntos fuertes son los personajes y el lenguaje que emplea para cada uno. Para ello, utiliza metáforas y juegos de palabras. Asimismo, es importante el tema del amor como motor principal de sus comedias como ocurre en *Mucho ruido por nada*. Los protagonistas suelen ser enamorados que tienen que superar obstáculos y son víctimas de giros argumentales que, finalmente, los conducen hacia el triunfo del amor. En los dramas históricos, se centró en los acontecimientos históricos de Inglaterra, cuyos protagonistas forman parte de la monarquía o la nobleza. Si bien, Shakespeare es reconocido por su obra como dramaturgo, también destacaron sus poemas. Su obra poética comprende de un total de 154 sonetos y está considerada como una de las obras más importantes de la poesía universal. En ellos se muestran temas universales como son el amor, la belleza, la muerte y la política.

Volviendo al teatro, el trabajo de Shakespeare se caracteriza por lo universal de los argumentos que componen sus obras, el estilo singular de escritura y la creación de personajes únicos e inimitables. Como mencionan Brockett y Hildy, “his poetic and figurative dialogue not only arouses specific emotions, moods, and ideas, it creates a network of complex associations and connotations that transcends the immediate dramatic situation” (2014, p. 113). De esta manera, Shakespeare maneja su propio estilo de escritura para contar historias y transmitir emociones al público.

Debido a la época, la obra de Shakespeare se basa en captar la atención de las masas ante el auge de los espectáculos teatrales y el surgimiento de una industria (Thomson, 1982; Yates, 1986). Más allá del carácter comercial del trabajo de Shakespeare, sus obras han trascendido su tiempo y lugar. Además, continúan siendo montadas en los teatros ingleses y

del mundo en la actualidad. Por ello, Shakespeare continúa siendo un referente para muchos escritores y fuente de inspiración para la creación de obras teatrales contemporáneas.

Concretamente, *Mucho ruido por nada*, originalmente llamada *Much ado about nothing*, es una obra teatral escrita aproximadamente entre 1598 y 1599 por el dramaturgo inglés William Shakespeare. Esta obra es catalogada como una comedia romántica. La acción de la obra se realiza en Mesina, Italia. Don Pedro de Aragón y su comitiva formada por Don Juan (su hermano bastardo), y los nobles Claudio y Benedicto vuelven victoriosos de la guerra y llegan de visita a la casa de Leonato, que es el gobernador de Mesina. El joven Claudio se enamora a primera vista de Hero, hija del gobernador, y decide casarse. Beatriz, sobrina de Leonato y prima de Hero, y Benedicto desconfían del matrimonio, y libran una batalla llena de ingenio e ironías. Pero sus amigos planean que Beatriz y Benedicto se enamoren. De pronto, Hero enfrenta una falsa acusación promovida por Don Juan. Sin embargo, el alguacil Dogberry y su guardia descubren el engaño y el amor triunfa sobre la maldad, las apariencias y las convenciones sociales. Así como otras comedias del teatro isabelino, esta parte del conflicto amoroso gira en torno a engaños, apariencias, rumores y el amor en un contexto patriarcal. En la versión de Chela De Ferrari, el cambio central que se realiza es la reescritura del final. La propuesta consiste en romper con la historia antes de la realización de la boda entre Claudio y Hero debido a que la realización de este evento resulta cuestionable desde la mirada contemporánea. Sin embargo, la boda entre Beatriz y Benedicto si se realiza.

Por la mezcla de referentes estéticos en la puesta en escena de Chela De Ferrari, es importante revisar información sobre la puesta en escena en la época isabelina. Por eso, se tomará lo propuesto por Margaret Webster, que es catalogada como una de las mejores directoras que ha adaptado las obras de Shakespeare, ha creado una guía para actores, directores y productores para entender a detalle el trabajo del dramaturgo (2000, p. 9). Su

investigación contribuye con información sobre el análisis de los personajes, el contexto histórico en el que se escribió cada obra y el eje temático de cada obra de Shakespeare. De este modo, su análisis abarca cómo se ponía en escena la obra en los teatros en la época isabelina.

En la presente investigación, el análisis es realizado desde los dos puntos: la creación y la recepción. Por ello, constará de dos capítulos. En el primer capítulo, se analizará la propuesta de dirección de *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare dirigida por Chela De Ferrari a partir del proceso creativo para desarrollar la puesta en escena. El análisis está estructurado a partir de cuatro conceptos que el director o directora realizan en el proceso de la puesta en escena: interpretación, composición, creación de atmósfera y dirección de actores. A partir de estos conceptos, se identifican las influencias teatrales y estéticas que posee la puesta en escena, los fundamentos de la propuesta escénica, los temas que desea abordar en su versión, la mirada contemporánea de la directora y la materialización de su visión en los ensayos con los actores.

En el segundo capítulo, se realizará un análisis detallado de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*. Para ello, el análisis está estructurado en tres partes. La primera parte es sobre los signos y códigos escénicos presentes en la versión de *Mucho ruido por nada* de Chela De Ferrari. Para ello, se utilizará información sobre los códigos teatrales, el espacio escénico, la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música, la propuesta actoral de los intérpretes y la simbología de lo que aparece en escena. En la segunda parte, se analiza las convenciones teatrales y sociales presentes en la versión de De Ferrari, como el sentido de la metateatralidad, la resignificación del final de la comedia, el sentido del matrimonio y la ruptura de la ilusión teatral. Además, se vinculará con estudios relacionados con el teatro isabelino, la representación de las masculinidades, la contemporaneidad y el Proyecto de Ley de Unión Civil en el Perú. Y, por último, la tercera parte consiste en un análisis de la

representación de las masculinidades presentes en la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*.



Capítulo 1. Análisis de la propuesta de dirección de *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare dirigida por Chela De Ferrari

Si bien, existen similitudes en las formas en que los directores y directoras asumen su trabajo, cada uno posee un estilo propio para abordar la puesta en escena de una obra. En este capítulo, se analizará la propuesta de dirección de Chela De Ferrari para poner en escena la obra *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare. Para ello, se emplearán como referentes distintos procesos creativos, y reflexiones de directores y directoras teatrales. En el análisis, se desarrollará el trabajo realizado para poner en escena la obra desde el proceso creativo que engloba desde la propuesta de la directora para la obra hasta el trabajo con el elenco para construir los personajes en escena. Además, se expondrán los temas abordados y elementos teatrales resignificados para contemporanizar de la obra de Shakespeare.

Durante una función, la figura del director no está manifestada de manera explícita dentro del acto teatral tradicional. Desde que existe la figura del director, su función consiste en ser “capaz de fusionar los talentos de muchas personas en un solo acto de creación común, para que el resultado final sea una obra de arte y no simplemente una muestra de diligente habilidad” (Canfield, 1970, p. 7). Canfield utiliza el término “muchas personas” para referirse a todas las personas involucradas para que ocurra el hecho teatral, como lo son actores, actrices, técnicos, escenógrafos, etc. De esta manera, el rol del director o directora teatral es ser el responsable de unir y guiar a todas las personas involucradas en el proceso de una puesta en escena.

La puesta en escena, según Pavis, es el ordenamiento que el director de escena ejecuta al momento de trasladar una obra teatral a escena (1998, p. 362). En el caso del teatro de texto, la puesta en escena es la materialización de un texto en un escenario y tiempo determinado. La puesta en escena comprende la escenografía, la iluminación, el vestuario, la música, y todo lo referente a la actuación de los actores y actrices en escena. Como menciona

Harold Clurman, “una puesta debe ser una unidad integral y no revelar discrepancias entre el texto que el público oye y lo que ve. Debe impactar en el espectador con una coherencia que se cumpla en todos los niveles” (1990, p. 46). Se entiende por “unidad integral” a la compenetración del trabajo de todas las personas involucradas en una puesta en escena para que el producto artístico tenga armonía. Esta es el resultado del proceso previo, que consiste en los ensayos para establecer códigos y convenciones para la puesta en escena propuestos por el equipo realizador que encajen en la propuesta del director o directora.

Cabe señalar que, en la época isabelina, el término “puesta en escena” no era utilizado, pues todavía no existía una consciencia del trabajo como se conoce en la actualidad ni se utilizaba el término. La idea de la puesta en escena se consolida recién a partir de 1880 con la aparición y el apogeo de las vanguardias teatrales (Pavis, 2000, p. 211). Sin embargo, durante la época isabelina, sí había algún tipo de consciencia sobre las decisiones que se tomaban en escena. Con la popularidad del teatro, el auge de la dramaturgia y la gran demanda de espectáculos teatrales por parte del público, surgieron compañías profesionales de teatro en Inglaterra. En muchos casos, los propios dramaturgos eran los responsables de poner en escena sus obras, como fue el caso de William Shakespeare que también ejerció los roles de actor, director y dramaturgo.

En la actualidad, al ser el responsable de la materialización del texto dramático en la puesta en escena, el director o directora emprende un proceso de creación desde su mirada particular. Según Jerzy Grotowski, “el director puede acercarse al texto, aún al texto escrito, con la actitud de quien quiere ver cosas apasionantes que verdaderamente no quiere aburrirse ni durante los ensayos ni durante el espectáculo” (1993, p. 48). De manera que el director o directora busca dentro del texto dramático inspiración o material para plasmar la obra en escena. El proceso de poner en escena un texto dramático dependerá de la propuesta de dirección. Además, la materialización del texto dramático a escena dependerá de la propuesta

de dirección, ya que la función del director o directora es interpretar la historia y realizar la puesta en escena según su mirada.

Antes de analizar el proceso creativo y la propuesta de la directora Chela De Ferrari, es necesario realizar una presentación de su trayectoria. Chela De Ferrari es una dramaturga y directora de teatro peruana. Nació el 17 de septiembre de 1956 en Lima, Perú. Estudió Pintura en la Universidad de Rio Piedras en Puerto Rico y Teatro en el Club de Teatro de Lima. Además, se formó como directora en distintos talleres en Córdoba, Argentina. Ahí se desempeñó como directora del Grupo Extras. De regreso a Perú en 1994, fue directora invitada en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú para presentar sus primeros trabajos: *El contrabajo* de Patrick Suskind (1997), *Coraje en el exilio* de Bertolt Brecht (1998), *María Estuardo* de Friederich von Schiller (1999), *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (2000) y *El avaro* de Moliere (2002). También fue asistente de dirección de Edgar Saba y Jonathan Martín.

En 2003, fundó el Teatro La Plaza, ubicado en el Centro Comercial Larcomar. El propósito de esta organización teatral es “formular preguntas claves que nos permitan entender mejor nuestra realidad, los agitados tiempos que vivimos y la compleja naturaleza humana” por medio de “textos de nueva dramaturgia, así como de clásicos bajo una mirada contemporánea” (Teatro La Plaza, 2019, párr. 2). De esta manera, las obras presentadas en el Teatro La Plaza buscan motivar al espectador a crear un juicio crítico que dialogue con el contexto peruano. Como ha expresado Chela De Ferrari en la clase magistral realizada en el Centro Dramático Nacional, el Teatro La Plaza “hace teatro para denunciar y hacer memoria, pero también para soñar con un país en el que nadie se sienta excluido, un país de ciudadanos empáticos” (Centro Dramático Nacional, 2022, 00:22:15). Este objetivo se refleja en las obras teatrales que presenta La Plaza como *San Bartolo* escrita y dirigida por Alejandro Clavier y Claudia Tangoa (2018), que habla sobre el abuso de poder por parte del Sodalicio

de Vida Cristiana una organización religiosa en el Perú; *Lucha Reyes* de Eduardo Adrianzén y dirigida por Rómulo Assereto (2018), que habla sobre la historia de una mujer afroperuana con gran talento tratando de sobrevivir en un entorno machista y racista; o el proyecto de teatro invisible en colaboración con La Cruz Roja *Todos somos migrantes* (2019), que tuvo como objetivo combatir la creciente la xenofobia hacia los migrantes venezolanos en el Perú.

En 2013, La Plaza crea el festival Sala de Parto, que estimula la creación de obras y la formación de escritores peruanos. En el marco del festival, se ofrecen programas para dramaturgos y de creación colectiva. Concretamente, Chela De Ferrari ha dirigido en La Plaza obras como *Metamorfosis* de Mary Zimmerman (2003), *El perro del hortelano* de Lope de Vega (2005), *La celebración* de David Eldridge (2007), *El beso de la mujer araña* de Terrance McNallay (2008), *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (2010), *Fiesta de cumpleaños* de Harold Pinter (2011), *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder (2012), *Ricardo III* de William Shakespeare (2013), *La Cautiva* de Luis Alberto León (2014), *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare (2016), *Savia* de Chela De Ferrari y Luis Alberto León (2017), *Hamlet* versión recontra libre de la obra de William Shakespeare (2019), *No voy a salir* de Chela De Ferrari y Luis Alberto León, y *La Barragana* de Luis Alberto León versión y dirección de Chela De Ferrari (2023).

A continuación, se analizará la propuesta de dirección de Chela De Ferrari a partir de la estructura del proceso creativo que tuvo para poner en escena *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare. Como se ha mencionado antes, el trabajo de los directores y directoras es singular en cada caso, ya que su estilo se forma a partir de distintas influencias durante su formación y a lo largo de su vida. Como menciona Finkel, “cada montaje, aunque se conforme por componentes constantes (actores, producción, director, público, etc.) tiene sus propias particularidades” (2018, p. 45). Estas particularidades provienen de distintos

estímulos que influyen en el trabajo del director. Para estructurar el análisis, se ha tomado la experiencia de la directora De Ferrari y referentes de otros directores.

Una puesta en escena, al igual que cualquier producto artístico, es construida a partir de la composición. Según Pavis, la composición es una forma de organización de una obra dramática en base a una estructura (1998, p. 85). De manera que para componer una puesta en escena es fundamental organizar a todos los involucrados como actores, actrices, producción, etc. Como se ha mencionado, el responsable de esta organización es el director o directora. Finkel menciona que “la composición es uno de los elementos principales para el director de escena” (2018, p. 23). Al ser uno de sus elementos principales, se concibe al director como el encargado de la organización de la puesta en escena. Sin embargo, existen casos como la creación colectiva que se caracteriza en que la responsabilidad de composición la comparten todos los involucrados en el hecho teatral. Pero, en esta investigación, solo se desarrollará la composición realizada por un individuo: la directora.

Cada director o directora ejecuta la composición de una puesta en escena según su método. Alexander Dean y Lawrence Carra mencionan que “interpretation of a play comes out of a minute analysis of its elements, structure, type, purpose, theatrical convention, and period influence – all essential to guiding our input and controls in staging production” (2009, p. 274). El primer paso para poner en escena una obra dramática para Dean es partir de un análisis detallado del texto teatral. Al extraer toda información o fuente de inspiración del texto, comienza con el proceso de creación, que está compuesto por cinco pasos (2009, p. 132). Él ha esquematizado el proceso de puesta en escena en cinco conceptos que son la “composición”, que corresponde a la estructura y el diseño de escena; la “picturización”, que consiste en darle significado a cada escena; el “movimiento”, que es la articulación de las escenas; el “ritmo”, que es el tiempo que se maneja en las escenas con respecto a la intención o sensación que se quiera transmitir; y la “dramatización pantomímica”, que es la actuación

física de los actores y actrices en escena (2009, pp. 127-146; 146-183; 183-211). Este es un sistema propio que ha establecido para poner en escena un texto dramático. La sistematización de su proceso creativo y el desarrollo de los ensayos le permiten tener un orden en el proceso de una puesta en escena.

No obstante, existen directores que cambian de proceso en cada puesta en escena. El director Eugenio Barba menciona que él organiza la composición de cada espectáculo de diferentes modos según cada caso para no repetirse (2010, p. 140). Esto se debe a que cada proceso de puesta en escena es particular para él. Cada montaje tiene un elenco distinto, un texto dramático distinto y una interpretación diferente. En varias entrevistas, Chela De Ferrari coincide con lo propuesto por Barba sobre cómo abordar la dirección. Así pues, Brook coincide con las ideas de Barba como se puede ver en su libro *El espacio vacío* (2012) en el cual menciona lo siguiente:

Cuando oigo a algún director decir volublemente que sirve al autor, que deja que la obra hable por sí misma, desconfío de inmediato, ya que eso es una de las cosas más difíciles. Si se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido.

Esta labor exige numerosos y reflexionados esfuerzos, y el resultado puede ser de gran sencillez (p. 55).

Brook comprende que el director debe ser capaz de construir el proceso de materialización de la esencia del texto dramático de forma activa. Dicha forma se caracteriza por presentar un trabajo exhaustivo del director para ser capaz de construir una puesta en escena con diversos matices escénicos o proponer cambios narrativos de lo propuesto por el dramaturgo en el texto. De esta manera, el director o directora se apropia del texto dramático para sumar profundidad. Como señala, a partir de las obras de Antón Chéjov, los textos dramáticos no explican la intención de los personajes, sino que disponen de varias

posibilidades. Por esta razón, los directores comenzaron a tomar decisiones al momento de poner en escena una obra. Para directores como Peter Brook, el proceso que conlleva poner en escena una obra es diferente y puede prolongarse un largo periodo de tiempo o no.

A pesar de que cada director y directora posee un proceso de creación particular, podemos encontrar conceptos similares en su trabajo en propuestas que parten del texto dramático. En esta investigación, nos enfocaremos en la dirección de la puesta en escena a partir de un texto dramático. A partir de la propuesta de diferentes autores (Barba, 2010; Bogart, 2016; Brook, 2012; Clurman, 1990; Dean & Carra, 2009; Finkel, 2018; Gordon, 1987; Hormigón, 1991), es posible reconocer cuatro aspectos que el director y directora tiende a realizar en el proceso de la puesta en escena. Dichos aspectos son la interpretación, la composición, la creación de la atmósfera y la dirección de actores.

1.1. Interpretación

La fase de la interpretación consiste en la concepción de una puesta en escena a partir de la mirada del director o directora. Como se ha mencionado, la dirección de la puesta en escena no consta de una estructura ni un orden establecido, sino que varía según el artista. Uno de los referentes para analizar el trabajo de dirección es el director Eugenio Barba. Su trabajo como director inicia con una idea. Eugenio Barba menciona que la mirada del director parte del uso de un conocimiento o una imagen que está siempre determinada por el sistema de pensamiento de la persona que elige en provecho de una interpretación personal (2010, p. 137). En efecto, el proceso creativo de un director o directora inicia a partir de la interpretación personal de la obra. En una entrevista realizada por la periodista Carla Harada, De Ferrari menciona que “cada obra surge por la necesidad de decir algo” (TV Perú, 2019, 09:18). A partir de dicha entrevista, se entiende que el impulso creador de la directora nace de la necesidad de transmitir un discurso. Tanto la creación del Teatro La Plaza como las diferentes producciones teatrales que ha realizado De Ferrari en los últimos años constatan

que su discurso está vinculado al ámbito social. En lo que respecta a esta etapa, el punto de partida para Chela De Ferrari fue transmitir una opinión con respecto al Proyecto de Ley de Unión Civil. De modo que De Ferrari comenzó el proceso optando por una temática que es celebrar el amor de pareja entre personas del mismo sexo. Entonces, la elección del texto dramático vino después, es decir, fue elegido a partir de la temática que De Ferrari quería representar en escena. De esta manera, el trabajo de dirección de De Ferrari resulta contemporáneo porque parte de su sensibilidad histórica para crear una puesta en escena que visibilice el tema de la unión civil en el Perú. Como se mencionó en la introducción, la sensibilidad histórica es una forma de visibilizar sucesos por medio de la conexión del presente con el pasado. De modo que, desde el inicio del proceso, De Ferrari tiene el objetivo de que el público confronte la realidad social del presente a través del teatro.

Al igual que Barba, el trabajo de De Ferrari parte de una imagen inicial. La directora llama “imagen faro” a una imagen base que funciona como los cimientos para la composición de la puesta en escena. Esto no es exclusivo del montaje de *Mucho ruido por nada*, sino que es propio de la metodología de trabajo de la directora¹. A partir de esta imagen base, se va construyendo la dirección en la cual debe ir la composición de la puesta en escena. El método de la imagen base puede vincularse más a la estética visual que al contenido de la puesta en escena. Sin embargo, el trabajo de la directora se caracteriza principalmente por crear obras que permitan el cuestionamiento social y la visibilización de problemáticas sociales. Por ello, las imágenes que plantea la directora están pensadas para cuestionar a la mente del espectador. De hecho, el objetivo de la directora es “poner textos icónicos y de gran valor en manos de elencos compuestos por personas o colectivos a los que no se les suele dar valor” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). De esta manera, las imágenes faro reivindican a

¹ Como ha mencionado en diversas entrevistas, en el caso de la versión recontra libre de *Hamlet*, su imagen base era la de una persona con síndrome de Down con la corona de rey.

individuos que son excluidos por la sociedad. En cuanto al proceso creativo de la versión de Chela De Ferrari de *Mucho ruido por nada*, la imagen partió de su reacción ante una problemática social.

Como se ha mencionado antes, la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil generó el impulso creador para la directora, ya que las temáticas de sus obras están vinculadas con circunstancias o problemáticas sociales. En este caso, la impotencia ante la impugnación del Estado ante una ley que acerca a la sociedad peruana a la igualdad de condiciones ocasionó el comienzo de la composición. De Ferrari convirtió la impotencia en una obra que celebra la libertad de amor como una forma de protesta. Considerando la elección de De Ferrari, resulta una propuesta contemporánea porque tiene como objetivo cuestionar prejuicios sociales que se mantienen en la actualidad como la homofobia.

Antes de continuar con el análisis de la fase de la interpretación, hay que señalar algunas precisiones sobre el contexto. En América del Sur, la Ley de la Unión Civil ha sido aprobada por la mayoría de países en los últimos diez años². En el Perú, el Proyecto de Ley de Unión Civil es uno de los proyectos de ley que más ha generado polémica en los últimos tiempos. Solo cinco³ países de la región, incluido el Perú, no cuentan con ninguna legislación de unión civil. El Código Civil peruano mantiene la unión civil exclusiva para parejas heterosexuales (Rivera, 2022, párr. 3). Esto genera una disconformidad en parte de la sociedad, ya que excluye a la población LGBTIQ+ de los derechos que tienen como individuos.

² A continuación, se presentan los años de aprobación del matrimonio igualitario entre personas del mismo sexo y con unión civil en Sudamérica: en Argentina, en 2010; en Brasil en 2013; en Guyana Francesa, en 2013; en Uruguay, en 2013; en Colombia, en 2016; en las Islas Malvinas, en 2017; en Ecuador, en 2019; y en Chile, en 2022. Si bien aún no es legal el matrimonio igualitario en Bolivia, sí cuenta con Unión Civil para personas del mismo sexo a partir del año 2020.

³ Los países que no cuentan ni con el matrimonio igualitario ni con unión civil son Guyana, Paraguay, Perú, Surinam y Venezuela.

La desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil en el Perú en el año 2015 fue el motivo para comenzar con la producción de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* en el teatro La Plaza. En una entrevista realizada por la periodista Marietta Santi Montalva (2019a), Chela De Ferrari señala lo siguiente con respecto a la creación de la puesta de escena y la temática que eligió:

La adaptación de *Mucho ruido por nada* en Perú se hizo para visibilizar la naturalización de la violencia de género, así como los prejuicios existentes sobre las personas LGBTIQ+ en un contexto en el que se estaba debatiendo el proyecto de ley de Unión Civil en el Congreso, el cual lamentablemente fue archivado pero que generó un alto nivel de debate social sobre el reconocimiento legal de las uniones entre personas del mismo sexo, así como otras problemáticas que afectan el ejercicio pleno de sus derechos (párr. 6).

Al visibilizar un tema controversial en la sociedad peruana, la obra se unía al debate sobre el proyecto de ley entre el público. En el contexto peruano, la Ley de Unión Civil comprende una constante pugna. A pesar de los intentos de distintos activistas de la comunidad LGBTIQ+ para legalizar la unión civil, parte de la sociedad más conservadora ha interferido con la aprobación del proyecto de ley.

En el año 2003, la congresista Martha Moyano presentó el Proyecto de Ley 09317/2003-CR que establecía la unión civil para personas del mismo sexo (Congreso de la República, 2023). Sin embargo, fue rechazado. Más adelante, el congresista Carlos Bruce propuso el Proyecto de Ley 03814/2009-CR llamado "Ley de Patrimonio Compartido" (Congreso de la República, 2010) y el congresista Augusto Vargas propuso el Proyecto de Ley 04181/2010-CR llamado "Ley que Establece las Uniones Civiles entre Personas del Mismo Sexo" (Congreso de la República, 2010). Ambos proyectos fueron rechazados y archivados luego de dos años. Como menciona Pablo Rosas, "el proyecto fue presentado ante

un sistema legislativo que, como se ha explicado, podría considerarse de apertura relativa, pues se basa en un sistema electoral proporcional y en un sistema de partidos frágil y fragmentado” (2018, p. 67). El archivo del proyecto de ley fue ocasionado por la división y falta de apoyo de los otros congresistas. Como menciona Corrales, “la transformación de los derechos LGBT es, en gran medida, un fenómeno de abajo hacia arriba” (2015, p. 8).

Las razones por las que la unión civil no se ha aprobado en el Perú son la presencia de ideales homofóbicos, conservadores y religiosos. A pesar de ser un país laico, la religión está presente en las decisiones políticas. De acuerdo con una encuesta realizada por Ipsos en el Perú, el 75% de la población es católica y el 14 % es evangélica (Torres, 2018, párr. 2). En estas religiones, predominan ideales de índole heteropatriarcal. Como menciona Rosas, las estructuras discursivas moldeadas tanto por las instituciones políticas como por la sociedad en general muestran discursos conservadores basados en nociones dogmáticas de la familia y discursos progresistas contruidos sobre normas morales de derechos humanos (2018, p. 64). Si bien las opiniones menos conservadoras y de tipo liberal dentro de la sociedad peruana apoyan en cierta medida la unión civil, la gran cantidad de detractores parten de la ideología heteropatriarcal.

Uno de los argumentos usados para invalidar a la unión civil es su similitud con el matrimonio. La ideología patriarcal de la sociedad conservadora vincula la unión civil con el matrimonio desde el código civil. En la sociedad peruana, el matrimonio es una institución establecida desde dos principios: la complementariedad y la reciprocidad asimétrica (Fuller, 2001, p. 390). La complementariedad hace referencia a la conformación de un miembro femenino y un miembro masculino en la pareja. Además, se espera que cada parte cumple un rol establecido. Por su parte, el hombre es el encargado de mantener económicamente. En el caso de la mujer, su función está asociado a las tareas domésticas. Además, ambas partes son los responsables de construir una familia por medio de la producción de descendencia. En el

artículo 234 del Código Civil Peruano, se define al matrimonio como “la unión voluntariamente concertada por un varón y una mujer legalmente aptos para ella y formalizada con sujeción a las disposiciones de este Código, a fin de hacer vida común” (Código Civil, 1984). Además, el código civil menciona que el marido y la esposa son los responsables de la formación familiar. De manera que el matrimonio es una unión reconocida públicamente como una relación estable y destinada a la reproducción (Fuller, 2001, p. 384). Por esta razón, la unión civil entre personas del mismo sexo simboliza una amenaza para la institución del matrimonio y la familia de acuerdo a lo establecido institucionalmente.

A pesar de que existen incongruencias, como que la unión civil entre personas del mismo sexo esté vinculada con el matrimonio, desde algunos puntos de vista ideológicos y legales, este no es el caso, pues atenta contra los derechos de los ciudadanos de la comunidad LGBTIQ+. La unión civil está relacionada con el reconocimiento de la pareja ante la ley. Violeta Barrientos considera que la unión civil comprende terminar un paso para acabar con la discriminación de parejas homosexual y ser beneficiadas con leyes que respaldan los derechos de parejas heterosexuales existentes (2017, p. 180). Esto implica que las parejas homosexuales posean los mismos derechos y privilegios que solo las parejas heterosexuales poseen ante la ley. De esta manera, como menciona Barrientos, “la adaptación a un orden preestablecido que de alguna forma resultará beneficioso ante la urgencia de frenar la violencia y la precariedad de las vidas de algunos sujetos” (2017, p. 189). El respaldo de la ley les otorga validación a las parejas homosexuales. Esto contribuye a contrarrestar los actos de violencia hacia la comunidad LGBTIQ+ y a instaurar un proceso que termine con la discriminación.

El profesor en Ciencias Políticas Javier Corrales menciona que una de las variables más importantes que explica la expansión de los derechos LGBT en el mundo es el secularismo que es cuando el Estado y los ciudadanos adoptan posiciones independientes a la

religión (2015, p. 24). De esta manera, una sociedad con un grado de secularismo elevado aceptaría proyectos de ley que beneficien a grupos sociales minoritarios o invisibilidades como es la comunidad LGBTIQ+. Como menciona Corrales, la aprobación de los derechos LGBT está vinculada al desarrollo social del país porque estos países se vuelven lugares seguros y su economía prospera.

Los argumentos convencionales con respecto a lo que causa la expansión de los derechos sociales, y de los derechos LGBT en particular, van algo así: es más probable que los derechos humanos avancen en democracias con altos ingresos (la hipótesis de la modernización), en donde los movimientos sociales son abundantes, fuertes, bien organizados y con suficientes contactos (la hipótesis de los movimientos sociales), y en donde la religión tiene menos influencia en la vida diaria de la mayoría de la población (la hipótesis del secularismo o culturalismo) (2015, p. 4).

Corrales conecta la expansión de los derechos LGBT con el desarrollo social y político de un país. Esto se debe a que la población se aleja de aquellos ideales heteropatriarcales que segregan a la comunidad LGBTIQ+ de la sociedad. En la investigación sobre la agencia de grupos activistas LGBTIQ+ de María Alejandra Saravia Pinazo, se menciona que “en una sociedad como el Perú, donde aún hay mucha desinformación en materia de derechos humanos y diversidad sexual, este tipo de acciones generaba rechazo y temor” (2019, p. 47). En las sociedades patriarcales, se muestra falta de conocimiento y censura ante lo relacionado con la diversidad sexual. Esto propicia el estancamiento de leyes que otorgan derechos a las personas de la comunidad LGBTIQ+.

Asimismo, grupos activistas LGBTIQ+ han emprendido distintas formas de añadir aliados provenientes de empresas poderosas y personas de la sociedad. Por una parte, muestra a la comunidad LGBTIQ+ como un público accesible para las marcas. Por otra parte, busca

generar empatía con las personas a partir de temas en común como el amor. El fin es incrementar la opinión pública a favor de lograr un cambio en la legislación.

A finales del siglo XX, ya que la continua desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil ha generado un debate sobre el tema en la sociedad peruana, activistas y organizaciones LGBTIQ+ generan campañas para contrarrestar la desinformación de la sociedad ante temas relacionados con sus derechos. En el caso del teatro, también se ha observado una respuesta, ya que otras obras han surgido en el contexto posterior al debate de la unión civil. Por ejemplo, están las obras del colectivo No Tengo Miedo; la obra testimonial *Cuando seamos libres*, escrita y dirigida por Carolina Silva Santisteban (2016); la creación del Festival Internacional de Artes Escénicas por la Diversidad; etc. Además, en La Plaza también se han presentado otras obras sobre la tolerancia a la diversidad sexual, como *Simón el topo*⁴ de Carmen de Manuel dirigida por Alejandro Clavier (2021) o *Congreso*⁵ de Juan Osorio bajo la dirección de Gabriel de la Cruz (2017). Sin embargo, la versión de *Mucho ruido por nada* de Chela De Ferrari es la que más éxito ha tenido como producción teatral en la taquilla como se ha visto a partir de las reposiciones. Debido a su éxito en taquilla, la puesta en escena de De Ferrari ha permitido que la lucha por los derechos de la comunidad LGBTIQ+ adquiera mayor difusión en la sociedad peruana. En junio del 2021, como parte de las actividades por el Mes del orgullo, El Teatro La Plaza presentó por *streaming* las obras *Mucho ruido por nada* y *Simón, el topo* (Redacción RPP, 2021, párr. 2). Esto fue con el objetivo de transmitir el mensaje de tolerancia y respeto a la diversidad. Como ya se ha mencionado en la introducción, De Ferrari considera que “desde los diversos espacios, entre ellos el teatro, es necesario apoyar estos esfuerzos y promover la empatía, la reflexión y el

⁴ La obra infantil *Simón el topo* (2021) habla sobre la diversidad sexual y promueve la valoración de todas las diferencias

⁵ *Congreso* (2017) es una obra que presenta un “congreso imaginario” que busca sacar una ley que prohíba la homosexualidad en el Perú. Este “escenario ficticio” es una crítica ante las decisiones y posturas que ha tenido a lo largo del tiempo el Congreso peruano real ante que le brindan derechos, reconocimiento y visibilidad a la comunidad LGTBQ+ como la Ley de la Unión Civil.

diálogo sobre estas problemáticas que nos siguen dividiendo como sociedad” (Santi, 2019a, párr. 6). De esta manera, producciones teatrales como la versión de *Mucho ruido por nada* de Chela De Ferrari traen la problemática de la falta de derechos para la comunidad LGBTIQ+ a la vista de la población peruana con el fin de visibilizar la injusticia y cuestionar los ideales establecidos.

Ya que la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil fue el origen del impulso creador, la temática que eligió De Ferrari era celebrar el amor entre personas del mismo sexo, algo que aún no es posible en la sociedad peruana. Con la temática escogida, se prosiguió con la elección de un texto dramático. La directora optó por elegir una obra y no crear una para la temática que escogió (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). Esto se debió a que las fechas de producción en el año 2016 coincidía con el aniversario 400 del nacimiento del dramaturgo William Shakespeare. Por ello, la directora decidió escoger una obra del repertorio de Shakespeare. Esta elección permitiría que la obra adquiriera protagonismo al ser considerada como parte de un homenaje al dramaturgo. Pero la obra ha trascendido al homenaje, pues por su éxito ha conseguido siendo representada hasta fechas recientes en diversos espacios y ciudades. Considero que el éxito se le atribuye a la mirada contemporánea de De Ferrari porque logra construir una puesta en escena que se apropia del texto dramático.

Otra razón para elegir el texto dramático *Mucho ruido por nada* se debió a que le ofrecía muchas posibilidades para materializar su temática en escena. Más allá de que la primera lectura de un texto dramático es la más importante porque es la primera impresión en la cual surgen estímulos relevantes para la creación, es necesario que el director y directora lea múltiples veces el texto para analizarlo y extraer la mayor cantidad de información. Como menciona Edward Gordon Graig, se debe tener clara la impresión para luego descubrir cómo transmitirla en escena (1987, p. 77). La interpretación radica en la elección de significados. Si

bien “el texto no es toda la obra”, es necesario que el director y directora afiance su interpretación (Clurman, 1990, p. 35). Por esta razón, el director o directora es el responsable de poner en escena un texto dramático a partir de su interpretación. No obstante, la interpretación no es exclusiva del director. Según Pavis, la interpretación concierne tanto al proceso de la producción por parte de los “autores” del espectáculo como al de la recepción por parte del público (1998, p. 252). La interpretación de la mente del director y directora es plasmada en la puesta en escena, y llega a la mirada del público que genera una interpretación. La virtud del director o directora es lograr que aquello que le pareció interesante logre llegar al público y que le resulte interesante también.

La interpretación es el comienzo del proceso porque se descubre la temática o el concepto base para realizar la puesta en escena. Los directores y directoras comienzan la fase de interpretación leyendo el texto dramático que se pondrá en escena. Dean y Carra consideran que “on the first reading our intention is not to analyze but to get a “feeling of the play” - Its general tone, qualities, emotional values, and impact of story and characters” (2009, p. 274). Las sensaciones que aparecen en la primera lectura de la obra son importantes, ya que las imágenes y conceptos que se utilizarán en la puesta en escena se van estableciendo y formando dentro de la mente del director.

La directora menciona que realizó una búsqueda en el repertorio de obras de Shakespeare para encontrar aquella obra que le permitiera desarrollar el mensaje sobre la libertad del amor entre personas del mismo sexo. A pesar de que la propuesta de celebrar la unión civil entre dos personas del mismo sexo sea vista como una manera sutil de exponer la problemática social peruana, el discurso propuesto desafía el statu quo al representar en escena bodas entre dos personas del mismo sexo en varias oportunidades. Además, la adaptación del texto dramático permite desarrollar otros aspectos que están relacionados con el amor de pareja en el ámbito social y cultural. Como menciona Chela De Ferrari, “encontré

en *Mucho ruido por nada* elementos que 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” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). A pesar de haber sido escrita en el siglo XVI y con un orden social diferente, existen paralelismos sociales entre el contexto en el cual se desarrolla la obra, que es Mesina en Italia, y la sociedad peruana. En *Mucho ruido por nada*, el contexto de representación es Inglaterra en el siglo XVI. La sociedad que es representada es patriarcal, ya que los personajes masculinos son aquellos que ejercen el rol de autoridad, así como sucede aún en la actualidad en la sociedad peruana. Esta similitud le permitía a la directora visibilizar su temática involucrando al público de una forma indirecta. Sin embargo, considero que el público logra verse reflejado como sociedad al reconocer ciertos patrones de comportamiento característicos de una sociedad patriarcal que perduran hasta la actualidad. Además, le permitió abordar otros temas derivados, como el rol de las mujeres, la masculinidad, la violencia de género y los prejuicios existentes que son el producto de dicha sociedad.

A pesar que contener paralelos, la presencia de diferencias entre el contexto de representación y el contexto de la obra permite promover el cuestionamiento de la realidad en el público. Escoger una obra de un autor canónico en este contexto para hablar de una problemática actual implica un cuestionamiento. Al escoger una obra de un dramaturgo mundialmente conocido como Shakespeare y modificarlo para hablar sobre la unión civil entre personas del mismo sexo muestra que el cambio y la adaptación es posible. En efecto, el cuestionamiento que propone la directora De Ferrari muestra la mirada contemporánea sobre estándares culturales y sociales que son objetables al promover la desigualdad y la violencia. En este caso, se está cuestionando los valores hegemónicos sociales, como el matrimonio y la subordinación de la mujer que aún son vigentes en la sociedad actual. De esta manera, el texto dramático de Shakespeare que contiene situaciones que desvelan los ideales

hegemónicos es examinado y transformado desde la mirada contemporánea por la directora. Esto es evidente en la escena en la que agreden al personaje de Hero que no es representada desde un tono cómico sino dramático que muestra la realidad social de las mujeres. Desde una mirada contemporánea, dicha escena cuestiona el trato a las mujeres en una sociedad patriarcal.

La comedia se caracteriza por transmitir al público cierta ligereza al momento de manifestar conflictos porque las consecuencias no son “de vida o muerte”. Según John Creaser, las obras de comedia de Shakespeare se desarrollan a partir de dos principios: la primera se caracteriza por ser el conflicto entre la ley y la justicia; y la segunda es la llegada de extranjeros o extraños con algún descontento. El resultado es un estado de confusión que no genera consecuencias graves (2004, pp. 84-85). En cuanto la resolución final de las comedias, es usual que la obra termine con la realización de un matrimonio. Esto se debe a que, como menciona Catherine Bates, tanto el cortejo como el resultado son elementos que persisten en las comedias de Shakespeare (2004, pp.103-104).

La propuesta de la directora era elegir una comedia porque un tono cómico es más cercano para el público. Además, la comedia permite aligerar temáticas controversiales o que incomodan al público. Según menciona De Ferrari, “pensé que sería importante programar nuevamente en La Plaza una obra que tocara el tema, pero esta vez alejándonos de cualquier propuesta dramática. Buscaba una obra para bailar, cantar y celebrar el amor” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). Por ello, su objetivo es visibilizar el descontento por la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil por parte del Congreso no como un reclamo sino como una celebración del amor que existe entre dos personas del mismo sexo. Como menciona De Ferrari:

Y vuelve la imagen de los enamorados tomados de la mano, como la de Paul y Pietro en nuestro montaje, a punto de celebrar el rito de una unión que no es

posible aún en nuestro país. Pero ese día, la celebración de esa unión que muchos peruanos estamos esperando, llegará. Mientras tanto, nosotros celebrábamos el rito cada noche (Comunicación personal, 5 de enero, 2024).

De manera que la imagen final ha sido creada para dar esperanza a que sea aprobada esta ley en un futuro. Además, promueve la aceptación por parte del público, como se verá en el siguiente apartado.

1.2. Composición

En la fase de composición, el director o directora comienza a plasmar en escena su interpretación del director o directora. La directora Hanna Finkel considera que a partir del siglo XIX es “mientras más se comenzaba a definir el rol de la dirección en el teatro el mismo teatro ganaba autonomía, ya que no dependía de un texto convencional para existir” (2018, p. 28). Cuando se deja de depender del texto, aparece la composición. Directores y directoras mencionan a la composición como uno de los elementos fundamentales en el proceso de la puesta en escena porque se empieza a construir la representación a partir de la visión propia. De esta manera, la composición es la mezcla de diversos elementos teatrales para narrar, sensibilizar y simbolizar (Finkel, 2018, p. 79). Estos elementos son la escenografía, la iluminación, el tipo de actuación que eligen, etc. El trabajo del director o directora se basa en seleccionar qué elementos pondrá en escena para que su visión sea plasmada.

En la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela de Ferrari, una de las influencias más notorias en cuanto a la propuesta estética es la del teatro isabelino con elementos actuales. A pesar de ser un montaje actual, la composición de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* contiene elementos teatrales provenientes de la época isabelina, además de códigos teatrales contemporáneos. Como afirma De Ferrari, “las obras de Shakespeare son generosas con los directorxs [sic] que abordamos sus textos, ya que están siempre abiertas a nuevas lecturas” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). La nueva

lectura de De Ferrari propone trasladar el texto dramático y las convenciones del teatro isabelino a la actualidad, lo que implica que la realización de la obra con un elenco conformado solo por actores hombres adquiriría otro tipo de significado. De esta manera, la idea de un elenco solo conformado por actores hombres, como ocurría en la época isabelina, podría funcionar para visibilizar la problemática social ante la desaprobación de la Ley de Unión Civil en el Perú. No obstante, para visibilizar el amor sin importar el género, la composición estuvo regida bajo los parámetros de la propuesta de De Ferrari que consistían en la convergencia entre las convenciones isabelinas y contemporáneas en la puesta en escena para materializar la propuesta de dirección que tenía en mente.

La propuesta de Chela De Ferrari se basa en la resignificación de formas isabelinas con el fin de contemporanizar al tiempo y lugar de realización. Esto es evidente en la elección de un elenco conformado por actores hombres. De cierta manera, se puede entender que está utilizando la convención propia de la época isabelina. Sin embargo, la elección del elenco es una elección propia de la directora para mostrar al público muestras de afecto entre personas del mismo sexo. Esto con el fin de celebrar el amor al normalizar este tipo de comportamientos y evidenciar las injusticias sociales provocadas por la homofobia en la sociedad peruana. De esta forma, la directora era consciente de la mirada contemporánea del espectador al representar en escena una comedia romántica con un elenco exclusivamente de actores hombres. Por ello, la resignificación es un recurso clave porque da un nuevo significado a todo elemento teatral en una puesta en escena.

En la puesta en escena de De Ferrari, se toma convenciones del teatro popular de la época isabelina, como la interacción y la proximidad entre actores y público. Esto resulta contemporáneo porque recupera la convención con el propósito de aproximar la historia al público. De esta manera, los espectadores sentirán que forman parte del hecho teatral y se involucrarán en mayor medida con la historia. La directora menciona que “el teatro de

Shakespeare interactuaba con su público” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). Esto se debe a la inexistencia de la cuarta pared en la época isabelina, ya que el público y los actores interactuaban constantemente. Esta interacción es lo que busca la directora para que el público se conecte con la historia, los actores y los personajes. Además, se crea un ambiente en el cual el público gana agencia, ya que se genera una reacción de aliento y apoyo por medio de aplausos cuando, al final del espectáculo el actor que interpreta a Hero decide no continuar. La reacción del público en dicho momento de la puesta en escena es debido al método de actuación de los actores que ha creado confianza entre espectador y actor. De esta manera, la agencia del público ante la interacción de los actores que genera la ruptura de la cuarta pared permite que se involucren de manera más directa con el mensaje de la puesta en escena.

Siguiendo la referencia del teatro isabelino, en cuanto a la distribución del espacio, la directora toma como referencia la proximidad del público. A pesar de representar la puesta en escena en un teatro cerrado que divide al escenario del público, la directora reestructura el escenario para que parte del público esté presente y cerca del hecho teatral. Esta disposición del espacio no es igual a la que se manejaba en la época isabelina porque los espectadores se encuentran sentados en sus asientos correspondientes. Sin embargo, existe una intención de romper con la cuarta pared como en el teatro popular.

En el caso del espacio, la austeridad y la proxemia son elementos del teatro isabelino que la directora maneja en la puesta en escena. Por una parte, la austeridad del teatro isabelino influyó en la creación de la escenografía de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigido por Chela De Ferrari. Al ser un escenario que no contiene elementos, amplía la imaginación del espectador considerablemente. Además, la elección de este tipo de diseño de escenografía permite que los actores sean el foco de la acción y se le da a la puesta en escena de la obra la sensación de atemporalidad. La directora considera que “el escenario de

Shakespeare es un espacio vacío” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). De acuerdo a Peter Brook, el “espacio vacío” no solo hace referencia al espacio escénico, sino también al primer espacio a trabajar, que es el mundo interior de los artistas. Según Brook, “se puede tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo” (2012, p. 19). De esta manera, en este espacio, los actores y actrices deben de superar el miedo para poder someterse al riesgo y a la libertad de crear. Esta propuesta de Brook tiene el objetivo de otorgar vida al teatro y permite conectar con el público con el objetivo de transformar la sociedad. Por esta razón, la propuesta de De Ferrari se conecta con el espacio vacío de Brook porque no solo es un espacio austero, sino que es un espacio de libertad, creación y conexión. De esta manera, De Ferrari se enfoca en profundizar la interpretación actoral por medio de la palabra y el lenguaje no verbal para transmitir su propuesta al público. Esto sucede debido a que los intérpretes son el componente esencial que da forma a la representación teatral.

Asimismo, en cuanto a la decisión estética de la vestimenta, el estilo del vestuario que utilizan los actores encima de su ropa tiene una notable influencia de la época isabelina. Además, se utilizan indumentos como la gorguera en forma de acordeón que es parte de la moda de la época isabelina. Estos elementos permiten al público recordar que hay una intención de representar el texto dramático bajo los estándares originales del teatro isabelino. Esto se debe a que la propuesta de dirección no está en recontextualizar la obra, sino en generar un diálogo entre el pasado y el presente. Además, existe una intención de humanizar a los personajes al mostrarlos con prendas cotidianas y contemporáneas al tiempo de representación. En esta oportunidad, la convergencia de estilos de vestir no distrae o confunde en gran medida al espectador.

A pesar de dejarse influenciar por el teatro isabelino, el mensaje social de Chela De Ferrari sobresale en la puesta en escena. Es razonable que utilice un texto dramático de Shakespeare porque provoca una reevaluación de la sociedad actual al mostrar que cosas han

cambiado y que cosas no han cambiado a lo largo de los años. Si bien la sociedad actual peruana es diferente a la sociedad inglesa de hace 400 años, la puesta en escena de esta obra nos muestra que aún perduran comportamientos como el machismo y la violencia de género.

Asimismo, dejarse influir por convenciones del teatro isabelino le permite encontrar nuevos significados. De cierta manera, el teatro isabelino es una influencia teatral y estética pero también social, ya que De Ferrari excede la representación del texto bajo los parámetros isabelinos otorgándole así un nuevo significado. Por ello, De Ferrari menciona que “la propuesta estética nace del deseo de acercarnos a las formas isabelinas de la época del autor y resignificarlas” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). De esta manera, el teatro actual se nutre de formas teatrales pasadas para crecer como arte performativo. La capacidad de convertir un texto extranjero y antiguo en una puesta en escena que hable sobre problemáticas actuales es lo que hace que la versión de *Mucho ruido por nada* de Chela De Ferrari sea contemporánea.

1.3. Creación de atmósfera

Esta fase se caracteriza por ser el resultado que se busca a través de la composición. Ya directores como Antonie y Stanislavski tenían en mente qué atmósfera quieren transmitir al público. La creación de atmósfera se refiere al momento efímero del teatro que solo es logrado en su representación frente al público. Finkel menciona que “el rol del director es el trabajo de la imagen instaurada en la escena para lograr una poética a través de los elementos de producción, el cuerpo mismo del actor y su manera de ocupar el espacio de representación” (2018, p. 24). La imagen poética que construye el director posee dos elementos esenciales, que son el espacio y el tiempo. Los signos espaciales y los signos temporales son propuestos por el director a través de la escenografía, las luces, los elementos escenográficos que aparezcan en el espacio escénico, la actuación y la duración de los

movimientos de los actores y actrices en escena. La atmósfera que transmite la puesta en escena depende del director o directora.

De Ferrari contó con la ayuda de Fernando Castro quien asumió el cargo de director asistente. Fernando Castro es docente, productor, gestor y director en teatro y danza; además como facilitador de procesos de aprendizaje en temas de desarrollo humano a través de las artes escénicas a nivel local, nacional e internacional. Es egresado de la Escuela de Danza Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Y es director y fundador de la Compañía de Teatro Físico. Dentro de la puesta en escena, Castro fue el encargado del diseño de movimiento, las coreografías, organizar y plantear las escenas como la escena final (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023).

Un aspecto muy presente en la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigido por Chela de Ferrari es la resignificación de códigos, convenciones y de la historia. Según Castro, la mirada de De Ferrari consistía en crear “un Shakespeare muy latinoamericano” (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023). La resignificación es un recurso que suele usarse en las adaptaciones en puestas en escena de textos dramáticos antiguos en la actualidad. También se maneja la resignificación como una forma de recontextualización de una obra. En la versión de Chela De Ferrari, el contexto de la historia no es alterado. Sin embargo, sí hay elementos que acercan a la obra a la realidad de representación que es el Perú, como las canciones traducidas al español y la presencia de la imagen de uno de los personajes creados por Chespirito que es el Chapulín colorado. El uso de elementos que el público pueda identificar como las canciones vuelve contemporánea a la puesta en escena porque crea un ambiente familiar o de conexión. Tanto agregar elementos que son identificables como interactuar con el público permiten que el espectador se vincule con aquello que se represente en escena. Por ello, considero que se eligieron elemento en base a lo que generan comúnmente en el público. Por ejemplo, la elección de ritmos

latinoamericanos como la salsa en la música que presentan en escena genera en el espectador una sensación de celebración o fiesta.

Toda resignificación en la puesta en escena es para evidenciar la problemática entorno a la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil en el Perú. Si bien el contexto representado en la puesta en escena es el contexto original de la obra de William Shakespeare, el contexto de representación es la sociedad peruana. El contexto peruano nos posiciona en una sociedad que aún no aprueba el Proyecto de Ley de Unión Civil. Para el marco de la presente investigación, es importante conocer el contexto en el cual se realizó la puesta en escena de la versión de Chela De Ferrari de *Mucho ruido por nada*.

En el caso de *Mucho ruido por nada*, la imagen base fue la de dos hombres tomándose de las manos que recordó de una anécdota personal. La directora la describe de la siguiente manera:

Hay imágenes que nos acompañan toda la vida, quedan dormidas en algún lugar del inconsciente y despiertan un día para decirnos algo. La primera vez que vi una manifestación de amor entre dos personas del mismo sexo fue en Nueva York, hace más de cuarenta años. Una imagen impensable en el Perú de esos años. Dos hombres, evidentemente enamorados, caminaban de la mano, libremente, sin pudor alguno. Se detienen, se miran tomados de ambas manos por un rato, se dicen cosas, y siguen caminando. Esta imagen, y la emoción que me produjo, es la que apareció al inicio de este proyecto para convertirse en una metáfora y me acompañó a lo largo de todo el proceso de creación de la obra (Comunicación personal, 5 de enero, 2024).

Esta imagen nacida de un simple gesto, como es agarrarse de la mano, puede desencadenar todo tipo de estímulos dependiendo de las condiciones. Además, según el contexto, puede resultar controversial, aunque también como una imagen de protesta ante la

discriminación y la homofobia. Con esta imagen en mente, comenzó a construir las bases que constituirían la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*. Además, este gesto está muy presente en la obra: en el afiche, en el inicio, en el final, etc. A partir de la idea faro, De Ferrari estableció los que sería los pilares de la obra en la siguiente lista de cosas que debían estar presentes en la puesta en escena:

1. Hacer una obra que termine con dos hombres que se tomen de la mano.
2. Hacer una obra que termine con dos hombres de la mano y casándose.
3. Que alguien diga unas palabras hermosas para celebrar la unión. Cortas y contundentes.
4. Que la pareja esté rodeada de personas que apoyen la unión.
5. Que se le pregunte al público si alguien se opone a la unión.
6. Y al final, final, que todos cantemos, bailemos y celebremos ese amor.

(Comunicación personal, 5 de enero, 2024)

Esta lista se convertiría en la manera de mantener la esencia del mensaje de su propuesta. Considero que este método fue eficaz al momento de ir desarrollando la puesta en escena porque permitió establecer las bases de lo que sería el mensaje que se quiere transmitir al público. Para De Ferrari, en la puesta en escena, debían aparecer estas imágenes. Por ello, cualquier decisión que fuera en contra de esta lista tendría que ser cuestionada como fue el caso del final original del texto dramático escrito por Shakespeare. La realización exacta del final escrito originalmente rompía con la idea de amor porque está cargada de violencia y de estándares sociales que denigran la integridad de la mujer. Por ello, se buscó “una solución honesta” para no desviar la atención del público del mensaje de la puesta en escena ni darle al público un final insatisfactorio debido a la normalización de la violencia (Chela De Ferrari, comunicación personal, 5 de enero, 2024).

El siguiente paso en el proceso creativo fue el periodo de ensayos con el elenco para construir la puesta en escena bajo la propuesta de De Ferrari. Una de las tareas más importantes dentro del trabajo del director es la dirección de actores porque son aquellos que le dan vida a la acción del texto dramático. Dentro del proceso de la puesta en escena, el director ensaya con los actores para transmitirles su interpretación y construir la imagen de su propuesta escénica. Dentro de este proceso, es importante que el director y directora logre trabajar óptimamente con el elenco. Para ello, como menciona Clurman, “los primeros ensayos dan la posibilidad al director de descubrir de algún modo qué tipo de dirección conviene más con cada uno de los actores” (1990, p. 101). El director debe ser capaz de comunicarse claramente con el elenco debido a que esta parte del proceso es un trabajo conjunto con otro ser humano. El trabajo del director de la puesta en escena es conducir al elenco a la imagen de su propuesta.

Después de la selección del texto dramático y el tema central, el proceso creativo del director o directora continúa con los ensayos. Es en esta parte que se comienza a materializar la visión del director o directora. Como mencionan Dean y Carra, “staging the specific application of the fundamentals of play directing that involves the managing of actors on stage to communicate visually the directorial interpretation of the play” (2009, p. 17). De esta manera, el director o directora de teatro transfiere su interpretación y visión al elenco.

1.4. Dirección de actores

A partir de los ensayos, se comienza el proceso de construcción del montaje y la construcción de personajes. En cuanto a los ensayos con el elenco, la duración estimada fue de tres meses (Fernando Castro, comunicación personal, 7 de diciembre, 2023). Los ensayos tuvieron una duración promedio⁶ dentro de la producción del Teatro La Plaza. Además, la

⁶ En una entrevista a Chela De Ferrari realizada por Harada, la directora menciona que el periodo de ensayos de un montaje en La Plaza es de dos meses y medio a tres meses (TV Perú, 2019, 30:30).

directora se encargó de elegir el elenco. Cada actor fue elegido por De Ferrari por su personalidad y sus habilidades para que encajaran con la idea que la directora tenía de cada personaje. Además, cabe señalar que la directora ya conocía a todos los actores elegidos antes de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* porque ya había trabajado con ellos. A pesar que considero que cada actor ha realizado un desempeño actoral magnifico, no estoy completamente de acuerdo con cómo se eligió el elenco. Sin embargo, reconozco que la puesta en escena adquirió relevancia al ser en su mayoría actores conocidos. El público conoce la orientación sexual de la mayoría de actores o tienen una idea preconcebida al ser actores que han interpretado personajes heteronormativos. Sin embargo, mostrar a los actores en una situación diferente creaba un ambiente inclusivo en el cual las muestras de afecto entre personas del mismo sexo son naturales.

Como se ha mencionado antes, el elenco está conformado solo por actores hombres. Dentro del elenco, hay actores que interpretan solo un personaje y aquellos que hacen más de uno. Aquellos que interpretan solo un personaje son los siguientes: Javier Valdés interpreta al príncipe Don Pedro; Paul Vega, a Beatriz; Sergio Gjurinovic, a Hero; Pietro Sibille, a Benedicto; Rómulo Assereto, a Claudio; Ricardo Velásquez, al padre de Hero, Leonato; Rodrigo Sánchez Patiño, a Borachio; Pablo Saldarriaga, a Conrado; y Ismael Contreras, a Dogberry. Por otro lado, aquellos que interpretan más de un personaje son los siguientes: Óscar López-Arias interpreta a Don Juan y a un guardia de la ronda; Carlos Tuccio interpreta a Antonia la hermana de Leonato y al escribano de la cárcel; Luis Sandoval interpreta a un soldado del príncipe y al fraile franciscano; Emilram Cossío interpreta a Margarita y al segundo guardia de la ronda; y Claret Quea interpreta a Úrsula y al tercer guardia de la ronda.

De Ferrari concibe al proceso de ensayos como un trabajo en conjunto lo que implica que no existen jerarquías al momento de construir las escenas, sino que todo es trabajo en equipo al momento de aportar ideas. Según De Ferrari, “dirigir no implica producir todas las

ideas. Lo que sí es responsabilidad nuestra es elegir las mejores y desechar las que no funcionan, por más buenas que parezcan” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). De manera que el proceso de ensayos se concibe como un proceso democrático en el que cada actor es libre de proponer.

Todo el proceso de ensayos no fue fácil. El inicio de los ensayos resultó difícil debido a que existía cierta inseguridad por parte de los actores ante la propuesta. Castro menciona que “cuando empezaron los ensayos, mi trabajo era ayudar a Chela a realizar la visión que ella tenía con los actores que no entendían mucho” (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023). De modo que fue complicado transmitir la propuesta que De Ferrari planteaba a los actores. Esto complicaba la materialización de la propuesta. Sin embargo, al ser Castro parte de la comunidad LGBTQ+, contaba con una cercanía al tema que se planteaba en la puesta en escena por su propia experiencia. De manera que contribuyó en comunicar esa experiencia al elenco (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023). Asimismo, Castro menciona que resultó complicado trabajar con 14 actores hombres de distintas edades desde una perspectiva física. Por ejemplo, la escena en la cual se baila la macarena no podía ser coreografiada con códigos de movimiento propios de la danza contemporánea, sino que se optó por un estilo más ritual (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023).

No obstante, De Ferrari tenía establecido ciertos parámetros en cuanto a la interpretación de los actores. Lo primero fue la interpretación de los personajes femeninos. De Ferrari menciona que trabajó con el elenco con el encargo de que cada actor despertara su propia sensibilidad femenina para hacer los papeles de mujeres (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). El objetivo era borrar cualquier tipo de artificio en la interpretación de personajes femeninos, ya que no quería estereotipos en escena. Esto es corroborado por el actor Sergio Gjurinovic, el actor que interpreta a Hero, menciona que “Chela lo que quería desde un principio era que no imitemos a una mujer, sino que nosotros mismos con nuestra

masculinidad dejemos aflorar la feminidad que tenemos” (De Ferrari, 2017, 00:02:15). Esto se debe a que De Ferrari considera que los estereotipos de personajes femeninos creado por hombres al momento de interpretar un papel genera una falta de empatía en el espectador y no es una correcta representación porque generan ideas erróneas o generalizadas. En efecto, los estereotipos solo contribuyen con los ideales culturales y sociales establecidos por el ideal patriarcal. Paul Vega, el actor que interpreta a Beatriz, menciona que “no es ver a la mujer desde afuera como un hombre, sino estar allá adentro como una mujer que son dos cosas distintas” (De Ferrari, 2017, 02:29:11). La interpretación actoral que De Ferrari buscaba era ser mujer no como un estereotipo, sino a partir de una construcción del personaje con todo lo que implica ser mujer, sobre todo, en el contexto en el cual ocurre la historia. En otros términos, los actores tenían que interpretar a personajes femeninos en un contexto patriarcal en el cual su nivel de agencia es mínima y condicionada. Esto es importante porque cuestiona el rol de la mujer en un contexto como el que presenta la historia, ya que las limitaciones a las que es sometida por parte de la sociedad resultan degradantes y aún están presentes en la sociedad actual.

Otro parámetro fue el vestuario. La propuesta de vestuario era que los actores usaran su propia ropa y encima se colocaran las prendas para caracterizar a su respectivo personaje. Emilram Cossio, el actor que interpreta a Margarita, menciona que:

[la directora] nos dijo que utilizáramos la ropa que nosotros nos pareciera con la que estuviéramos cómodos en escena. Entonces, yo estoy con mi short pelotero, mis zapatillas y mi polo, y me pongo el vestuario para cambiar de personaje. Solamente eso, es vestuario, no nos producimos ni nada (De Ferrari, 2017, 02:32:18).

De manera que no usaron maquillaje sobrecargado ni demasiados indumentos como pelucas. Su objetivo era que el público sienta que se trataba de un ensayo (Chela De Ferrari,

comunicación personal, 5 de enero, 2024). Mostrar la puesta en escena como un ensayo brinda una sensación de intimidad y de veracidad, ya que se muestra lo que sucedió en el caso de la reescritura del final. Además, contribuyó a incrementar el impacto del público ante la ruptura y crear un ambiente propicio para la imagen final que consistió en:

Solo necesitábamos retirar la falda de Beatriz y la chaqueta de época de Benedicto (cosa que hicimos como parte del rito) para quedarnos con la imagen de dos hombres, ya no a Beatriz y Benedicto, sino dos personas del mismo sexo tomadas de la mano (Chela De Ferrari, comunicación personal, 5 de enero, 2024).

Por ello, De Ferrari optó por no disfrazar el hecho que son hombres interpretando a mujeres (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). Porque podría complicar la conexión del actor con el público. Además, De Ferrari quería que, al final de la obra, cuando los actores se quitan la ropa de los personajes, el público no le importara el sexo al que pertenecían. Esta manera de presentar el amor entre dos personas del mismo sexo a través de la puesta en escena contribuye con la propuesta contemporánea de la directora. Esta composición del vestuario sumado con la interpretación sin estereotipos permite dilucidar a los personajes y a los actores como individuos. De cierta manera, la propuesta de De Ferrari opta por una representación inclusiva en la cual se prioriza la personalidad de los personajes y no los estereotipos sociales impuestos por la sociedad patriarcal.

Asimismo, De Ferrari estableció la presencia de una banda en vivo llamada Los Isabelinos por la época del autor del texto dramático. La idea de introducir música en vivo con la banda, a cargo de Santiago Pillado, partió de influencia del teatro popular. Este tipo de teatro se caracteriza por mostrar la gran variedad de habilidad artística que disponían los actores, ya que realizaban distintas tareas como acrobacias o tocar instrumentos. Esta idea influye en la propuesta de tener música en vivo. Chela De Ferrari quería “una banda de

músicos que nos permitiera cantar, bailar y celebrar el amor” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). De esta manera, la banda era responsable de crear la atmósfera según la escena. En gran parte de la puesta en escena, Los Isabelinos ejecutaban música alegre a excepción de la escena en la que Hero está sola después de ser acusada de impura. En esa parte, Los Isabelinos acompañan la pena de Hero. Esto permitió que la celebración del amor trascienda al público con ritmos y canciones conocidas que se caractericen por estar vinculadas con la alegría y el disfrute. De manera que al ser los actores quienes forman parte de esta banda en vivo, se muestra la versatilidad, el trabajo en equipo y dinamismo en la puesta en escena. Además, se logra percibir que todo el elenco está involucrado en la historia.

A pocos días del estreno, se presentó un problema en los ensayos. Surgió un debate sobre si mantener el final original de la obra de Shakespeare o no. Esto se debió a que parte del elenco discrepaba con la decisión de terminar casando a Hero con Claudio. El actor Rómulo Assereto mencionó lo siguiente:

El final original termina con las dos parejas casándose felices, y este acto de violencia es perdonado o pasado por alto. Pero creo que en los tiempos que vivimos es imposible perdonar un acto de violencia física o psicológica de ese tipo; y por eso nos hacía tanto ruido el final original (De Ferrari, 2017, 02:29:39).

Esta idea surgió después de haber establecido la escena de la boda entre Claudio y Hero en los ensayos. En esta escena, Claudio agrade de forma física y mental a Hero al ser acusada de infidelidad. La composición del final resultó ser un proceso de reestructuración y replanteamiento del discurso de la propuesta de De Ferrari. En los ensayos, De Ferrari menciona que “la escena de la boda resultaba más violenta e interesante en cada ensayo porque nos ofrecía un pico dramático necesario” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). A pesar de ser una comedia, en los ensayos de la puesta en escena de De Ferrari, la escena

adquirió mucha violencia. El pico de violencia que ofrece la escena permite que el público empatice con el personaje de Hero, ya que se muestra que es víctima de difamación. Además, el ambiente posterior a esta escena logra afianzar la relación entre Beatriz y Benedicto a la vista del público porque se ve el apoyo de Benedicto.

Sin embargo, desde la mirada contemporánea, resultaba incongruente continuar con la historia original de Shakespeare. En efecto, seguir con la historia original descomponía el discurso social que la puesta en escena quería transmitir al espectador. En ese momento, se consideraba en gran medida la mirada contemporánea del público. En el Perú, el mismo año en que se estrenó la obra, ocurrió la marcha iniciada por el colectivo peruano Ni Una Menos en las calles de Lima el 13 de agosto de 2016, que lucha en contra los feminicidios y la violencia contra las mujeres en Perú. De Ferrari menciona que era inconcebible percatarse de las consecuencias que podría tener el final original de Shakespeare en el público ante la escena de violencia entre Claudio y Hero, ya que la violencia en contra la mujer comenzaba a visibilizarse en el imaginario colectivo por la marcha del 13 de agosto (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). Por ello, al ver la escena de violencia de Claudio contra Hero, resultaba imposible no cuestionarse si lo que Shakespeare planteaba como un final feliz lo era.

De esta manera, el dramatismo que cobró la escena mostraba al final original de Shakespeare como una solución insatisfecha porque muestra a Hero casándose con su agresor, e invisibiliza la violencia física y psicológica que sufrió. Por ello, el final feliz que plantea Shakespeare no resultaba feliz ni para la directora ni para algunos actores (Chela De Ferrari, comunicación personal, 5 de enero, 2024). Esto no significó que otros actores del elenco estaban a favor del final que planteaba Shakespeare, sino que consideraban que lo correcto era continuar con el final que planteaba el autor. Esto es válido, pero no correspondía con el mensaje de la versión de Chela De Ferrari.

¿Cómo podíamos llegar al final feliz de Shakespeare si la joven aceptaba casarse con su agresor y congraciarse con la comunidad que avaló la violencia? ¿Cómo podíamos celebrar el amor de la otra pareja de la historia — Beatriz y Benedicto— después de eso? ¿Cómo podía ser fiel a la imagen faro de las dos personas tomadas de la mano para celebrar su amor? (Chela De Ferrari, comunicación personal, 5 de enero, 2024).

En efecto, el final de Shakespeare confundiría al público. Dentro de las posibilidades, el público omitiría la unión entre Benedicto y Beatriz, y se enfocaría en lo injusto que resultaba la boda entre Claudio y Hero. De esta manera, el mensaje de celebrar el amor sin género que plantea De Ferrari no se lograría.

Por ello, “el 50% estaba de acuerdo con hacer el cambio como protesta a la violencia contra la mujer, el 50% estaba en contra, sostenían que lo correcto era respetar el final planteado por el autor” (Chela De Ferrari, comunicación personal, 5 de enero, 2024). Ante este panorama, De Ferrari comenzó a escribir posibles finales. Sin embargo, ninguno de los finales propuestos se adaptaba al mensaje de amor que quería transmitir. Como menciona De Ferrari, “el estreno se acercaba y seguíamos buscando un final que resolviera el problema y que nos permitiera regresar a la imagen guía, la de dos hombres tomados de la mano celebrando el amor” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024).

En pleno debate, Paul Heritage, especialista en Shakespeare que se encontraba en Lima en ese momento, dio una idea. La directora lo invitó a ver uno de los ensayos y le plantearon el dilema en el que se encontraban: hacer el final que escribió Shakespeare o no. De Ferrari menciona que Heritage sugirió “que no sea el personaje, sino el actor quien rompiera la obra” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). Es a partir de este comentario que De Ferrari reescribe el final.

La escena queda así: El actor que hace el personaje de la joven se niega a seguir con la obra y detiene la función. 14 actores debaten acaloradamente: ¿La causa de la violencia contra la mujer o el final de Shakespeare? La discusión se interrumpe abruptamente cuando el público ve que los actores que interpretan a Beatriz y Benedicto de están besando. Sin necesidad de palabras entienden que ese es el final de la obra. Todos rodean a la pareja y los actores se retiran las prendas que definen sus personajes. Debajo llevan la ropa que traían puesta al inicio. Vemos dos hombres tomados de la mano. Se celebra la unión. El actor que hacía de fraile asume el rol de oficiante y dice: Esta sagrada unión que hoy se celebra, después de muchas batallas libradas en su nombre, y no sin muertos ni heridos, es una gran victoria para el amor. ¿Hay alguien aquí que se oponga a esta unión? (Comunicación personal, 5 de enero, 2024).

En efecto, este final rompe con la obra. La ruptura del actor Sergio Gjurinovic es una sorpresa para el público y un grito de protesta ante una situación violenta. Ante la decisión de mostrar una escena explícita de violencia de género, Castro menciona que no podía no haber una opinión de la violencia que se está mostrando (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023). Este nuevo final permite que la boda entre Beatriz y Benedicto cobre significado, ya que permite presentar al espectador un concepto de amor alejado de la violencia. Ante la satisfacción que un evento que cuestiona la ética del espectador como la boda entre Claudio y Hero no ocurra, la alegría del público no desaparece, sino que continúa con la boda de Beatriz y Benedicto. De esta manera, se logra un final feliz que no contradice los códigos morales de los realizadores de la puesta en escena.

Además, el nuevo final que planteó De Ferrari es un reflejo del debate que hubo durante los ensayos y es un reflejo de cómo actúa la sociedad ante problemáticas. El hecho

que el actor y no el personaje sea el responsable de romper con la continuidad de la obra expresa el cuestionamiento de la mirada contemporánea de la obra. Debido a que, en la época actual, las personas son capaces de cuestionar ciertos actos que en el pasado pasaban desapercibidos. A pesar que es una obra de hace 400 años, este tipo injusticias, como lo es la violencia contra la mujer, está presente. Esta obra permite una liberación catártica del público a través de la voz del actor que se ve reflejado en los aplausos de apoyo cuando ocurre la escena. De modo que este acto simboliza que es válido alzar la voz ante una injusticia.

A su vez, este final es un reflejo de la sociedad ante problemáticas al posicionarse diferentes bandos ante una problemática social. Por una parte, los actores que quieren continuar con la historia representan a las personas que, ante la inexistencia de una solución, deciden continuar, a pesar de que saben que los actos de violencia no deberían ser invisibilizados ni quedar impunes. Por otra parte, los actores que no quieren continuar con el final de Shakespeare representan a aquellas personas que quieren un cambio, pero aún no encuentran la solución. Sin embargo, hacer visible el problema es un comienzo para corregir la situación. Que esta escena sea construida desde un tono cómico permite que la situación sea asimilable para el espectador y conservar la perspectiva de crítica social. La unión entre Benedicto y Beatriz resulta ser la solución al conflicto porque representa un amor verdadero que ha tenido sus discrepancias, pero ha conseguido que ambas partes tengan cariño y respeto por el otro. De esta manera, De Ferrari logra un final honesto que muestra un concepto de amor verdadero.

La forma en que Chela De Ferrari abordó el proceso es contemporánea porque vincula el pasado del contexto de Shakespeare con el presente de la realidad peruana a través de su sensibilidad histórica entre la sociedad peruana y el texto dramático escrito por William Shakespeare. La consciencia frente a las problemáticas actuales se refleja en este caso en su deseo explícito por hablar del debate por la unión civil a través de la resignificación de

códigos del teatro isabelino. Además, desafía el statu quo al representar una boda entre personas del mismo sexo en escena. A partir de la reescritura del final original escrito por Shakespeare, la puesta en escena de De Ferrari logró conservar el cuestionamiento social y el objetivo de mostrar al público un concepto de amor que no esté vinculado con la violencia y la discriminación. Incluso, muestra al espectador que es posible cambiar lo que está visto como “tradicional” al ir en contra de la igualdad y el bienestar social, ya que reestructura un texto de un dramaturgo canónico. De manera que la propuesta de De Ferrari se caracterizó por contemporanizar la historia y resignificar las imágenes mostradas para que contribuya con el mensaje sobre la libertad de amar. En el siguiente capítulo, el análisis continúa desde la perspectiva de la recepción del producto artístico creado en el proceso que es la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*.



Capítulo 2. Análisis de la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare dirigida por Chela de Ferrari

Como se ha mencionado, a pesar de que la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* es un montaje actual, contiene, además de códigos teatrales contemporáneos, elementos teatrales referentes a la época isabelina. Como se mencionó en la introducción, se conoce como teatro isabelino a los textos dramáticos y a las características de la puesta en escena de esa época. Uno de los aspectos distintivos de ese tipo de teatro fue la interpretación de personajes femeninos realizada por hombres. Existen producciones que utilizan elementos del teatro isabelino con una intención particular por parte los realizadores teatrales, como es el caso de la versión de Chela De Ferrari. Al trasladar a la sociedad peruana actual distintos códigos o convenciones de la época isabelina, la propuesta de De Ferrari adquiere un trasfondo que nutre el concepto de la puesta en escena.

En esta sección, analizaré cómo se insertan elementos contemporáneos y del teatro isabelino en la puesta en escena dirigida por Chela De Ferrari. El propósito de este capítulo en el marco de la investigación es evidenciar los elementos que hacen contemporánea la puesta en escena basada en un texto dramático escrito en la época isabelina con el objetivo de señalar la problemática social ante la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil en la población peruana. Para ello, se abordará la representación teatral de la obra *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari considerando los siguientes puntos: los signos y códigos escénicos, las convenciones teatrales y sociales, y la representación de las masculinidades en la obra.

Cuando hablamos de “representación”, nos referimos a una imagen de la realidad que percibimos por medio de los sentidos. El sociólogo Stuart Hall define a la representación como “la manera como le das sentido a las cosas a través del lenguaje” (1997, p. 16). De esta manera, la representación vincula a un significado con un tipo de lenguaje y una cultura. Por

su parte, la antropóloga Norma Fuller menciona que la “representación” es la visibilidad que se le da a una identidad construida con el transcurso del tiempo (2001, p. 21). De este modo, las representaciones surgen a partir de la acumulación de distintas situaciones que ocurren en un determinado contexto. De hecho, el teatro es una forma de representación. Esto se debe a su característica mimética que consiste en la imitación o “reflejo del mundo exterior” (Pavis, 1998, p. 376). De esta manera, la obra y sus diferentes elementos representan distintos tipos de identidades y comportamientos presentes en la sociedad dependiendo del contexto.

Cabe señalar que, cuando se utiliza el término “representación” en este capítulo, se hace referencia a la encarnación de la historia de un texto dramático a partir de la mirada de un director. Como menciona Anne Ubersfeld, el teatro es el arte de la representación que se caracteriza por ser “indefinidamente eterno e instantáneo” (1989, p. 11). Por una parte, es indefinidamente eterno debido al texto dramático que permite que la obra perdure a través de los años. Por otra parte, es efímero por la puesta en escena, aquella materialización efímera que cambia en cada función tanto para el público como para el elenco. Además, es en la representación de la puesta en escena que se ve el punto de vista particular sobre el texto dramático, ya que cada director o directora encargada tendrá distintas interpretaciones de cómo materializar el texto dramático.

En la sección de signos y códigos escénicos, se abordarán los códigos como la disposición de la sala, el espacio escénico, la iluminación, la escenografía, el lugar del público y el trabajo de los actores. Además, se analizará la simbología de los distintos objetos que aparecen en escena, como el vestuario, las máscaras y la música en vivo. En la sección sobre las convenciones teatrales y sociales, se desarrollará cómo la puesta en escena entrelaza el contexto de representación, que es la sociedad peruana actual; y el que se desarrolla la obra teatral, que es el de la época isabelina. Asimismo, se analizará la resignificación ante el cuestionamiento de problemáticas, como la violencia reflejada a través del carácter

metateatral de la puesta en escena. De esta manera, se analizará el lugar de representación, la metateatralidad, el concepto del matrimonio y la ruptura temporal que se desarrolla en la parte final de la puesta en escena. Por último, en la sección sobre la representación de masculinidades, se analizará el trabajo de los actores para construir sus personajes. Además, se evidencia las diferentes representaciones de las diferentes masculinidades en los personajes que interpretan los actores.

2.1. Signos y códigos escénicos de la representación teatral

Una representación teatral está conformada por signos y códigos. Se entiende por signo a un “objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro” (Real Academia Española [RAE], 2023). De esta manera, los signos son elementos fundamentales para la comunicación. Los signos se pueden distinguir entre lingüísticos y no lingüísticos. En el teatro, como menciona Ubersfeld, a pesar que la comunicación no es prescindible para el funcionamiento de una representación teatral, el signo forma parte del hecho teatral en el caso de las representaciones relacionadas a textos dramáticos (1989, p. 20). Esto se debe a que “el teatro se manifiesta, como todas las obras literarias por medio de signos lingüísticos en el texto, pero además por medio de signos lingüísticos u no lingüísticos en la representación” (Bobes, 1988, p. 74). De esta manera, Bobes considera que los signos son la mínima expresión, ya sea enunciando palabras, o por medio de la comunicación no verbal como gestos o movimientos corporales.

Ante la gran variedad de signos lingüísticos y no lingüísticos que se pueden utilizar dentro de la representación teatral, es necesario que el director o directora establezca y elija cuales son los signos correspondientes para la puesta en escena. El conjunto de signos elegidos para representar una puesta en escena es conocido como código. Erika Fischer-Lichte considera que la función del código teatral consta de tres partes: regular las creaciones materiales válidas para ser portadoras de significado o signos teatrales; regular cuáles, de qué

manera, y en qué circunstancias, los signos pueden ser combinados entre sí; y descubrir qué significados pueden ser agregados a los signos en determinados sintagmas, manera eventual y aisladamente (1999, p. 32). De esta manera, se establece el carácter de la obra, ya que los códigos teatrales utilizados en el teatro físico no serán el mismo que se utilizan para una puesta en escena realista. Por ello, Fischer-Lichte menciona que “el código teatral, como sistema, no sirve de base a la representación de cualquier forma teatral comprobable positiva e histórica, sino que en él encierran todos los elementos, entre los que las distintas formas teatrales pueden elegir sus constituyentes respectivos” (1999, p. 33). De manera que, en cada representación teatral, se elige el tipo de códigos teatrales con los cuales se contará la historia al público.

Los códigos teatrales son convenciones que se construyen entre el público y el actor. Como menciona Ubersfeld, “en la representación, todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos” (1989, p. 23). Entonces, los diferentes agentes del hecho teatral desarrollan la historia a través de los códigos teatrales, con los que crean un acuerdo invisible entre los espectadores y los actores en escena. Dentro de la composición de una puesta en escena, se establecen distintos códigos teatrales, como los códigos de espacio que delimitan el lugar de la representación o los códigos de tiempo que puede dilatar o condensar el paso del tiempo dentro de la obra teatral. En la escena, los códigos parten de propuestas no solo de los actores, sino también del director y los demás agentes involucrados detrás de la creación. De manera que los códigos permiten que la historia, el accionar de los actores y todo el hecho teatral sea entendido por el público.

Existen diversos tipos de códigos porque son construidos sobre la base de las necesidades de la puesta en escena y de la interpretación del director. Como menciona Pavis, los códigos se encuentran en una constante reorganización, ya que son el objeto de una

práctica hermenéutica (1998, p. 68). Se considera a los códigos como una práctica hermenéutica porque están sujetos a un proceso de interpretación del texto dramático. Esto se debe a que un texto dramático está abierto a varias interpretaciones, ya que puede significar distintas cosas para cada persona. Por ello, los códigos teatrales pueden variar en cada puesta en escena, en cada función y en cada interpretación del público. Algunos códigos son específicos, como aquellos que establecen el espacio escénico o el lugar en el cual se realiza la acción. También hay códigos no específicos que varían según la interpretación de los realizadores teatrales, ya que su significado es amplio. Por ejemplo, los códigos ideológicos y culturales pueden variar según el país, la región o la cultura. Esto ocurre con algunos aspectos psicológicos o lingüísticos dentro de la actuación de los personajes en escena.

2.1.1. Espacio

En primer lugar, es necesario hablar sobre el espacio escénico, los códigos construidos a partir del espacio y los diferentes aspectos dentro del espacio en el que se representó la obra. Dirigida por Chela De Ferrari, la obra *Mucho ruido por nada* se ha presentado en distintos teatros de Lima, como el Teatro La Plaza, el Teatro Municipal y el Teatro Peruano Japonés. Además, se ha presentado en otros departamentos del Perú, como en el Teatro UPAO “Víctor Raúl Lozano Ibáñez” en Trujillo; y en distintos festivales, como el Festival de Loja en Ecuador, el Festival Ibero - Americano de Artes Escénicas, Santiago a Mil en Chile y SESC Vila Mariana en Sao Paulo, Brasil (Teatro La Plaza, 2021, p. 8).

En los teatros que se ha presentado la obra, el estilo arquitectónico que predomina es el de teatro a la italiana. Aparecido en el año 1600, el teatro a la italiana es un estilo arquitectónico que se caracteriza por presentar el espacio del escenario en el que se desarrolla la acción de la obra elevado con respecto al respecto del espacio en el cual se encuentra el público. En un “teatro a la italiana”, el espacio escénico se divide en: escenario, proscenio, foso para la orquesta y platea. Además, brinda al público solo un campo de visión porque

suprime los asientos laterales del público en el escenario. Gastón Breyer menciona que “el teatro a la italiana está completo: una escena para admirar, una sala para la velada de gala” (1968, pp. 44-45). Debido a su diseño arquitectónico, el escenario en el cual va a desarrollarse el hecho teatral se separa del público y se creará una cuarta pared. Según Pavis, con la aparición de la cuarta pared, comienza el teatro ilusionista en el que el espectador es ajeno a la acción que está ocurriendo en escena (1998, p. 105). De esta manera, se crea un código teatral por medio del cual el espectador y el intérprete ignoran la presencia del otro. Entonces, este tipo de teatro divide el espacio en uno para la representación teatral en el que se realiza la puesta en escena y otro en el que se encuentra el público. Esta división creada por la cuarta pared permite que se mantenga la ilusión de aquello que se está ocurriendo en escena es real.

Cabe señalar que el código de la cuarta pared puede deberse a la estructura de la mayoría de espacios teatrales en nuestro país más que a una elección del espacio mismo, pues, como se ha mencionado en el primer capítulo, hay que recordar que la propuesta de De Ferrari es incorporar al público en el espacio de representación: si bien *Mucho ruido por nada* se ha representado en espacios que separan al público del escenario, la puesta en escena rompe el código de la cuarta pared. Esto se debe a que se incorpora al público dentro del espacio escénico con sillas. De hecho, una de las condiciones de gira a considerar es el colocado de butacas sobre el escenario (Teatro La Plaza, 2021, p. 7). De esta manera, el espacio de representación se encuentra al medio del escenario rodeado por el público. Esto permite mayor cercanía con el espectador, de forma similar a la disposición que se manejaba durante el periodo isabelino. En esta época, había diferentes tipos de teatro: el privado, el público y el cortesano⁷.

⁷ Los teatros privados eran espacios más reducidos y con techo, y los espectáculos se representaban en la noche. Como menciona Perinelli, en estos lugares usaban decorados y se lograban algunos artificios escénicos, ya que se contaba con iluminación a base de antorchas y lámparas de aceite que producían efectos imposibles para el teatro isabelino al aire libre (2011, p. 159). Las personas que asistían a estos espectáculos eran miembros de la

Más allá de que Shakespeare haya producido obras para los distintos espacios, en el caso de la obra de De Ferrari, parece haberse seguido la disposición del teatro público porque su propuesta parte de que los actores se encuentren cerca del público. De Ferrari menciona que “ese factor no académico le daba a las obras ese aire popular que me interesa rescatar” (Comunicación personal, 5 de enero, 2024). De esta manera, quería trabajar el teatro de Shakespeare desde lo popular para que el público pueda interactuar e involucrarse con la historia. De esta forma, como menciona Marion O’Connor, se establece una puesta en escena reconstructiva de los teatros públicos en la época de Shakespeare (2002, p. 82). Estos también eran conocidos como “teatro al aire libre” porque no contaban con un techo. Para su construcción, tomaron de referencia la forma circular de las arenas de pelea y tenían una capacidad para 2500 a 3000 espectadores. Estos espacios contaban con tres niveles o galerías para el público que se ubicaban alrededor de una plataforma rectangular donde se representaban las obras. Como menciona Baldwin, “los más privilegiados se sentaban en las galerías más altas y más cercanas al escenario” (2020, p. 99). Las ubicaciones más privilegiadas eran conocidas como *Lord’s rooms* y costaban entre 5 a 6 peniques. En cambio, el patio o primer piso era para aquellos que pertenecían a un estatus social bajo, ya que la entrada general costaba dos peniques. En esta ubicación, las personas estaban paradas y se encontraban próximas a la plataforma.

Si bien la representación de la obra de La Plaza se realiza en teatros en los que todo el público cuenta con un asiento respectivo, la disposición del escenario en la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* se establece de manera diferente porque existe un paralelo con el tablado del teatro isabelino. Como se mencionó, en la adaptación de De Ferrari, el espacio escénico rompe con la división entre el espacio de representación y el espacio del público

realiza. En cambio, en algunas ocasiones, algunas compañías de teatro presentaban funciones privadas para la realeza en la corte o en palacios. Esto era conocido como teatro cortesano.

porque el público es incluido en el espacio de representación. En general, el primer plano, que es la zona frontal del escenario o proscenio, y el segundo plano, que es la parte central, son las áreas donde ocurre la representación teatral. En los extremos laterales de ambas zonas, se ubican algunas butacas del público. En el tercer plano que es la zona posterior, se realizan los cambios de vestuario, se encuentra toda la utilería cuando no es usada en las escenas y es donde toca la banda. De manera que la “orquesta” no está entre el escenario y el público como ocurre tradicionalmente en el teatro a la italiana, sino que se redirecciona al tercer plano. Además, no esconden la artificialidad del hecho escénico pues todo está a la vista del público, ya que no se cuenta con un telón. De esta manera, podemos ver a los actores cuando no están en personaje, ya que se sitúan en la parte posterior del escenario.

Asimismo, las entradas y salidas de los actores en escena se establecen según la distribución de las butacas del escenario; es decir, pasan a través de las butacas. Se establecen dos salidas traseras a los costados del escenario, dos salidas entre las butacas del público y dos salidas a los costados exteriores del escenario. De esta manera, el público es involucrado en la puesta en escena debido a la cercanía que tienen con los actores. Los aspectos comentados sobre el uso del espacio escénico se pueden ver en la figura 1. En esta escena que precede al funeral de Hero, Beatriz se encuentra con Benedicto quien le confiesa su amor. Sin embargo, Beatriz, que corresponde los sentimientos de Benedicto, se niega a ser feliz ante la desgracia ocurrida a su prima. Por ello, Benedicto decide ayudarla a descubrir la verdad para limpiar el nombre de Hero porque él también considera que los rumores son mentiras.

Figura 1

Disposición del espacio escénico



Nota. Foto de prensa tomada de “*Mucho ruido por nada: así fue la emotiva reposición de la obra*”, por Redacción El Comercio, 2016, *El Comercio* (<https://elcomercio.pe/luces/teatro/ruido-emotiva-reposicion-obra-400294-noticia/>).

La distribución del público al costado del escenario se asemeja a la distribución que había en los teatros isabelinos públicos en el que los espectadores rodeaban el escenario. La cercanía hace posible la ruptura de la cuarta pared que separa al público del elenco. Esta cercanía permite que el público que está en esta parte del escenario se involucre en mayor medida con las escenas. Esto se debe a que el hecho de voltear la cabeza para ver al actor pasar por el costado obliga a accionar, es decir, moverse y estás más atento a lo que ocurre en escena. Para los espectadores que no se encuentran en ese espacio ver que hay personas que no son parte del elenco cerca de los actores también da la sensación de inclusión en el hecho escénico. Esta disposición estimula la curiosidad del espectador de conocer el porqué de esa posición, ya que es una propuesta poco utilizada. Sin embargo, esta cercanía no genera sentido de pertenencia hasta que los actores interactúen con el público. Por ejemplo, en la

puesta en escena, el actor que interpreta a Benedicto se acerca a diferentes mujeres del público para evidenciar que es inmune a los encantos de las mujeres. La interacción explícita genera involucra al espectador y crea la sensación de intimidad. Esto otorga al espectador la confianza y la posibilidad de agencia dentro del hecho teatral. Además, la visibilización del carácter representativo del hecho escénico hace contemporánea a la puesta en escena porque traslada al espectador a la realidad. Cuando los actores entran al espacio y comienzan vestuario de sus personajes, se reafirma el código que la representación del hecho escénico ocurre en el presente. De esta forma, los conflictos presentados en escena no son exclusivos de la representación o del hecho dramático, sino que trascienden a la realidad del espectador. Esto se percibe en mayor medida en la escena final cuando todos los actores ya no se expresan como los personajes, sino que alzan sus propias voces.

En cuanto a la escenografía, el diseño corresponde al concepto de “espacio vacío” como se mencionó, ya que solo se emplean elementos esenciales para contextualizar al espectador. En este aspecto, la puesta en escena comparte el concepto de austeridad con el teatro isabelino. Esa época se caracterizaba por ser un teatro ilusionista. Wilson y Golfarb mencionan que “the Elizabethan did not use painted perspective scenery in public or private theatres, and the Elizabethan stage space did not represent a specific locale” (2012, p. 216). La falta de escenografía en esa época se debe a que al día se representan varias obras con distintas locaciones. Además, diseñar constantemente nueva escenografía resultaba demasiado costoso para el teatro público, sin mencionar la posibilidad de que se malograra por la lluvia o el mal clima. En el caso de los teatros privados, había telón y algunos ornamentos, pero no había una preocupación en la elaboración de escenografía. A pesar de contar con un techo, la puesta en escena de Chela De Ferrari no ostenta una escenografía compleja ni le uso de una gran variedad de elementos en escena, como se puede apreciar en la figura 1. Este diseño austero de escenografía permite crear un sentido de ambigüedad en el

contexto de representación de la puesta en escena. De esta manera, se logra que la puesta en escena sea vista como contemporánea por el público. Al no establecer un contexto preciso en la puesta en escena, se facilita que el espectador se identifique con la historia al permitirle proyectar sus propias experiencias y emociones en la trama de la obra. Esto crea una conexión más profunda y significativa entre el espectador y la obra que puede aumentar la universalidad y la relevancia de las temáticas que se abordan en la puesta en escena.

Debido a la simpleza de la escenografía, los actores recurren al decorado vocal para informar a los espectadores sobre el lugar en el que se encuentran. Esta es una práctica utilizada en el teatro isabelino. En aquella época, los encargados de transportar a los espectadores a los lugares en donde ocurre la acción son los actores a través del “*spoken decor*” (Wilson & Golfarb, 2012, p. 216). Dentro de la obra, el personaje describía el espacio en el cual se encontraba. Por ejemplo, en el inicio de *Mucho ruido por nada*, Leonato anuncia la llegada del príncipe a Mesina que acaba de leer en la carta que le ha entregado el mensajero como se muestra en la figura 2.

Figura 2

Primera disposición del espacio escénico: Casa de Leonato



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

De esta manera, se da a conocer al público el lugar en el cual se encuentran.

Asimismo, cuando Hero se está preparando para su boda, Beatriz se sorprende que no está lista a pesar que ya son las 5 y Úrsula menciona que los hombres han llegado para transportarla a la iglesia como se puede apreciar en la figura 3. De modo que la próxima escena ocurrirá en la iglesia cuya disposición del espacio escénico se puede apreciar en la figura 4.

Figura 3

Disposición del espacio escénico: Habitación de Hero



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

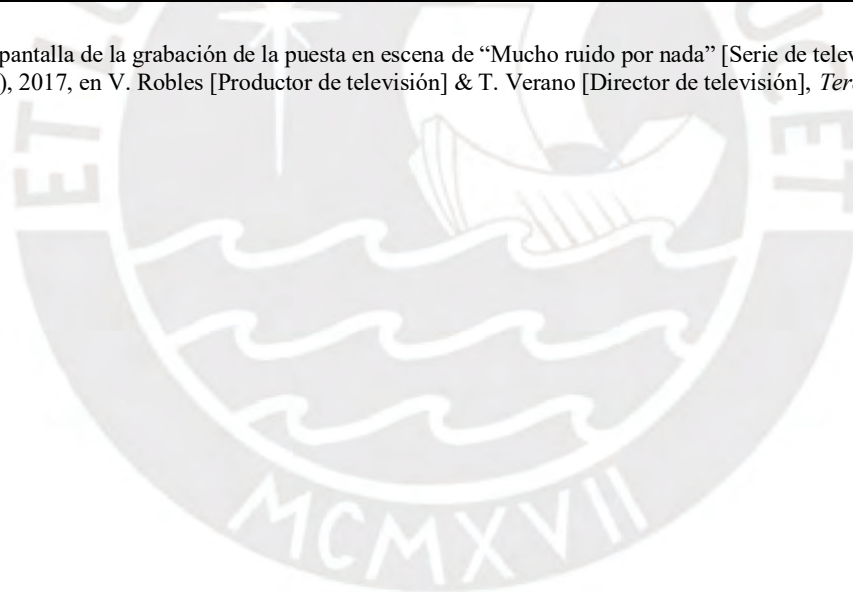


Figura 4

Disposición del espacio escénico: Iglesia



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

En el caso de la transición de espacio dramático de la habitación de Hero a la iglesia, como se puede apreciar en las figuras 3 y 4, el *spoken decor* ayuda que el público logre conocer el cambio de lugar, ya que la disposición de los elementos escenográficos no cambia. De esta manera, considero que De Ferrari eligió y adaptó de manera óptima el texto dramático de Shakespeare porque genera una experiencia perceptiva positiva para el espectador. A pesar de que en la puesta en escena se usa una adaptación del texto dramático que proviene de esa época, se mantiene el *spoken decor*. Sin embargo, el texto dramático de *Mucho ruido por nada* no cuenta con muchos diálogos en los que los personajes describen los lugares. Por ello, para contribuir con el cambio de espacios, se recurre al uso de elementos contribuyen con la ambientación.

Como se ha mencionado antes, la puesta en escena de De Ferrari se caracteriza por su austeridad. Por ello, la escenografía utilizada cuenta con los elementos precisos para

diferenciar los espacios dramáticos. La casa de Leonato es representado por una banca larga a la izquierda como se puede apreciar en la figura 2. El jardín de la casa es representado por la creación de una estructura llena de flores en el medio del escenario creada por la colocación de las plataformas una sobre otra, macetas con plantas y las dos hamacas de playa como se ve en la figura 5. Y la jefatura de policía consta de una mesa al costado como se puede apreciar en la figura 6. En la puesta en escena de De Ferrari, los elementos escenográficos se caracterizan por ser atemporales en su mayoría, a excepción de elementos que pueden ser catalogados como contemporáneos como las hamacas de playa.

Figura 5

Disposición del espacio escénico: Jardín



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

Figura 6

Disposición del espacio escénico: Jefatura de policía



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

Asimismo, los elementos atemporales como las estructuras de madera se caracterizan por ser multifuncional. Este es el caso de la plataforma al medio del escenario que permite representar una gran diversidad de espacios dramáticos como los aposentos de Hero como se ve en la figura 3, la capilla de la iglesia donde se realiza la boda como se ve en la figura 4, y donde se vela a Hero como se ve en la figura 7; y los exteriores de la casa de Leonato como se ve en la figura 7 como se puede apreciar en la figura 8.

Figura 7

Disposición del espacio escénico: Funeral de Hero



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

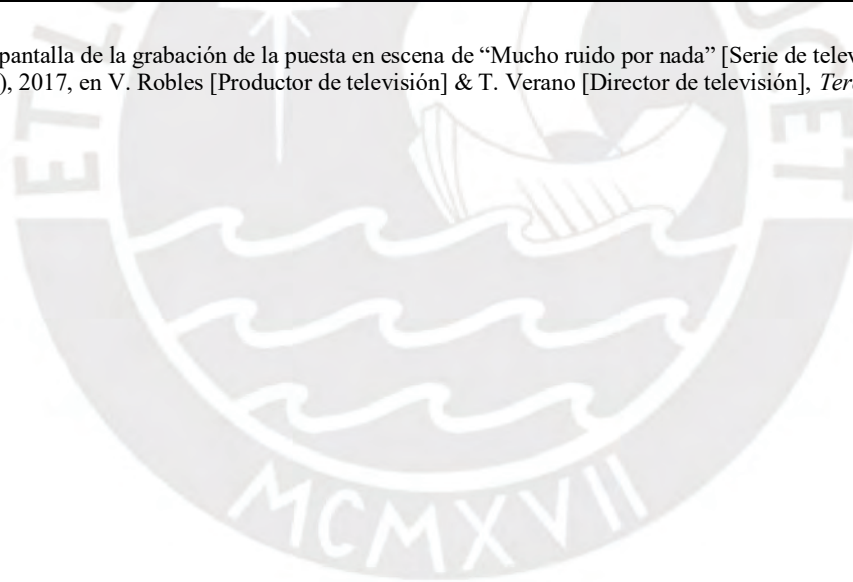


Figura 8

Disposición del espacio escénico: Exteriores



Nota. Captura de pantalla de la grabación de la puesta en escena de “Mucho ruido por nada” [Serie de televisión], por C. De Ferrari (Directora), 2017, en V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.

Todos los elementos se encuentran en el escenario, son móviles y los actores son quienes realizan los cambios de escenario. Esto le otorga dinamismo a la puesta en escena. Cuando no son utilizados, los elementos están en la parte trasera del escenario. Se utilizan determinados indumentos para representar distintos escenarios: bancas de madera, mesa, plataforma de madera, hamacas de playa, flores en cubetas de metal. Si bien recurren a elementos austeros y atemporales, como las bancas de madera y las plataformas de madera, también se emplean elementos actuales, como las hamacas de playa. Esto le otorga una atmósfera moderna a la escenografía y a la puesta en escena porque se utilizan elementos conocidos por el espectador. Este código podría significar que hay una intención de construir espacios contemporáneos para que el público conecte con la puesta en escena como una historia que podría ocurrir en la actualidad.

Por otro lado, en la puesta en escena, los objetos cumplen una función práctica, con excepción de la mesa de bodas que funciona como decoración. Durante la preparación de la boda entre Hero y Claudio, los actores preparan la mesa de bodas que contiene muchos detalles como un mantel blanco, copas, servilletas, platos y arreglos florales. Esta escena es coreografiada porque los actores realizan movimientos precisos y en sintonía con la música de fondo. De manera que se crea una atmósfera solemne, ya que es un suceso importante tanto para Hero como para su padre. Además, muestra la clase social en la cual se encuentra la familia de Hero porque la ostentación que se plantea para la ceremonia tiene la intención de impresionar a todos.

A pesar de todos los preparativos, la mesa de bodas nunca es utilizada por los personajes en la obra. Por ello, su aparición cumple un rol decorativo, pero significativo. Esto se debe a que la escena de preparación genera cierta expectativa al público ante el gran evento que está por ocurrir. De cierta manera, se mantiene al público expectante, ya que sabe que el personaje de Claudio está disgustado ante la supuesta “verdad” que conoce de Hero. La escena de preparación informa al público que Claudio aún no ha rechazado a Hero. Asimismo, la escena contribuye a crear el ambiente de tensión que se crea ante cómo va a actuar el personaje de Claudio ante el supuesto engaño de Hero.

En *Mucho ruido por nada*, existen tres elementos escenográficos que se mantienen durante toda la puesta en escena, que son las guirnaldas de luces, los instrumentos de la banda y el vestido de novia. En primer lugar, en la parte del techo del escenario, se encuentran guirnaldas de luces como decorado que se mantienen durante toda la función, como se ve en la figura 9. Por medio de estas luces, desde el inicio, se genera una atmósfera de celebración, ya que las luces son utilizadas como decoración para eventos desde una mirada actual.

Figura 9

Elementos del espacio escénico



Nota. Foto de prensa tomada de “*Mucho ruido por nada*. Teatro La Plaza”, por Teatro UPAO, 2019 (<https://teatroupao.com/muchoruidopornada>).

En segundo lugar, a pesar de no permanecer en un solo lugar, el vestido de novia se encuentra durante toda la puesta en escena a vista del público. El vestido de novia pertenece al conjunto de prendas de vestir que se encuentran colgadas en el techo del teatro. Sin embargo, se encuentra en un lugar apartado de las demás vestimentas. Tanto al inicio como al final, el vestido de novia se encuentra colgado en el techo de la platea a vista del público como se puede apreciar en la figura 10, mientras que el resto de prendas se encuentran en el techo del escenario. En esos momentos, la presencia del vestido de novia solo es relevante para el público, ya que los actores en escena no agregan al vestido dentro de la dinámica de la puesta en escena. Y, en la mayoría del tiempo, permanece como foco de atención como aparece en la figura 10. El vestido es incluido en la historia momentos previos a la

preparación de Hero. En este momento, el vestido ingresa al escenario y es maniobrado por los actores.

Figura 10

Disposición del vestuario



Nota. Foto de prensa tomada de “*Mucho ruido por nada*: así fue la emotiva reposición de la obra”, por Redacción El Comercio, 2016, *El Comercio* (<https://elcomercio.pe/luces/teatro/ruido-emotiva-reposicion-obra-400294-noticia/>).

Como se puede apreciar en la figura 10, ya que el vestido de novia es un elemento que está presente en el espacio del público para luego adentrarse a escena se muestra como un enlace entre el público y la puesta en escena. Como se ha mencionado, el vestido representa el matrimonio y los ideales que están sujetos a él. No obstante, es significativo que el vestido de novia no esté presente en la boda entre Beatriz y Benedicto, la cual es la única boda que se consume en escena. Al no estar presente el vestido blanco en dicha escena, se dejan de lado los estándares sociales y culturales y se prioriza el amor entre los personajes de Beatriz y Benedicto como individuos. De esta manera, se brinda una mirada contemporánea de lo que es la unión, el matrimonio y el amor entre dos personas. En el caso de la escena final, el texto de Shakespeare establece que tanto los personajes de Claudio y Hero como Beatriz y Benedicto se casan. Sin embargo, en la puesta en escena los actores y el público cuestionan

de manera explícita que los personajes de Claudio y Hero se casen debido a comportamientos violentos de Claudio hacia Hero. Desde la mirada contemporánea del público, de los actores, y de la directora, el comportamiento del personaje de Claudio es inaceptable y un matrimonio con Hero es inadmisibile. En cambio, el matrimonio entre Beatriz y Benedicto si es aceptado porque ambos personajes han mostrado su apoyo mutuo. Esto corresponde a un comportamiento sano de pareja desde una mirada contemporánea.

Por último, la zona de la banda localizada al fondo del escenario es el lugar establecido en el que los actores Claret Quea, Rodrigo Sánchez Patiño, Pablo Saldarriaga, Ismael Contreras, Rómulo Assereto, Luis Sandoval, Óscar López-Arias, Emilram Cossío se convierten en intérpretes musicales. Esta cercanía de los músicos con el lugar de representación es similar a la época isabelina. Baldwin menciona que “la compañía de Shakespeare contaba con utilería, con maquinaria de tramoya, con el vestuario adecuado y con músicos que ambientaban las escenas” (2020, p. 103). La música contribuía en la ambientación de lugares que se realizaba por medio del diálogo de los actores. En los teatros públicos, los músicos y cantantes tenían un espacio propio a la vista del público. A este espacio se lo llamaba la *Musician's gallery* y se localizaba en el balcón encima del escenario. Baldwin menciona que la escenografía era muy simple, es decir, carecía de gran cantidad de objetos en el escenario y contaban con música en vivo que servía para ambientar los lugares en los que se desarrollaban las escenas y para entretener al público (2020, p. 103). Debido a que el escenario contaba con el mínimo de indumentes de escenografía, la música ejercía un papel importante dentro de la obra, ya que contribuye en crear una atmósfera por medio de efectos sonoros dependiendo de la situación en escena. Además, entretenía al público durante los cambios de escena. En la versión de De Ferrari, al igual que en el teatro isabelino, se interpretan distintos ritmos musicales durante los cambios de escena para crear un ambiente particular. Por ejemplo, en el inicio y en el final, se incluye música para animar al público e

invitarlos a aplaudir, bailar y cantar para celebrar. De esta manera, la puesta en escena de De Ferrari muestra una versión contemporanizada del *Musician's gallery* porque adapta la música y los instrumentos para que el público pueda disfrutar a través de temas musicales conocidos que son conocidos por generar alegría y un sentimiento de celebración.

2.1.2. Iluminación

En un inicio, la iluminación contribuye a establecer las dimensiones del espacio escénico, pues el espacio iluminado es en el que se desarrolla la acción. En cambio, en la parte posterior del escenario, donde la iluminación es más tenue, se encuentran los actores que no intervienen en la escena correspondiente, a la espera de aparecer en escena, o realizar determinados cambios de escenografía o de vestuario. De esta manera, como se ve en la figura 1, los actores que no se encuentran en acción siempre están presentes y atentos de lo que ocurren en escena. De manera que la iluminación del espacio ayuda a establecer la división entre el espacio de representación, y el espacio entre bastidores o donde hacen los cambios de vestuario.

El manejo de la iluminación durante la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* combina códigos del teatro isabelino y el teatro actual al plantear una iluminación de tipo “realista”. En la época isabelina, la iluminación artificial era un recurso escénico utilizado exclusivamente en las funciones realizadas en los castillos y palacios. En el caso del teatro público, la iluminación artificial no era necesaria, ya que las funciones se realizaban en el día. En la versión de De Ferrari, a pesar de encontrarse en un espacio cerrado y ser una función realizada en la noche, la iluminación se maneja para ambientar de acuerdo al tiempo que acontece en escena. En las escenas que se desarrollan en el día, se utiliza una iluminación cálida con el uso de amarillo y naranja para simular los rayos de sol. En las escenas que se desarrollan en la noche, se maneja una iluminación fría con el uso de luces en tonalidades azules. Además, en ocasiones, el diseño de iluminación crea patrones en el piso como se

puede apreciar en la figura 1. Este efecto da la impresión de que los personajes se encuentran dentro de una edificación, ya que las figuras generadas en el piso lucen como el resultado la luz a través de vitrales. De esta manera, las escenas en la que este tipo de patrón aparece generan la sensación que ocurre en el interior de lugares como la casa de Leonato y la iglesia. A pesar de la simpleza en la propuesta de iluminación en la puesta en escena, considero que logra crear una atmósfera realista y contemporaniza el hecho teatral para no crear una separación entre el público y la puesta en escena. Esto resulta contemporáneo porque incluye al público en la puesta en escena.

A pesar que no hay tantos cambios de iluminación porque sirve para ambientar el momento del día en que se desarrolla cada escena, existen ocasiones que se despliega un uso particular para crear una atmósfera particular dependiendo de la escena. Por ejemplo, en la escena de la fiesta que organiza Leonato para agasajar al príncipe y a los soldados ante su retorno de la guerra, sí hay un despliegue de iluminación con múltiples colores. Este diseño de iluminación genera sensación de celebración. Asimismo, cuando es el velorio de Hero, la iluminación se mantiene muy tenue con el uso de grises y la creación de sombras para crear un ambiente melancólico y de penumbra.

Por otro lado, el recurso de iluminar un objeto o un individuo en particular solo es utilizado para el vestido de novia. Después de la presentación del vestuario al inicio de la obra, el único objeto que recibe iluminación es el vestido de novia, tanto cuando baja para que se lo coloque Hero como cuando vuelve a su lugar. Esto realza el color blanco del vestido. Además, le otorga un sentido diferente antes y después de la escena de la boda. En un inicio, el vestido representa la pureza y el deseo de matrimonio desde la perspectiva femenina. De esta manera, cuando se muestra en frente de Hero, el vestido representa que Hero ha logrado alcanzar el sueño de matrimonio que tanto anhelaba. No obstante, después

de la escena de la boda, el vestido se convierte en un símbolo de aquella vergüenza que sufrió.

2.1.3. Música

En la puesta en escena de De Ferrari, la música es en su mayoría en vivo y contribuye con la ambientación. Como se mencionó en el capítulo anterior, se creó una banda llamada "Los Isabelinos" que está integrada por los actores Emilram Cossio, Óscar López Arias, Rómulo Aseretto, Lucho Sandoval, Ismael Contreras, Pablo Saldarriaga, Rodrigo Sánchez Patiño y Claret Quea, bajo la dirección de Santiago Pillado-Matheu.

El tipo de música que interpretan es fusión entre hits internacionales con la salsa. Las canciones son antiguos éxitos europeos como la "Macarena" de Los del Río; "I will survive" de Gloria Gaynor; "Solamente una vez" de Agustín Lara; "Porque te vas" de Jeannette; "Stand by me" de Ben E. King; "I want to hold your hand" de The Beatles y "Boys Don't Cry" de The Cure. No se utilizan instrumentos de la época isabelina, sino que usan instrumentos propios de una banda de rock actual, como guitarra electroacústica y teclado; e instrumentos como la conga, el güiro, maracas, cencerro y el ukelele. Esto le otorga una perspectiva contemporánea, ya que implementan el código isabelino de música en vivo a partir de la fusión musical. Es la música y la interpretación musical de Los Isabelinos lo que trae la historia de la puesta en escena a la actualidad. A pesar que se utiliza el texto dramático en su estilo isabelino, la música en vivo crea una atmósfera actual y latinoamericana. De esta manera, la puesta en escena posee arreglos musicales que el público actual identifica. Además, las versiones creadas por la banda Los Isabelinos para la puesta en escena contribuyen con la narración de la historia. Debido a que no solo le cambian el ritmo a la música, sino que le otorgan un trasfondo a la escena por medio de la letra. Por ello, en ocasiones, interpretan una canción en español a pesar de ser originalmente en inglés para tener una mejor llegada al público.

La puesta en escena inicia con la canción “I want to hold your hand” de The Beatles interpretada por Los Isabelinos. Originalmente escrita por John Lennon y Paul McCartney, esta es una canción de amor que manifiesta la emoción de estar cerca de esa persona especial amada. Como se ve, por ejemplo, en el post-coro “And when I touch you / I feel happy inside / It’s such a feeling that my love / I can’t hide / I can’t hide / I can’t hide” (The Beatles, 1963, 00:51). Con esta canción podemos desvelar el mensaje de la puesta en escena que es un amor que no debe ocultarse. Además, la versión interpretada por la banda Los Isabelinos muestra el carácter alegre, romántico, contemporáneo y colectivo que tendrá la obra debido a que el elenco comienza cantando la canción en inglés de manera muy similar a la versión original para luego cambiar el idioma al español y cambiarle el ritmo a uno más latinoamericano como la salsa. Considero que esta escena inicial logra mostrar al espectador la esencia contemporánea de la versión de De Ferrari al cambiar la canción a un estilo latinoamericano. En un inicio, la obra de Shakespeare es puesta en escena muy similar a como está escrita originalmente. Esto es similar a cómo se interpreta el inicio de la canción. Sin embargo, conforme transcurren las escenas, la puesta en escena y el texto va adquiriendo el estilo de la directora: actual y latinoamericano.

La segunda canción ejecutada en escena es la “Macarena” del dúo Los del Río. La versión que aparece en escena es la adaptación que Carlos Alberto de Yarza realizó junto a los dos integrantes del dúo. Esta canción fue un éxito internacional y es considerada como una de las canciones emblemáticas de la década de los años 90. La “Macarena” se conoce como una canción cuya coreografía es recordada hasta la actualidad.

A comparación de la primera canción, en escena, la “Macarena” es reproducida en su versión original; es decir, se reproduce por medio de equipo de sonido, específicamente, para dar inicio a la fiesta de Leonato. En este momento podemos ver a todo el elenco seguir una coreografía que posee influencia de la coreografía original de la canción. Como lo ha

mencionado Castro el encargado de armar esta coreografía, “la escena de la macarena está más llevada a lo ritual del encuentro de estas masculinidades que están en celebración” (Comunicación personal, 7 de diciembre, 2023). De manera que la escena refleja un momento grato entre todos los personajes; ya que, posterior a esta escena, aparecen los conflictos. La composición de esta escena hace referencia al estilo de baile coreográfico y grupal que existió en la época isabelina. En la escena anterior, Leonato menciona que su fiesta tiene como temática el uso de máscaras. De manera que se podría referirse a los bailes de la época isabelina conocidas como “Mascaradas” que se realizaban en Inglaterra en el siglo XVII. Estos bailes se caracterizaban por ser temáticos; por ello, se utilizaban máscaras o vestimentas extravagantes. Esto se refleja en escena, ya que los actores visten con máscaras. De modo que se muestra una versión contemporanizada de “Mascarada” por medio de un equivalente como la “Macarena” que también es un baile con una coreografía conocida que puede ser bailada en grupo.

Posterior a la fiesta cuando el compromiso entre Hero y Claudio es acordado, se ejecuta la canción “I will survive” compuesta por Freddie Perren y Dino Fekaris. Esta canción es uno de los sencillos de música disco más conocidos en el mundo. Originalmente, fue interpretado por Gloria Gaynor en 1978. Pero es recién en 1979 que la canción se convierte en un hit. La canción es un símbolo de empoderamiento femenino, ya que la letra expresa la fuerza personal ante un suceso devastador pasado. Asimismo, es una canción que ha sido tomada por la comunidad LGBTQ+ como un himno. De esta manera, la puesta en escena recuerda al público que están viendo parejas homosexuales. En la puesta en escena, Los Isabelinos solo interpreta la melodía de la canción con un ritmo que hace más referencia a la salsa. La canción empieza a sonar luego que el príncipe convence a Leonato, Hero y a Claudio de ayudarlo a juntar a Benedicto y Beatriz. Luego de esta escena, se ve a Claudio y a Hero por primera vez juntos besándose. Es en este momento en el cual la melodía comienza a

sonar. Al ver a los dos enamorados, se puede intuir que la canción hace referencia a la alegría que caracteriza a ambos personajes y a la escena. Sin embargo, al ser una canción relacionada con el empoderamiento, el uso de esta melodía puede significar la aparición de una Hero diferente, es decir, del empoderamiento del personaje. Ya que, a partir de este momento, Hero adquiere una actitud más enérgica que se ve reflejo en el beso que le da a Claudio a escondidas. Además, comienza a expresar sus deseos como ver a su prima casada o la elección de su atuendo para su boda.

Otra canción que también es reproducida en escena, pero interpretada sin articular palabras por Los Isabelinos es la canción “Boys don’t cry” de la banda británica The Cure. La canción comienza cuando Benedicto abandona el escenario luego de aceptar su amor por Beatriz. Esta canción narra la historia de un hombre se rinde al tratar de recuperar el amor de una mujer a la que ha perdido. En este caso, en escena, la canción no refiere al sentimiento de melancolía que originalmente la canción expresa, sino que se refiere al cambio que comienza a producirse en Benedicto. De cierto modo, el personaje se rinde de contrariar al amor y al matrimonio. Por ello, la canción suena luego de que Benedicto acepta el amor que tiene por Beatriz. Esta canción se caracteriza por mostrar la sensibilidad masculina a pesar de mostrar un aspecto rudo. En efecto, Benedicto es un personaje que se caracteriza por mostrarse varonil y sin interés en el amor o el matrimonio. Sin embargo, ante la idea de que Beatriz tiene sentimiento por él, Benedicto comienza a mostrar una faceta diferente en la que se lo ve embelesado por la vida. Esto se evidencia en su actitud, ya que sus palabras ya no cuentan con la presencia de ironía luego de esta escena. Además, este es la última oportunidad que vemos al actor Pietro Sibille con el polo negro del Joker.

Posteriormente, Los Isabelinos interpretan “Solamente una vez” del cantautor mexicano Agustín Lara. En este caso, sí se incluye la letra en la ejecución de la pieza. Esta canción da inicio a los preparativos para la boda, ya que comienza cuando están armando la

mesa con el decorado. Este bolero fue publicado en 1941 y posee más de 30 versiones diferentes. Ha sido interpretado por Luis Miguel, Julio Iglesias, Elvis Presley, Nat King Cole, entre otros. La canción narra la historia de quien solo ha conocido el amor una vez en la vida y la felicidad que esto causó. En la puesta en escena, la canción evoca lo que significa el matrimonio desde el punto de vista de Hero como se puede apreciar en el siguiente fragmento: “Una vez nada más / Se entrega el alma / Con la dulce y total renunciación / Y cuando ese milagro realiza el prodigio de amarse / Hay campanas de fiesta que cantan en mi corazón” (Luis Miguel, 1994, 01:14). En efecto, esta se convertirá en la única vez que Hero se entrega por amor. Si bien Hero es joven, el amor que siente Hero por Claudio resulta significativo para ella. Además, resulta una maravilla, ya que está logrando casarse con alguien que ama. Debido a que su posición de heredera de Leonato la condiciona casarse con un partido ventajoso sin importar sus sentimientos. Sin embargo, por medio de esta canción, se muestra el concepto del matrimonio desde una perspectiva positiva.

Más adelante, Los Isabelinos tocan la canción “Blackbird” de The Beatles para dar comienzo a la boda. Esta canción fue escrita por Paul McCartney en 1968 en respuesta de los disturbios raciales que estaban ocurriendo en Estados Unidos durante la década de 1960. La canción es una metáfora sobre la esperanza, la lucha por la libertad y la igualdad en una sociedad dividida. En la puesta en escena de De Ferrari, el significado de la canción difiere con lo que ocurre en escena. La canción refleja los sentimientos de felicidad y esperanza que el personaje de Hero está sintiendo al presenciar su boda, ya que este es un momento especial en su vida. No obstante, si bien la canción evoca un sentimiento de libertad, esto difiere del suceso que está aconteciendo. El matrimonio no es el significado de libertad para Hero, ya que continuará en una posición de subordinación. En este caso, pasará de ser subordinada de su padre a su esposo. Sin embargo, la canción es utilizada para generar un ambiente armonioso para dar contraste a la próxima escena que muestra la actitud violenta de Claudio.

Luego de la cancelación de la boda, la difamación de Hero y la coordinación para descubrir la verdad, Los Isabelinos tocan la canción “Porque te vas” de la cantante Jeanette. Esta canción es una balada que fue compuesta por José Luis Perales que habla sobre el dolor de la despedida ocasionado por una pérdida o un abandono. Esta es la canción que más se altera con respecto al ritmo y melodía. La canción es interpretada como un poema, ya que el cantante Claret Quea le otorga a cada palabra un trasfondo. Esto se refleja en la forma en la cual el cantante ejecuta la canción, ya que son las palabras las que adquieren protagonismo dentro de la interpretación. Por ello, la canción comienza en acapella. De esta manera, la presentación de Los Isabelinos se muestra como un reflejo de aquello que está sintiendo Hero. No solo ambientan la escena, sino que funcionan como la verbalización del sufrimiento de Hero después de haber sido insultada, maldecida y violentada. La canción comienza con el silencio y Hero sola en el centro del escenario, ahí comienza solo la voz y de ahí se incorporan los instrumentos. La letra de la canción funciona como una descripción de lo que está sintiendo Hero al ser humillada, golpeada y dejada en el altar. La canción va en crescendo hasta terminar como un grito de ira que luego se refleja en al final cuando el actor que interpreta a Hero decide no continuar con la boda. La elección de esta canción y la composición en escena de la performance tanto de Los Isabelinos como del actor que interpreta a Hero logra generar en el público empatía por el personaje porque es capaz de ver el sufrimiento ante una injusticia. En este punto de la obra, el tono cómico de la puesta en escena es dejada de lado y se profundiza en problemáticas sociales que son evidentes desde la mirada contemporánea de la historia.

Al final de la puesta en escena, todo el elenco se une para tocar la canción “Stand by me”. Esta canción fue compuesta Ben E. King, Jerry Leiber y Mike Stoller. Existen muchas versiones de la canción. Sin embargo, utilizan el arreglo musical original. Esta canción habla sobre la amistad, el amor y sobre la confianza en momentos difíciles. Los actores cantan la

traducción para mayor entendimiento del público, ya que es importante el mensaje de la canción. Esta canción es la referencia más firme del mensaje de la obra sobre el amor sin género, ya que es una celebración al matrimonio entre Beatriz y Benedicto; sin embargo, al despojarse de sus vestimentas, se resalta el matrimonio entre dos personas del mismo sexo. Además, transmite el apoyo ante la adversidad que puede significar la unión de dos personas del mismo sexo en la sociedad peruana. Esto se ve reflejado cuando todos los actores se unen para bailar en forma de celebración. Este sentimiento de celebración es transmitido hacia el público quien decide si mostrar su apoyo y la celebración ante tal unión.

Cabe resaltar que algunas de las canciones aparecen en los cambios de escena, en especial, durante los cambios de espacio que realizan los actores como una forma de darle más dinamismo a la puesta en escena. En el caso de la “Macarena”, la canción ambienta la fiesta y es utilizada por un largo periodo más que la duración normal de la canción. Esto se debe a que ocurre una pequeña escena entre los personajes de Benedicto y Beatriz con la canción de fondo. En el caso de la canción “Porque te vas”, la canción ambienta la escena de Hero luego de la humillación por las falsas acusaciones en plena boda.

2.1.4. Vestuario

En la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela de Ferrari, existen dos tipos de ropa utilizadas por el elenco: la ropa del personaje de los personajes de la obra *Mucho ruido por nada* y la ropa con la que aparecen en su faceta de actores. Esto es diferente al código de vestuario que utilizaban en el teatro isabelino. En el caso del diseño de vestuario, Wilson y Gofarb mencionan que “the Elizabethans were not overly concerned with accuracy; most costuming was in contemporary English fashion” (2012, p. 216). Entonces, los actores se vestían de acuerdo al estatus social de su personaje según la ropa que se utilizaba la sociedad inglesa de esa época. En ese caso, si la obra se ambientaba en otro país o en otra época, el diseño de vestuario no estaba influenciado por la moda de esos países, sino que se

utilizaba el estilo de ropa inglés. De manera que los actores no realizaban su caracterización frente al público, sino que salían a escena con la ropa del personaje. Sin embargo, a pesar de que el contexto sea Italia, en la puesta en escena, los actores utilizan una vestimenta con influencias estéticas de Inglaterra. Esto es evidente en el tipo de corte con el que cuentan las prendas para interpretar a los personajes. En este aspecto, sí existe una similitud con el teatro isabelino.

Por una parte, la ropa del actor consiste en aquellas prendas con las que los actores salen a escena. Estas prendas son cotidianas, del tiempo actual: polos estampados, pantalón jean, zapatillas deportivas, bermudas de pescador y pantalón de buzo. Por otro lado, para representar a los personajes en escena, visten prendas encima de las prendas cotidianas que tienen. La ropa del personaje se caracteriza por prendas cuyo diseño se asemejan a la época isabelina, que son las chaquetas para los hombres, la chaqueta blanca para el príncipe, los vestidos para quienes interpretan a las mujeres, una túnica para Leonato (padre de Hero) y una túnica de sacerdote. Tal yuxtaposición permite que el público identifique a los personajes con el tiempo histórico referenciado y, simultáneamente, que se reconozca como parte de la sociedad peruana actual. De esta manera, se crea una dualidad temporal en escena que es el tiempo de representación teatral, que corresponde al momento en que los actores utilizan la ropa de los personajes; y el tiempo actual, que corresponde al momento en que los actores están vestidos con sus prendas cotidianas. Bajo este código, se prioriza en la puesta en escena que la representación ocurre en la actualidad. Esto se evidencia cuando los actores que interpretan a Benedicto y Beatriz se despojan de la ropa de los personajes. Esto se debe a que, para la puesta en escena, la boda entre dichos personajes no es lo primordial, sino mostrar la unión entre personas del mismo sexo que se aman. De esta manera, las vestimentas de la realidad cotidiana de los actores contribuyen a contemporanizar la puesta en escena en la mirada del público. Al presenciar no simplemente a dos personajes, sino a dos actores que

expresan afecto, se revela el verdadero mensaje de la puesta en escena: que el amor no tiene género. De manera que las prendas cotidianas contemporanean la puesta en escena porque trae a discusión un tema actual que es la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil y la homofobia.

Como se ha mencionado, la propuesta de vestuario se influencia del estilo isabelino en la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*, ya que las prendas no reflejan el tiempo histórico de la obra. Sin embargo, el vestuario de los personajes es simple. Esto se puede ver en la figura 11.

Figura 11

Ejemplo de vestuario utilizado en la obra



Nota. Foto de prensa tomada de “*Mucho ruido por nada* La Plaza fuera de La Plaza”, por La Plaza, 2019 (<https://laplaza.com.pe/obras-archivo/mucho-ruido-por-nada-2019/>)

Debido a la prohibición de las mujeres en las obras de teatro, en el teatro isabelino, los hombres realizaban los personajes femeninos. Brockett y Hildy mencionan que los roles femeninos eran realizados por adolescentes en el caso de personajes femeninos jóvenes y

hombres en caso de los personajes de mujeres mayores (2014, p. 118). En el caso de las doncellas, los hombres que interpretaban a dichos personajes debían contar con características femeninas, como la voz aguda y lucir delicadeza (Astington, 2010, p. 116). En estos casos, los hombres debían vestir y maquillarse según el nivel social del personaje femenino que interpretaban. Esto no sucede en la puesta en escena de Chela De Ferrari. Los actores que interpretan personajes femeninos no utilizan ni peluca ni maquillaje como se ha mencionado anteriormente. De manera que solo utilizan vestidos, sin ningún tipo de corsé o miriñaque interior, para interpretar a los personajes femeninos de la obra. Considero que es una decisión oportuna por parte de la directora porque no enfatiza en el hecho que son personajes femeninos. A pesar de utilizar códigos isabelinos, la puesta en escena no está representando una obra de Shakespeare contextualizada en los tiempos del autor, sino que se pone en escena una versión contemporánea del clásico. Además, la propuesta de vestuario y maquillaje de De Ferrari muestra que lo femenino como lo masculino convive dentro de las personas. Por ello, como se menciona antes, la directora quería que los actores no representaran a mujeres sino que interpretaran a los personajes femeninos desde su propia feminidad.

Asimismo, en la puesta en escena, se le otorga protagonismo a la acción de vestirse. Esto sirve para establecer la convención de aquello que estamos por ver es una representación teatral. La acción de vestirse está construida como un ritual acompañado con la música que precede a la puesta en escena. Durante este ritual, se puede visualizar la preparación de los actores para entrar a escena. Además, nos muestra el compañerismo del elenco, ya que se ayudan unos a otros.

En cuanto a la disposición del vestuario en escena, la vestimenta de los personajes masculinos se encuentra en los colgadores al fondo del escenario. En cambio, las vestimentas de los personajes femeninos se encuentran colgados en el techo del escenario. Sin embargo,

la vestimenta del personaje de Leonato se encuentra dentro del grupo que está encima del escenario a pesar de ser un personaje masculino. Desde mi perspectiva, esto puede corresponder al vínculo que Leonato tiene con los personajes femeninos. En un inicio, el personaje de Leonato se muestra como un padre bondadoso y considerado, ya que tiene en cuenta la opinión de su hija en la aceptación del pedido de matrimonio de Claudio. Sin embargo, el personaje de Leonato prioriza la opinión masculina como la acusación que el príncipe y Claudio hacen a su hija. En este caso, es visible la palabra de los hombres pesa más que la de su propia hija. De manera que la razón por la que las prendas de Leonato se encuentra colgado encima del escenario junto con las prendas femeninas es que son los personajes que han permanecido en la ciudad de Mesina. Por ello, los actores que utilizan estas prendas colgadas son aquellos que aparecen en la primera escena apenas acaba la canción del inicio.

Asimismo, en escena, ocurren cambios de vestuario de los personajes. Luego de la cancelación de la boda entre Hero y Claudio, las vestimentas de los personajes cambian a color negro por el duelo luego de la supuesta muerte de Hero.

Figura 12

Vestuario del segundo acto



Nota. Foto de prensa tomada “*Mucho ruido por nada* La Plaza fuera de La Plaza”, por La Plaza, 2019, *La Plaza* (<https://laplaza.com.pe/obras-archive/mucho-ruido-por-nada-2019/>).

Como se puede apreciar en la figura 12 todos los personajes cambian a una vestimenta negra para reflejar el luto, a excepción de los personajes del príncipe y de Claudio que no cambian de ropa colorida hasta que es desvelada la mentira que ha contado Don Juan. De esta manera, la ropa negra simboliza el respeto hacia Hero. Por ello, Benedicto viste con ropa negra. En cambio, el príncipe y Claudio aparecen con ropa negra recién cuando van al funeral de Hero. Por otra parte, en una ocasión, Benedicto se viste de mujer para escuchar lo que está contando sobre la pena de amor de Beatriz. Este caso de travestismo es un recurso cómico que vislumbra el interés que Benedicto tiene hacia Beatriz. Asimismo, las prendas de los actores son propuestas de los mismos actores como se ha mencionado antes.

Por esta razón, vemos a todos los actores con ropa actual. De todos modos, las prendas cotidianas tienen un sentido en escena. Pero hay prendas que se diferencian porque

adquieren un simbolismo más evidente dentro de escena, como el polo del Joker; o contribuyen con la construcción del personaje, como las botas del príncipe. El uso de estas prendas permite que el espectador relacione a los personajes con referentes actuales. En el caso de los polos con estampado, muestran el carácter del personaje. En cambio, hay prendas que están sujetas al contexto del texto dramático, como las botas que remiten a la realidad isabelina.

Sin embargo, existen elementos que convergen lo isabelino con lo contemporáneo como los cascos de policía que tienen un estilo inglés que utilizan los guardias. Existen indumentos que son utilizados para los actores que interpretan más de un personaje, como en el caso de los policías que tiene cascos ingleses. En el caso de los cascos, el diseño hace referencia a la actualidad porque son cascos que utilizan los policías ingleses hoy en día. Asimismo, cuando los actores desempeñan el papel de músicos utilizan un indumento llamado gorguera de lechuguilla. La gorguera es una prenda que se coloca en el cuello que se popularizó en el siglo XVII y es característica de Europa occidental. Si bien en la puesta en escena el único integrante de la banda Los Isabelinos que utiliza esta prenda es el vocalista interpretado por Claret Quea, en sus presentaciones como banda, todos los integrantes lo utilizan. De manera que el diseño de vestuario tiene elementos antiguos, como la gorguera; elementos atemporales, como las botas; y elementos actuales, como los polos estampados y los cascos de policía. La mezcla de diferentes indumentarias y elementos de vestuario en la versión de De Ferrari se integran adecuadamente.

2.1.4.1. Máscaras. En la puesta en escena, aparecen dos tipos de máscaras en momentos específicos de la trama: una que muestra felicidad a través de una sonrisa y otra que muestra tristeza a través de una comisura de la boca hacia abajo. Las máscaras que utilizan los actores cubren completamente sus caras. En cuanto al estilo, representan los géneros de la comedia y tragedia. Como menciona Moreira, en la comedia del arte, “el actor

le da vida al personaje de la máscara, que no podemos ver, pero en la corporalidad de un comediante aparece” (2015, p. 60). De manera que las máscaras permitían el desempeño corporal del actor.

En la puesta en escena, la construcción de la máscara se asemeja a las de la comedia del arte cuyas máscaras se caracterizan por ser livianas y fáciles de maniobrar por los actores, mientras que los gestos provienen de la simbología griega. Debido a que los gestos de felicidad y tristeza tienen como origen dicha época. Bari Rolfe menciona que “the theatre’s twin masks of comedy and tragedy originated as the representations of Dionysus, father of drama, god of wine, and patron deity of Greek drama festivals” (1977, p. 7). Ambas máscaras son un símbolo del drama, ya que representan la dualidad de los espectáculos teatrales. Proviene de las dos musas de las artes griegas que son Talía que es la musa de la comedia y Melpómene que es la musa de la tragedia.

En la primera mitad de la obra, aparece la máscara de felicidad o comedia en la fiesta que realiza Leonato como puede verse en la figura 11. En esta aparición, esta máscara hace referencia a las celebraciones inglesas llamadas “masque” o mascaradas que consisten en fiestas temáticas que se popularizaron durante el reinado de Jacobo I y Carlos I. Esta forma de entretenimiento era exclusiva para la realeza y la nobleza. Se realizaban en honor para un miembro de la corona o nobleza. Se caracterizaban porque hacían énfasis a la música, el baile y el espectáculo.

En la segunda mitad, luego de la humillación de Hero en su boda con Claudio, aparece la máscara de tristeza o tragedia aparece en el velorio de Hero como puede verse en la figura 12. A través de las máscaras, la escena adquiere un ambiente tétrico porque las personas lucen como estatuas o entidades asociadas a la muerte. Debido que el público conoce que el velorio es falso, el ambiente trágico adquiere una faceta de espectáculo. Como se menciona en la puesta en escena, “la máscara siempre esconde la verdad” (De Ferrari,

2017, 00:30:25). La verdad que esconde el velorio es de índole metateatral, ya que es un montaje creado para desvelar la mentira que ha condenado a Hero. Este espectáculo persiste con el objetivo de “castigar” a Claudio ante su comportamiento. Por ello, Leonato lo obliga moralmente a casarse con la supuesta prima de Hero. Sin embargo, el castigo propuesto para Claudio no resulta un verdadero escarmiento porque consigue quedar impune de la violencia ejercida a Hero. Por el contrario, el castigo va dirigido a Hero quien finge su muerte; es repudiada por su padre el cual no cree su inocencia; simula ser otra persona; y finalmente es obligada a casarse con su agresor.

De esta manera, considero que el uso de máscaras muestra la dualidad de la puesta en escena. Si bien *Mucho ruido por nada* es una obra cómica, la versión de De Ferrari vislumbra que existen elementos cómicos en la obra de Shakespeare que son cuestionables en la actualidad, como lo es el comportamiento violencia de Claudio hacia Hero o la subyugación de la mujer en la sociedad.

2.1.4.2. Vestido de novia. Como se ha mencionado anteriormente, el vestido de novia está colgado en el techo de la zona del público. A diferencia de las otras vestimentas, el vestido de novia se mantiene colgado hasta la preparación de Hero y vuelve a su lugar luego de la cancelación de la boda. De manera que el vestido de novia entra en la categoría de objeto o elemento de la escenografía y de vestuario.

Tanto como vestimenta y como objeto, el vestido de novia representa la pureza que caracteriza al sujeto femenino dentro de la ceremonia del matrimonio dentro de una mirada patriarcal. Incluso, en la actualidad, el vestido blanco es asociado a los estándares sociales de pureza y virginidad que debe aspirar la mujer en el matrimonio. Al inicio, se muestra como un objeto preciado para Hero, ya que se convierte en el sueño de matrimonio. A pesar de su desdén hacia el matrimonio, tanto Beatriz como Hero muestran cierto anhelo hacia el matrimonio. Al ser un suceso importante, el vestido de novia se encuentra más arriba que las

otras vestimentas colgadas. Cabe resaltar que el actor no viste el vestido de novia encima de su vestimenta de actor. Sergio Gjurinovic se despoja de su vestuario de actor y viste una enagua debajo del vestido de novia. Al estar despojado de la ropa de actor, el actor muestra vulnerabilidad por medio de la desnudez que implica colocarse el vestido de novia y se le presta mayor cuidado a la preparación. Esto muestra la confianza que ha depositado en su matrimonio.

La escena en la que el actor se quita el vestido de novia es después que el personaje de Hero es transgredido ante la difamación de Claudio frente a todo el público. En esta escena, el actor cambia el trato que le da al vestido: pasa de cuidadoso a uno hostil. Esto refleja la impotencia del personaje de Hero. De manera que la imagen que se crea es el actor despojándose del vestido de novia y quedándose en ropa interior. Este desarrollo de personaje genera un impacto visual en el espectador que permite empatizar con el personaje de Hero, ya que se sabe de la injusticia que acaba de vivir por el testimonio de los perpetradores. Luego de la cancelación de la boda, el vestido de novia reaparece en el techo y carga con lo sucedido en el pasado. Se vuelve un símbolo de la humillación de Hero y el recordatorio de lo que le pasó. Dicha escena, también puede ser vista como la desaprobación social que tienen los hombres al presentar características que se consideran “femeninas” o diferentes. Por ello, esta escena es una referencia a la desaprobación que tiene la sociedad peruana con respecto a la unión entre personas del mismo sexo. De esta manera, el rechazo que sufre el personaje de Hero hace referencia a la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil.

2.1.4.3. Polo del Chapulín. En un inicio, el actor Pietro Sibille que interpreta al personaje de Benedicto aparece con un polo negro con la cara del personaje del Joker interpretado por el actor Jack Nicholson en la película Batman estrenada en 1989 dirigida por Tim Burton. Esta propuesta de vestuario adquiere un significado simbólico, ya que hace referencia a la personalidad ácida y satírica del personaje. Esto cambia cuando Benedicto

escucha al príncipe hablar con Leonato y con Claudio sobre el supuesto amor de Beatriz hacia él. Ante tal declaración, Benedicto muestra interés por el tema y se cuestiona sus propios sentimientos hacia Beatriz. Después de un breve momento de cuestionamiento, Benedicto decide corresponder a Beatriz al percatarse de sus sentimientos por ella. De esta manera, surge un cambio en el personaje de Benedicto. Este cambio pasa a ser físico al cambiar el polo característico del joker por un polo rojo con figura de corazón y con las siglas “CH” del Chapulín Colorado. Esto se puede ver en la figura 13.

Figura 13

El cambio de Benedicto



Nota. Foto de prensa tomada de “*Mucho ruido por nada* en el Teatro Peruano Japonés hasta el 1 de abril”, por Libros a mí, 2018, en *Libros a mí* (<https://librosami.pe/2018/03/mucho-ruido-por-nada-en-el-teatro-peruano-japones-hasta-el-1-de-abril/>).

En un inicio, el personaje de Benedicto se caracteriza por hablar de forma irónica. La personalidad del personaje se ve reflejado para el público a través del polo de la imagen del *Joker*. En efecto, el personaje de Benedicto representa al *fool* de la época isabelina. Pero, ante su comportamiento, Beatriz se refiere a él como el “bufón del príncipe”. En el texto original

de Shakespeare, la palabra que utiliza Beatriz es *fool* que al español se traduce como “tonto”. Según Peter Thomson, “the fool is very different from the clown, and has a more complicated cultural pedigree” (2002, p. 143). Esto se debe a que el *fool* y el *clown* o bufón poseen diferentes connotaciones sociales. En la época isabelina, esto resultaba degradante dentro de la sociedad porque era considerado alguien rústico o de clase baja (Hornback, 2009, p. 2; Astington, 2010, p. 118). Robert Hornback menciona que si bien esta palabra contiene diferentes connotaciones sociales, en la tradición isabelina, se conoce al *fool* como el comediante principal en el teatro (2009, p. 2). Benedicto no es el comediante principal de la obra, pues el papel lo tiene Dogberry, pero lo es en su círculo social. No obstante, al utilizar el término “bufón”, el personaje de Beatriz hace referencia al tonto del príncipe, es decir, aquel que entretiene a una autoridad, en este caso, el príncipe, a partir de un comportamiento irracional. Esto se debe a que generar risas a partir de un comportamiento degradante resulta vergonzoso porque brinda a las personas la capacidad de insultarte y ofenderte al considerarte inferior. Ante esta posibilidad, Benedicto se ofende ante la denominación que Beatriz hace de su persona, ya que él considera que sus bromas no lo denigran como persona sino que genera una burla fina.

A partir del descubrimiento de sus sentimientos hacia Beatriz propiciado por el engaño creado por el príncipe, comienza a haber cambios en Benedicto. La esencia de la personalidad irónica de Benedicto se mantiene solo que ya no participa en las peleas verbales que tenía con Beatriz. Este cambio se refleja en su cambio al vestirse con el polo rojo con el logo del Chapulín Colorado el cual es el personaje principal de la serie del mismo nombre creada por Roberto Gómez Bolaños que narra las aventuras de este superhéroe vestido de rojo y amarillo. La periodista Rebeca Javier menciona que Roberto Gómez Bolaños, conocido como Chespirito y creador del personaje, declaró porqué el Chapulín Colorado es más héroe

que los clásicos héroes de Estados Unidos. En la entrevista, Roberto Gómez Bolaños menciona:

No son héroes. Héroe el Chapulín Colorado, es en serio, el heroísmo no consiste en carecer de miedo, sino en superarlo. Batman o Superman no pueden tener miedo son todopoderosos; el Chapulín Colorado se muere de miedo es tonto y débil; consciente de esas deficiencias se enfrenta al problema, ese es un héroe (2021, párr. 4).

De modo que el personaje del Chapulín Colorado es también un “tonto”. Así que el personaje del *Joker* y el personaje del Chapulín Colorado son dos bufones de diferente tipo. Sin embargo, Benedicto cambia de un polo en el cual aparece un villano como el *Joker* a un héroe como el Chapulín Colorado. Aunque ambos parten de lo cómico, por medio de las alusiones a la cultura popular mediática actual, se le da nuevos sentidos al personaje. Por un lado, se encuentra el *Joker* que representa la contradicción al sistema. Cuando tiene el polo de este personaje, Benedicto se profesa en contra del matrimonio y pelea constantemente con Beatriz. Esto provoca que Benedicto tenga la imagen de una persona que no sigue las normas sociales. Por otro lado, el Chapulín Colorado representa la lucha por la justicia y el bienestar de los demás. Cuando comienza a usar el polo de este personaje, Benedicto se muestra amable con Beatriz y la ayuda a limpiar el nombre de Hero. De esta manera, Benedicto pasa de ser visto como un villano a ser una especie de héroe ante la mirada del público debido al amor. Además, al ser un personaje que se caracteriza por su torpeza, Benedicto logra transmitir madurez debido al amor que siente por Beatriz, pero conserva su picardía.

2.1.4.4. Polo The Punisher. Al igual que en el caso de Benedicto, el estampado del polo del actor Óscar López Arias que interpreta a don Juan devela la personalidad del personaje. Desde un inicio, el actor viste un polo estampado negro con la imagen de la calavera del personaje del cómic *The Punisher* publicado por Marvel Comics. Este personaje

se caracteriza por ser un antihéroe. Como menciona Juliet Dusinberre, “Elizabethan drama demonstrates popular belief in the unreliability of bastards (1975, p. 133). Por ello, es común ver que el personaje del bastardo está asociado con los conflictos o problemas en las obras de Shakespeare debido a que simbolizan un quiebre en el código moral social de la época. Esto se relaciona con el antagonista principal de la obra que es don Juan, quien es el hermano bastardo del príncipe que quiere su infortunio a toda costa. En efecto, don Juan se profesa como el villano dentro de la obra.

Cuadra más a mí temperamento ser odiado por todos que andar haciendo gracias como los monos por robar el amor de alguno. De esta manera, aunque no pase por un estúpido adulator, nadie podrá negar que soy un honesto villano (De Ferrari, 2017, 00:21:28)

Por ello, no escatima en problemas, ya que sabe que el infortunio de sus amigos es también el infortunio de su medio hermano. Además de transmitir la maldad del personaje, la imagen de calavera representa el carácter castigador que muestra al develar la supuesta deslealtad de Hero. Sin embargo, para aquellas personas que no conozcan la referencia de la imagen del polo, al ser una calavera, la imagen también se puede relacionar con la muerte de Hero que don Juan por las calumnias que creó en su nombre.

2.1.5. Actores – Personajes

La característica principal de la puesta en escena de De Ferrari es la elección de un elenco completamente de actores hombres. Esto es una clara influencia del teatro isabelino. Sin embargo, adquiere otro sentido debido al contexto y la propuesta de dirección. En *Mucho ruido por nada*, la elección de un elenco conformado exclusivamente por actores hombres no se basa en las restricciones sociales como en la época isabelina. Por el contrario, como se ha mencionado antes, la directora señala que estableció que el elenco solo esté conformado por hombres para visibilizar muestras de cariño entre personas del mismo sexo. De esta forma, la

versión de De Ferrari adapta la convención isabelina al discurso crítico de la obra, ya que busca desafiar las normas de género y promover la inclusión y la diversidad. De esta manera, la elección del elenco no solo responde a influencias históricas, sino que también sirve como un medio para transmitir un mensaje más profundo sobre la aceptación y el amor sin restricciones de género en la sociedad actual.

En la puesta en escena, se establece el código que existen 3 niveles de representación: cuando son actores, cuando son personajes y cuando son intérpretes musicales. El nivel de actor es algo que perdura en toda la puesta en escena. Para diferenciar el nivel de representación entre actor y personaje, se utiliza la vestimenta. Y el nivel de intérpretes musicales se condiciona cada vez que los actores tocan un instrumento o cantan a través del micrófono de pedestal. Además, esta interpretación musical la realizan sin prendas del personaje.

El vestuario tiene un papel importante dentro de la interpretación actoral. El vestuario de “época” les otorga el código de que están en personaje, mientras que si se quitan el vestuario son actores. Cuando ellos son actores, están muy presentes de todo lo que acontece dentro de escena. Como se ha mencionado, aquellos que interpretan personajes femeninos no fuerzan aspectos femeninos como el uso de pelucas o variar a una voz más aguda porque la propuesta de la directora es que los actores encuentren la feminidad dentro de la masculinidad. Por ello, los actores que interpretan personajes femeninos no parten de un estereotipo femenino ni intentan engañar al espectador para que crean que son mujeres por medio de maquillaje o pelucas.

Al inicio, como se puede apreciar en la figura 9, las vestimentas que corresponden a los personajes se encuentran colgadas en el techo del escenario asemejando un candelabro y los actores se visten frente al público. Si bien se utiliza el mismo código que el teatro isabelino, ya que los actores están interpretando a personajes femeninos, el sentido cambia al

mostrar el cambio de vestuario porque resalta el hecho que no son mujeres verdaderas. En la época isabelina, los actores se esforzaban para crear la ilusión de que eran mujeres reales por medio del uso de maquillaje y pelucas. Cabe señalar que la ambigüedad de género también era parte de la puesta en escena, es decir, no era ocultada por completo. Esto se debe a que el hecho que eran hombres vestidos de mujeres era utilizado como un recurso cómico. Sin embargo, en la versión de Chela De Ferrari, se muestra al público que son hombres que interpretan personajes femeninos no como un recurso cómico. Pues la propuesta de la directora consiste en mostrar el amor entre dos personas del mismo sexo a partir de la imagen de dos hombres agarrados de la mano. Esto también hace referencia a la unión civil porque se encuentran en una posición aludiendo a estar frente a un altar.

Asimismo, la escena inicial crea un código metateatral porque muestra el cambio de actores a personajes. Lionel Abel menciona que las obras metateatrales son aquellas en la que los personajes son autoconscientes que forman parte de una representación teatral (1963, p. 60). En el caso de esta puesta en escena, tanto los personajes como los actores son conscientes de su carácter dramático. Ante la mirada del público, se genera la convención que cuando los actores llevan determinada vestimenta están interpretando a un determinado personaje. Como menciona Iñaki Pérez, distintos críticos teatrales consideran que el uso de recursos metateatrales rompe con la cuarta pared y permite que el público se cuestione de lo que es real y lo que es ficción (2023, p. 11). De esta manera, los momentos metateatrales de la puesta en escena permite que incremente la atención del espectador y surja una mirada crítica.

Por otra parte, el momento de caracterización en el que los actores se cambian frente al público genera un ambiente de confraternidad entre el elenco. Las prendas que se encuentran colgadas son aquellas que constan de más de una pieza. De esta manera, aquellos que personifican personajes femeninos y al personaje de Leonato reciben ayuda para vestirse

porque suelen usar entre dos y tres indumentos, o se ponen alguna prenda con cierre, mientras que los personajes de los soldados solo tienen un indumento adicional. De manera que, cuando la camarería es dañada ante la objeción de un segundo matrimonio entre Hero y Claudio por parte de uno de los actores, el conflicto que se crea en escena sorprende al espectador.

En cuanto a cuestiones técnicas de la puesta en escena, se utilizan micrófonos inalámbricos y micrófono de pedestal. Por un lado, los actores utilizan micrófonos inalámbricos para interpretar a los personajes y hablar con el público cuando salen del personaje al final de la puesta. El uso de micrófonos mejora la transmisión de los diálogos de los personajes al público. Por otra parte, cuando los actores que son parte de la banda Los Isabelinos proceden a cantar las canciones, utilizan micrófono con pedestal que se encuentra en la parte posterior del escenario junto a los instrumentos musicales. Esto puede ser porque el micrófono de pedestal tiene mejor resolución al captar la voz cuando canta. Además, esto genera un código al espectador, ya que, cuando utilizan el micrófono de pedestal, cambian de actores a intérpretes musicales que en ocasiones se presentan como seres invisibles para los personajes en escena, como ocurre en la escena de Hero luego de la cancelación de la boda. Si bien los actores cuando cantan sí son conscientes de lo que ocurre en escena, los personajes no reconocen la presencia de los músicos.

En la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari, la obra es una adaptación del texto original de Shakespeare. Algunos fragmentos del texto original han sido suprimido o reinterpretados para simplificar el diálogo entre los personajes. Sin embargo, se mantiene gran parte de la estructura. En la adaptación, se rompe con la musicalidad del verso de la obra y se agregan silencios dramáticos. En cuanto al quiebre de la musicalidad, esto es ocasionado porque la obra está escrita bajo la técnica del verso blanco. Como se ha mencionado antes, utilizada constantemente por Shakespeare, esta técnica carece

de rima así que se asemeja a una forma cotidiana del habla. La adaptación que realiza De Ferrari mantiene este estilo. Por ello, los diálogos interpretados por los actores se asemejan a la forma de hablar actual. Esto da la sensación de actualidad a la puesta en escena hasta cierto punto, ya que tanto las palabras como la construcción de las oraciones difieren del habla cotidiana.

Otro código teatral isabelino presente en la puesta en escena es la interacción con el público. Los actores parten de una actuación proyectada. Esto se debe a que son conscientes de la presencia del público en todo momento. En ocasiones, se rompe explícitamente la cuarta pared y se logra interactuar con el público. Esto sucede con ciertos personajes como en el caso de Benedicto que es el personaje que interactúa con el público en gran medida. En varias oportunidades, el actor que interpreta a Benedicto rompe con la cuarta pared e interactúa con el público hasta el punto de involucrarlos en la escena. Por ejemplo, durante su primera interacción prolongada se pone a prueba para demostrar su desdén hacia el matrimonio y el amor a pesar de la virtud de las mujeres.

Seré posible que llegue el día en que yo también vea las cosas de esa manera, con estos ojos [risas]. No lo creo. No. No. No. No juraré sin embargo que el amor no sea capaz de convertirme en una ostra, pero si puedo asegurar que mientras no me convierta en ostra el amor no hará de mi semejante ridículo...

(De Ferrari, 2017, 00:49:01)

Después de esta afirmación, el personaje de Benedicto le muestra al público su capacidad de autocontrol ante el encanto de las mujeres. En esta parte, aprovecha la presencia de diversas mujeres presentes en el público para demostrar su indiferencia. Al ser su interacción más explícita durante sus soliloquios, da la sensación de que el público es su confidente. Otro personaje que también interactúa con el público es el fraile. En la escena

final, el actor que realiza el papel del cura se dirige al público en su discurso final cuando está realizando la boda entre Beatriz y Benedicto.

Esta sagrada unión que hoy se produce después de algunas batallas libradas en su nombre y no sin muertos ni heridos. Es una gran victoria para el amor ¿Hay alguien aquí presente que se oponga a esta unión? Que nadie impida entonces que dos seres que se aman se miren a los ojos y se digan amén (De Ferrari, 2017, 02:20:30).

Cuando menciona estas palabras, el actor gira y expresa estas palabras hacia el público. Por la interpretación el actor, es visible que dichas palabras van dirigidas al público. Este momento es un claro referente al mensaje que brinda la obra: nadie debe impedir que dos personas que se amen y se unan. De esta forma, son las palabras del fraile las cuales resuenan en el público al transmitir explícitamente el mensaje de la puesta en escena de De Ferrari. Es significativo que sea el fraile, ya que son las personalidades religiosas quienes están en mayor medida en contra de la unión entre dos personas del mismo sexo. Esto podría significar un desafío directo al status quo. En la realidad peruana, los líderes religiosos y conservadores difunden discursos que estigmatizan y demonizan a las personas LGBTIQ+, contribuyendo así a la perpetuación de la homofobia en la sociedad. De manera que el discurso del fraile en la versión de De Ferrari muestra una crítica consciente a estas actitudes homofóbicas arraigadas en la cultura y la religión, invitando a la reflexión sobre la necesidad de aceptación y respeto hacia la diversidad sexual y de género.

No obstante, existe un momento en el cual la interacción entre el público y los actores se vuelve activa. Este momento ocurre al final de la puesta en escena antes de la boda entre Beatriz y Benedicto. Cuando no se concreta la segunda boda entre Claudio y Hero, Sergio Gjurinovic, el actor que interpreta el personaje de Hero, decide no continuar con la ceremonia porque no está de acuerdo con la unión de Hero con Claudio después de la violencia y el

abuso que recibió su personaje. A partir de este momento, el elenco rompe con la representación para convencer al actor de continuar con la historia. Sin embargo, el actor Sergio Gjurinovic expresa sus razones para no continuar con la boda y convence a parte de sus compañeros como el actor que interpreta a Claudio. En el escenario, se crean dos bandos de quienes creen que se debe continuar con la historia y quienes consideran que no se debería realizar la boda entre Claudio y Hero. En este debate sobre si se debe continuar con la historia original o no, está abierto al público. En este momento, el público reacciona y participa alzando su voz de aprobación ante la cancelación de la boda por medio de aplausos y gritos de aliento.

Este suceso muestra el carácter metateatral de la puesta en escena, ya que los actores toman consciencia de aquello que está pasando en escena y cuestionan ciertos actos como la violencia ejercida por Claudio hacia Hero. Además, al percatarse de la injusticia de la situación, deciden actuar al respecto. De esta manera, comienza un análisis y crítica de la obra. Según Pavis, “la escenificación no se conforma con contar una historia: refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando este reflejo/reflexión, más o menos orgánicamente, en la representación” (1998, p. 290). De manera que, en la puesta en escena, es incorporado un momento de reflexión de la representación que están realizando.

Además, este diálogo se abre hacia el público y le otorga agencia dentro de la decisión de continuar. Si bien la reacción del público no es mostrada explícitamente en la grabación de la puesta en escena, en las oportunidades que asistí en la obra, capté que el público reaccionaba aplaudiendo y emitiendo su opinión a lo que estaba pasando en el escenario. El público mostró su apoyo a quienes no quieren continuar con la boda entre Hero y Claudio por medio de aplausos y gritos alentadores. El surgimiento de este tipo de reacción fue provocada gracias a la continua interacción de los actores con el público. Ya que, durante toda la obra, los actores incluyen al público en el hecho teatral.

En cuanto a la creación de personajes, la influencia de la comedia del arte está presente en la puesta en escena. Una de las razones puede ser el texto de Shakespeare, ya que la influencia de la comedia del arte está muy presente en la comedia isabelina. Louise George Clubb menciona que Shakespeare tenía acceso a obras de la comedia del arte de italianos que residían en Londres y de ingleses que viajaron a Italia como su compañero William Kempe (2004, p. 35). La influencia de la comedia del arte es evidente en el trabajo de Shakespeare debido a que ciertos personajes encajan en los personajes arquetípicos. Sin embargo, en esta puesta en escena, los actores no recaen en el código actoral de la sobre exageración, a excepción de personajes como Dogberry, los soldados de la ronda o la criada Úrsula. La aparición de estos personajes recuerda al público el carácter cómico de la obra.

Interpretado por el actor Ismael Contreras, el personaje de Dogberry se asemeja al arquetipo de soldado fanfarrón o *il capitano*. En el texto dramático, Dogberry es el alguacil de la ciudad. Sin embargo, a medida que se conoce al personaje, es evidente su incompetencia como soldado a pesar de que el propio personaje pavonea su superioridad. De esta manera, el personaje de Dogberry cumple con el papel de “clown” o payaso. Según Francois Laroque, Dogberry cumple con el papel de payaso debido a su “ingenio artificial” (2004, p. 70). En efecto, el hecho que a pesar de su incompetencia como oficial de policía y tenga la suerte de descubrir la verdad que los otros personajes son incapaces de ver resulta divertido para el público. En cuanto a los guardias de la ronda, los actores también parten de la corporalidad burlesca.

Asimismo, la interpretación del actor en esta puesta en escena tiene una gran influencia al código que se trabaja en la comedia del arte. En cuanto a su trabajo corporal, el actor realiza movimientos corporales artificiales a comparación de los otros personajes en escena. Estos movimientos no son de un gran despliegue físico, sino que se limitan a poses. Una de sus particularidades es el trabajo de la caminata. Cristina Moreira menciona que

“según la postura de sus pies con técnicas propias del lenguaje artístico de la mímica, se codifican los movimientos de todo el cuerpo para evocar lo que no existe y para expresar un estado de ánimo del personaje” (2015, p. 59). En efecto, el actor realiza pequeños saltos para trasladarse y para moverse. Esto transmite la sensación de ánimo y da la apariencia de un bufón. En cuanto a su trabajo bocal, el actor que interpreta a Dogberry utiliza un tono impostado para crear un efecto cómico. El recurso de alterar la voz también es manejado por los actores que interpretan a la ronda y a Úrsula, ya que esto añade comicidad al discurso. En el caso de Dogberry, la función del payaso es aminorar las pretensiones intelectuales y el lenguaje alturado (Laroque, 2004, p. 70). Esto es evidente cada vez que el personaje de Dogberry tergiversa las palabras de los demás. En el caso del personaje de Úrsula, a pesar de interpretar un personaje femenino, el actor no agudiza la voz, sino que utiliza la voz para mostrar la antipatía del personaje.

En cuanto a los otros integrantes del elenco, su código actoral es más realista, son conscientes del público e interpretan sobre la base de ello. La expresión corporal y vocal de los actores es dilatada hacia el público; ya que, al contar con una escenografía austera y pocos objetos, los actores recurren a mayor expresión corporal. En ocasiones, recurren a secuencias físicas que resultan cómicas. Esto aparece en momentos cómicos como cuando Benedicto espía la conversación entre Claudio, Leonato y don Pedro.

Como es propio de un texto dramático renacentista, la intención, los pensamientos y sentimientos de los personajes son mencionados de manera explícita en sus soliloquios. Sin embargo, los actores recurren a una interpretación no verbal por medio de momentos de silencio y expresión corporal para transmitir la psicología del personaje y sus sentimientos. Por ejemplo, esto se puede ver en el caso de Hero. El actor Sergio Gjurinovic recurre a una actuación que se apoya en la expresividad física, ya que el personaje de Hero no tiene mucho diálogo en la obra. Por ejemplo, antes de la boda, Hero y Claudio se encuentran en una

escena de despedida luego de la aceptación de la propuesta de matrimonio. En esta escena, los actores que interpretan a Hero y a Claudio muestran un beso de despedida. La proxemia de los cuerpos entre ambos actores se vuelve nula. De manera que la expresividad corporal del actor nos muestra la alegría ante la noticia de su boda y que sí tiene sentimientos hacia Claudio. Además, al mostrar más de un beso, nos muestra la efusividad del amor que siente el uno hacia el otro al no quererse separarse. Por otra parte, cuando dejan a Hero sola luego de la humillación que recibe en su boda, el actor aleja a todo el mundo, incluso a su prima Beatriz que la ha defendido en todo momento. Esto desvela la frustración y tristeza de Hero a través de la corporalidad con movimientos bruscos llenos de ira y con la cabeza abajo.

2.2. Convenciones teatrales y sociales

Las convenciones son una parte esencial del teatro, ya que establecen la forma en la cual la información es mostrada al público. Según Pavis, “la convención es un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo” (1998, p. 94). Desde el inicio de la función, el elenco establece al espectador las convenciones elegidas conformadas, por signos y códigos. Como se ha mencionado antes, la versión de De Ferrari contiene determinadas convenciones de espacio escénico y actuación. Más allá de eso, es necesario ahondar en el significado de dichas convenciones desde una perspectiva social, ya que la propuesta está vinculada con visibilizar una problemática de la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión civil. Además, es necesario analizar la resignificación de códigos y convenciones del teatro isabelino.

2.2.1. Sentido de la metateatralidad

La metateatralidad ha estado presente en épocas pasadas. Uno de los dramaturgos más reconocidos por la metateatralidad en sus obras es Shakespeare. En la puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigida por Chela De Ferrari, una de las convenciones presentes es la

metateatralidad. Este concepto, consiste en crear reflexión del teatro en el teatro. En otras palabras, es la capacidad de mostrar en escena la consciencia de la representación que ocurre. De esta forma, se genera expresa una opinión del teatro en la puesta en escena o en el texto dramático. Por ello, al estar vinculado con el cuestionamiento, la metateatralidad contribuye con contemporanizar una puesta en escena porque genera reflexión en el espectador sobre la naturaleza del teatro, los temas abordados en el hecho teatral y su relación con la realidad. De manera que la iniciativa de contemporanizar *Mucho ruido por nada* ha propiciado que se genere momentos metateatrales en la puesta en escena con el objetivo que el público se cuestione la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil.

En la mayoría de casos, la metateatralidad se representa a través de una puesta en escena que ocurre dentro de la puesta en escena. Sin embargo, como menciona Pavis, es posible de realizar una obra metateatral sin tener que agregar una obra de teatro dentro de la historia (1998, p. 289). Judd Hubert (1991) establece tres formas de cómo abordar la metateatralidad.

We can define and interpret it from three quite different perspectives insofar as the term "metatheater" o "metadrama" may simply refer to discourse concerning stage production embodied in the play, or, in a somewhat more complex manner, it may indicate that the play in question overtly or covertly shows awareness of itself as theater, or finally that the play as medium tends to substitute its own characteristic operations for, and sometimes at the expense of, whatever "reality" it claims to represent (p. 139).

Estas tres maneras aparecen en la puesta en escena de De Ferrari. En primer lugar, el hecho metateatral de referirse a la producción escénica plasmada en la obra aparece en la escena del funeral de Hero. En esta escena, el fraile menciona que “ese extraño plan tiene otro propósito, el más importante, dejar que la verdad salga a la luz” (De Ferrari, 2017,

01:35:04). De modo que propone exponer que Hero ha muerto para desvelar la verdad, ya que “bien llevada esta negra farsa para que la calumnia se convierta en remordimiento” (De Ferrari, 2017, 01:34:28). De cierta manera, la obra habla de la producción escénica, en este caso el funeral falso, como una forma de herramienta para exponer la maldad y la mentira. De esta manera, el funeral que es un evento metateatral propuesto por el autor.

En segundo lugar, la metateatralidad como el acto teatral consciente de sí mismo aparece constantemente en la puesta en escena. Al inicio, cuando los actores aparecen en escena y se colocan sus trajes, se crea el código que va a comenzar una representación teatral. Asimismo, cuando el actor que interpreta a Hero rompe la historia, todos los actores debaten sobre si continuar con la historia. De esta manera, se proclaman conscientes de que aquello que está pasando es una puesta en escena de un texto dramático. En estos casos, la puesta en escena es quien propone el código metateatral.

Por último, el recurso metateatral de representar una realidad también aparece a lo largo de la versión de De Ferrari. Se utiliza convenciones del teatro isabelino como un elenco solo conformado de actores hombres para representar cómo la obra se realizaba en esa época. Además, la obra tiene como objetivo mostrar el amor entre personas del mismo sexo para visibilizar la realidad. Sin embargo, no es completamente una realidad en la sociedad peruana, ya que la unión entre dos personas del mismo sexo aún no es posible en la sociedad peruana. Asimismo, el debate sobre si continuar o no con el matrimonio entre Hero y Claudio es un momento metateatral porque refleja la situación que ocurrió en los ensayos de la obra. Además, como se ha mencionado, representa cómo una sociedad se comporta ante una problemática.

Al ser lo metateatral un recurso para hacer reflexionar al público, la propuesta de De Ferrari se complementa con esta convención óptimamente. Como menciona Pavis, “el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la

vida” (1998, p. 289). De manera que la metateatralidad contribuye con el mensaje de la propuesta de De Ferrari porque muestra lo importante que es actuar y/o expresarse ante una situación injusta e inaceptable para que exista un cambio.

2.2.2. Resignificación del final de la comedia

La temporalidad en el teatro se compone de la unión de dos elementos, que son el de la representación y la de la acción representada (Ubersfeld, 1989, p. 145). Por una parte, el tiempo de la representación hace referencia al tiempo en el cual la historia transcurre. En el caso de la versión de Chela De Ferrari, el contexto histórico de la representación es la que corresponde con la historia, es decir, el siglo XVI. En la puesta en escena, no existe un intento contextualizar o adaptar el texto dramático a la sociedad peruana actual o a otra época diferente. Incluso, la puesta en escena no se contextualiza exactamente en Italia, pero se hace referencia a Mesina. Por otra parte, en el nivel de los actores como ellos mismo, el tiempo de la acción representada corresponde al contexto espacio-temporal en el cual se está realizando la representación. En este caso, el contexto es claro: el siglo XXI en Perú. La ambigüedad en el tiempo de representación permite que las dos temporalidades manejadas en escena se desdibujen, eliminando la brecha generacional entre el texto dramático de Shakespeare y la puesta en escena de De Ferrari. Esto posibilita que el espectador pueda reflejarse en escena de manera personal, enriqueciendo así la experiencia teatral y haciéndola más contemporánea.

Asimismo, como se mencionó anteriormente, cuando el tiempo de la acción representada cuestiona el tiempo de la representación, permite el surgimiento de la metateatralidad. Esto ocurre cuando el actor que interpreta al personaje de Hero se niega a continuar con la historia porque no considera correcto que su personaje se case con su agresor. Esto crea un debate en vivo el cual es el momento en el que la metateatralidad es más relevante e involucra al público.

La obra *Mucho ruido por nada* de William Shakespeare es catalogada como una comedia romántica. Esto se debe a que la trama de la obra gira alrededor del cortejo y termina con la realización de una boda le otorga el calificativo de “romántica” (Snyder, 2003, p. 89). Por ello, adquiere su característica romántica al contar con dos parejas en la trama. Por un lado, está la pareja de amantes que se enamoraron a primera vista que son Hero y Claudio. Mientras que la otra pareja de amantes es Beatriz y Benedicto los cuales eran enemigos, pero, con la “ayuda” de sus amigos, descubren sus verdaderos sentimientos hacia la otra persona. No obstante, como menciona Creaser, el texto dramático contiene una intensidad trágica mezclada con momentos cómicos (2004, p. 93). Esta intensidad trágica es generada por el odio que don Juan tiene hacia su hermano. Dicho odio funciona de detonante para que don Juan destruya el statu quo de la historia de manera violenta. Si bien el personaje de don Juan no recurre a acciones violentas, sus mentiras propician escenas en las que se ejerce violencia a personajes inocentes. Sin embargo, la obra de Shakespeare resulta ser comedia y no tragedia debido a que el conflicto tiene una solución y un final feliz. Como menciona Snyder, estructuralmente la comedia termina con una feliz reconciliación y no con la muerte (2003, p. 94). El hecho que la obra termine con la absolución del nombre de Hero, la “resucitación” del personaje y la boda entre ella y Claudio resulta el final propio de una comedia shakesperiana.

En las comedias de Shakespeare, la risa o burla es dirigida hacia un personaje en particular: el payaso. Sin embargo, existe la posibilidad que otros personajes sean objeto de burla, ya que la comedia se manejaba de una manera en particular en la época de Shakespeare. Según Edward Berry, “If we look to Shakespeare’s comedies for signs of the laughter of social exclusion, we need not search far” (2004, p. 124). En efecto, todos los personajes pueden ser ridiculizados debido a que la comicidad se basa en las relaciones de poder y la exclusión social.

Las relaciones de poder son uno de los pilares dentro de la comedia de Shakespeare. Según Berry, dentro de la estructura de una comedia, existe un *other* u otro quien se convertirá en la víctima de burlas por parte del *self* o yo que es el victimario (2004, p. 125). De esta manera, la relación de poder que se crea a partir de las burlas del *self* hacia el *other* crea oposición es un reflejo del estatus social de la época. Esto se debe a que la sociedad inglesa de la época isabelina era patriarcal y clasista. De modo que el público se reía de la persona de menor estatus, como extranjeros, mujeres y pobres como menciona Berry:

Although it may seem odd to think of such dominant characters as “other” in plays that seem to celebrate them, the dominant patriarchal ethos of Elizabethan England makes them so, and signs of their equivocal status occur throughout the plays. The most significant token of their “otherness” lies in the plays’ remorseless drive toward patriarchal marriage, which converts them all, finally, into wives to husbands whose social power outreaches their depth of character (2004, p. 129).

De esta forma, el dominio que el patriarcado ejerce sobre este tipo de personajes resultaba cómico en esa época. A pesar que las burlas que reciben los que representan a los *other* pueden ser catalogadas como severas, los *other* no son expulsados de la sociedad definitivamente, sino que se les concede la oportunidad de volver. Dichas víctimas de las risas o burlas tienen momentos de mayor vulnerabilidad, que son representados para impactar al espectador y provocar empatía (Berry, 2004, pp. 135-136). De esta manera, el personaje que ejerce el papel de *self* reafirma su poderío.

En la puesta en escena de De Ferrari, se resignifica este concepto de comedia a través de la reescritura del final. Esto se debe a que, desde una mirada contemporánea, ciertas acciones presentadas resultan injustas y violentas. Susan Snyder considera que “the dangers of comedy as small in scale compared to those of tragedy, but Shakespeare’s comic

protagonists regularly face alienation, abandonment, and death” (2003, p. 85). En el caso de *Mucho ruido por nada*, el personaje de Hero es víctima de calumnias que destruyen su vida. Si bien la muerte de Hero es ficticia en la obra, la situación en la que se encuentra es una muerte social. Esto se debe a que Hero pasa de ser considerada un tesoro al ser un matrimonio ventajoso y única heredera a ser una paria social ante la acusación injusta de promiscuidad. De esta manera, Hero muere metafóricamente y vuelve a la vida ante la restauración de su reputación (Traub, 2003, p. 131). Además, como se ha mencionado, la obra contiene momentos que poseen un tono trágico como la escena de la boda en la cual Claudio enfrenta a Hero de forma violenta y humillante. De esta forma, el personaje de Hero representa al *other* dentro de la sociedad patriarcal.

No obstante, la puesta en escena no aborda la situación de Hero como un momento cómico porque la violencia que Claudio ejerce hacia Hero resultaría impactante para el espectador actual como se ha mencionado en el capítulo anterior. Esto se debe a que, desde una mirada contemporánea, esta escena representa la violencia de género. Por ello, la puesta en escena de De Ferrari presenta de manera explícita este tipo de violencia sin un ápice de comedia. Desde mi perspectiva, considero que la forma en que la directora adaptó la escena final fue efectiva porque permitió exponer problemáticas invisibilizadas. Una característica actual es alzar la voz ante situaciones de abuso. Por ello, creo que contribuyó en gran medida el diálogo que surgió en los ensayos con los actores, miembros de la producción y, en especial, el especialista en Shakespeare. Contar con distintas opiniones permite abarcar las diferentes opciones y comparar posibles resultados. Además, el cambio del final que resulta en un debate en torno a la realización de la boda entre Hero y Claudio señala el problema que representa invisibilizar la violencia de género. No solo el final cambiado, sino que las intervenciones que los actores realizan aún en el marco del texto dramático poseen un tono serio. A partir de la escena de la boda, en cuanto a la versión de Chela De Ferrari, la historia

adquiere un tono sombrío y los momentos cómicos disminuyen. De manera que, para volver al tono alegre propio de una comedia, era necesario reescribir el final, ya que el hecho que Hero se case con su agresor resulta indignante en el contexto actual.

Por otro lado, la puesta en escena tiene como propósito alejarse de crear comedia a partir del travestismo mostrado en escena. De esta forma, la versión de De Ferrari se aleja de promover conductas retrógradas y discriminatorias. Su intención por cambiar tales conductas resulta contemporáneo porque, en la actualidad, se promueve una cultura de respeto y aceptación a la diversidad. De manera que, la versión de De Ferrari refleja la presencia de un juicio respetuoso y consciente de la representación LGBTQ+ por parte del trabajo de la directora. A excepción de la escena en la cual Benedicto se viste con la ropa de Úrsula para escuchar la conversación de Leonato, Claudio y el príncipe, la puesta en escena no plantea la burla hacia el hecho que hay actores hombres en escena vestido e interpretando de personajes femeninos. Esta convención que plantea De Ferrari logra en cierta manera borrar el género de los personajes a la vista del espectador. Esto se debe a que la propuesta de De Ferrari evita que los actores construyan los personajes femeninos a partir de estereotipos. De esta manera, en este caso, se resignifica la convención cómica de los hombres interpretando personajes femeninos para normalizar en el público las muestras de afecto entre personas del mismo sexo. Esto provoca un cuestionamiento en el espectador sobre la problemática social de la homofobia.

2.2.3. Sentido del matrimonio

En cuanto a la opinión de Shakespeare sobre el matrimonio, no existe información precisa de su postura. Dusinger considera que “Shakespeare believed that for a man to be more than a boy, as for a woman to be more than a child, the masculine and the feminine must marry in his spirit” (1975, p. 291). Más allá de eso, Shakespeare reflejaba lo que la sociedad y las autoridades disponían sobre el matrimonio. Por ello, no es gratuito que

Shakespeare nos muestre en *Mucho ruido por nada* que una joven se case con su agresor, ya que su padre y los demás presentes aprueban la unión. Entonces, Shakespeare representa una visión conservadora del matrimonio. Valerie Traub menciona que “Shakespeare tends to represent marriage as the ‘natural’ lot of male and female characters” (2003, p. 133). Esta perspectiva de Shakespeare es relevante en el monólogo del personaje de Benedicto cuando pronuncia la frase “el mundo debe poblarse” porque vincula al matrimonio con la reproducción humana (De Ferrari, 2017, 00:58:25). De manera que el matrimonio es clasificado como la manera correcta de traer descendientes y repoblar. Este monólogo muestra que Shakespeare es consciente de que la reproducción de la raza humana es posible debido a la unión de un hombre con una mujer.

Sin embargo, el matrimonio tiene otras implicancias en la época isabelina. Desde la perspectiva social, Bates considera que el matrimonio es “is literary shorthand for the control of human sexuality by law” (2004, p. 104). De esta forma, el matrimonio se convierte en una forma de controlar y reafirmar la heterosexualidad en esa época para la permanencia de la humanidad. Sin embargo, aparte de convertirse en una institución social, el matrimonio también es visto como un negocio. Esto ocurre, en especial, en aquellas familias con cierto estatus en la sociedad como es en el caso de Hero. Como menciona Traub,

Because marriage, reproduction, and inheritance were the basic building-blocks of society, and because gender identity functioned as a central determinant of an individual’s social position, the placement of women and men within the hierarchies of the patriarchal household and the negotiation of cultural meanings of masculinity and femininity are animating concerns of each of Shakespeare’s genres (2003, p. 132).

Al ser la hija de Leonato, el gobernador de Mesina, y su única heredera, el pretendiente que tenga la intención de casarse con ella debe contar con su mismo o más nivel

social y económico. Esto se debe a que el estatus de la familia de Hero no puede verse dañada por un matrimonio no ventajoso, sino que debe mejorar. Por ello, la manera en la cual Shakespeare construye la narrativa de *Mucho ruido por nada* corresponde a como es el proceso del matrimonio desde el ámbito social. Como menciona Bates, “of marriage romantic comedy has little or nothing to say, but of courtship it has to say a great deal” (2004, pp. 104-105). El encargado de velar por el negocio es el padre de Hero. Por ello, la ayuda del príncipe resulta esencial para que Hero se case con Claudio con la aprobación de Leonato porque le adiciona estatus. A pesar de ser un conde, con la ayuda del príncipe, la propuesta de Claudio obtiene la aprobación de Leonato de manera automática.

Como se ha mencionado antes, una de las reglas narrativas que contiene la estructura de una comedia romántica isabelina, incluso escrita por Shakespeare, es terminar con la realización de una boda. En el caso de la obra *Mucho ruido por nada*, la historia culmina con la celebración de dos bodas: entre Hero y Claudio, y entre Beatriz y Benedicto. Sin embargo, las implicancias de la segunda boda de Hero y Claudia son cuestionadas en la versión de Chela De Ferrari. De esta manera, en la versión de De Ferrari, el matrimonio se convierte en un concepto controversial. Por una parte, como se ha mencionado, la boda entre Claudio y Hero después de todo lo acontecido es vista como un evento controversial al ser una forma de invisibilización de la violencia de género. Por otra parte, la puesta en escena no solo nos muestra la boda entre los personajes de Benedicto y Beatriz sino el matrimonio entre dos personas del mismo sexo. Esto resulta controversial al ser Perú un país en el cual aún no es legal la unión civil entre personas del mismo sexo. Cuando los actores Pietro Sibille y Paul Vega se despojan las vestimentas correspondientes a los personajes, el público ya no ve la representación de una pareja heteronormativa, sino que ven dos hombres preparados para unirse en matrimonio. De esta forma, la puesta en escena de De Ferrari se opone ante la

invisibilización de la comunidad LGBTIQ+ ante la constante desaprobación de leyes que promueven la unión.

En la época isabelina, la interpretación de personajes femeninos por jóvenes era mejor aceptado que las mujeres actuaran en el teatro. Se consideraba que permitir la exposición de las mujeres era peligrosa porque promovía la lujuria. Sin embargo, el sector más puritano de la sociedad reprobaba en gran medida el comportamiento homosexual que promovían (Gay, 2002, p. 156). Esto ocasionó que personas propias del sector puritano promovieran la prohibición del teatro. De manera que, tanto en el siglo XVI como en el siglo XXI, la homosexualidad era desaprobada.

La convención teatral isabelina de un elenco solo conformado por actores masculinos era una forma de resolver la ausencia de mujeres que interpretaran personajes femeninos en el teatro. Sin embargo, esta convención adquiere una nueva perspectiva en la actualidad. En *Mucho ruido por nada*, De Ferrari pone en escena esta convención para enfrentar la problemática de la homofobia. Kimmel considera que “la homofobia es el miedo a que otros hombres nos desenmascaren, nos castren, nos revelen a nosotros mismos y al mundo que no alcanzamos los *standards*, que no somos verdaderos hombres” (1997, p. 57). Si bien la homofobia está asociada al miedo, el concepto está más asociado al odio y aversión hacia la homosexualidad. Como menciona Kimmel, la homofobia es un mecanismo de defensa ante el quiebre de los estándares heteronormativos propuestos por la sociedad. En la puesta en escena de De Ferrari, el uso de esta convención isabelina tiene como objetivo normalizar las muestras de afecto entre personas del mismo sexo, ya que la propuesta promueve el amor sin género. Asimismo, se cuestiona el concepto de matrimonio y el concepto de amor, y cómo estos dos conceptos están vinculados. Dichos cuestionamientos le brindan a *Mucho ruido por nada* de De Ferrari el carácter contemporáneo porque se enfrentan a los estándares sociales y culturales del pasado que están cambiando en el presente. Este es el caso del Proyecto de Ley

de Unión Civil promueve la igualdad de derechos, independientemente de la orientación sexual.

2.2.4. Ruptura de la ilusión teatral

Entre el texto escrito por William Shakespeare y la puesta en escena dirigida por Chela De Ferrari existe una gran diferencia: el final. Como se ha mencionado antes, en la realización de la segunda boda entre Hero y Claudio, Sergio Gjurinovic, el actor que interpreta a Hero, cancela la boda. Esto se debe a que considera incorrecto que Hero se case con Claudio después de ser violentada en frente de los demás personajes en la primera boda. A pesar de que el final que propone Shakespeare es un “final feliz” típico de una comedia, desde una mirada contemporánea, el final es cuestionable ante la muestra física y verbal de maltrato que recibe el personaje de Hero siendo inocente. Como menciona Creaser:

Shakespeare is quite prepared to mislead us. In *Much Ado*, for example, the Friar’s authoritative prophecy – that the report of Hero’s death will, if he loved her, transform Claudio’s anger into remorse is later neither borne out nor commented on. Here, as elsewhere, Shakespeare leaves his audience to make their own way through confusing situations (2004, pp. 94-95).

Además de visibilizar la problemática como el maltrato hacia la mujer, esta ruptura permite al público identificar una relación sana de amor a través de la pareja entre Beatriz y Benedicto. Como menciona la directora Chela De Ferrari, si el final de Shakespeare se hubiera realizado, la atención del público hacia el matrimonio entre Beatriz y Benedicto se habría dispersado ante la insatisfacción.

El cambio del final muestra una crítica de la sociedad actual. La acción de romper con la continuidad representa cómo cierta parte de la sociedad está abierta a cambios ante problemáticas. Sin embargo, ante la incapacidad de pensar en una solución del problema, el cambio nunca sucede. Por ello, el debate que realizan todos los actores sobre la posibilidad de

continuar con el final escrito por Shakespeare no se resuelve. Entonces, al final, no se continúa con la boda entre Hero y Claudio. El hecho de no continuar con la boda refleja un avance al cambio. En esta versión, la discusión es interrumpida por el beso, que se vuelve en el nuevo foco. Entonces, la atención se redirige a la pareja de Beatriz-Paul y Benedicto-Pietro, quienes terminan casándose. Asimismo, esta ruptura potencia la imagen final que es la realización de un matrimonio entre dos personas del mismo sexo. Ante el caos generado por la discusión, los dos actores que interpretan a Beatriz y Benedicto rompen con el frenesí. De esta manera, la ruptura de la ilusión teatral es el momento principal en el cual la puesta en escena se vuelve se trae a la actualidad. Esto se debe a que se muestra que ocurre en el tiempo en el que se encuentra el público por medio del debate que se crea en escena y del cual es partícipe.

2.3. Representación de masculinidades

Desde una mirada contemporánea, la versión de De Ferrari muestra diferentes matices de la masculinidad por parte del trabajo de los actores en escena que están presentes en la sociedad actual. En este apartado, nos enfocaremos en el concepto de “masculinidad”, que ha cambiado con el transcurso del tiempo. Cabe resaltar que el concepto de la masculinidad aparece en las sociedades que tienen una noción binaria del género. Como menciona Fuller, “la masculinidad no es simplemente una identidad personal, sino que se asocia con la acumulación de recursos materiales y simbólicos” (2001, p. 30). Se especula que la masculinidad se presenta como un producto cultural que apareció cuando la sociedad patriarcal establece una jerarquía para clasificar a las personas por su anatomía.

Dentro de las sociedades patriarcales, el hombre debe comportarse según los estándares de masculinidad establecidos como realizar deportes como el fútbol o rugby que glorifiquen su fuerza. Connell clasifica al comportamiento masculino propiciado por la ideología patriarcal machista como “masculinidad hegemónica” (2005, p. 77). El modelo

hegemónico de masculinidad establece que quien nace con órganos sexuales masculinos debe someterse a cierta ortopedia, a un proceso de hacerse hombre (Fuller, 2001, p. 24). Entonces, en una sociedad patriarcal, el modelo de masculinidad hegemónica exige a las personas de sexo masculino cumplir ciertos estándares para alcanzar el estatus de hombre.

En el contexto peruano, la masculinidad hegemónica y patriarcal está presente en la sociedad. Esto se debe a que el modelo patriarcal europeo se ha trasladado a la sociedad latinoamericana. En estudios realizados en diferentes departamentos del Perú, Fuller menciona que se pueden reconocer tres organismos de representaciones sobre la masculinidad: la natural, la doméstica y la pública. Concretamente, la vida doméstica es el núcleo desde el cual se forma la masculinidad (2001, p. 27). Es en el organismo doméstico que se comienzan a instaurar los estándares de la masculinidad hegemónica y el miedo a la feminidad. Esto se debe a que es en la vida doméstica en la cual aparece el primer acercamiento de la actitud dominante frente a la mujer. Por otro lado, la masculinidad natural se refiere a la anatomía de las personas. Con respecto a la masculinidad pública, el hombre se relaciona con otras personas, y desarrolla su masculinidad en el ámbito laboral y social para ganar poder frente a sus iguales masculinos.

En la puesta en escena, es posible identificar distintos tipos de masculinidades que se construyen a partir de las normas sociales del honor patriarcal o a partir de los que se atreven a desafiar tales normas. Cuando mencionamos la representación de la masculinidad, se hace referencia a los comportamientos que realizan los actores en escena para interpretar a sus personajes. Además, se tomará en cuenta las interacciones que realicen. Asimismo, nos enfocamos en el contexto peruano y cómo ciertos comportamientos dentro de la obra de William Shakespeare aún persisten en la actualidad y en un contexto distinto.

2.3.1. Las figuras de poder: El padre y el príncipe

En el caso de la comedia isabelina, los personajes del rey, príncipe y/o el padre afirman el statu quo y son los responsables de aprobar el desenlace de la relación amorosa principal. Como menciona Traub, la figura del padre ejercía poder en todos los integrantes de la familia.

Patriarchy in the late sixteenth century referred to the power of the father over all members of his household – not only his wife and children, but servants or apprentices. The father was likened to the ruler of the realm, and a well-ordered household was supposed to run like a well-ordered state (2003, p. 129).

De esta manera, los personajes del rey, príncipe y padre adquieren un comportamiento paternal y controladora al ser las personas con poder dentro de la sociedad patriarcal. En la puesta en escena, el rol de la autoridad se mantiene hasta el momento en el que el actor que interpreta el personaje de Hero decide interrumpir la historia. Hasta ese momento, la autoridad la ejerce el personaje del padre, ya que el príncipe pierde el honor ante la traición y las calumnias creadas por su hermano.

En una sociedad patriarcal, la superioridad de la masculinidad por ser hombre no es suficiente para permanecer en el poder. Por esta razón, la ideología patriarcal otorga a “lo masculino” características físicas y psicológicas vistas como positivas socialmente. Fuller menciona que “lo masculino no es únicamente el conjunto de rasgos característicos de quienes nacen con ciertos atributos anatómicos, sino que condensa las cualidades humanas: actividad, razón y fuerza” (2001, p. 23). De manera que los hombres son vistos como más inteligentes, más fuertes y más hábiles que las mujeres por su condición física. La razón por la que los hombres han sido asociados con dichas virtudes era porque se les permitía recibir una educación y desarrollaron una anatomía resistente debido a que realizaban tareas que

permitían el desarrollo de músculos. Debido a estas características, los hombres adquieren prestigio y poder dentro de la sociedad.

Desde el inicio de la obra, el personaje del príncipe es presentado como la autoridad con mayor cargo social y responsable del status quo. Don Pedro, el príncipe, pertenece a la sociedad patriarcal y valora el honor de la persona. Según Connell, la idea del honor de acuerdo a los valores de una sociedad patriarcal como la representada se remonta a la época medieval. En dicha época, el honor era una prueba de valentía militar por la cual pasaba la caballería (2015, p. 229). Esta noción de honor fue transformándose con el paso del tiempo en una característica de la masculinidad.

A pesar de encontrarse en un estatus superior a la de Leonato, el trato que ofrece el príncipe a los demás es grato. Él considera a Leonato como un amigo, y la manera de comportarse es amable y respetuosa con los demás. El actor Javier Valdés interpreta al príncipe a partir de la amabilidad que refleja el personaje. Debido a que no se presenta como un personaje conflictivo o imponente. Esto se percibe en los elogios que recibe de las muchachas.

Además, el príncipe tiene un carácter paternal con Claudio y Benedicto. Esto se refleja en la camaradería que tiene con ambos personajes y su intromisión en sus vidas. El hecho que el príncipe tenga un comportamiento patriarcal es debido a que se siente en la responsabilidad moral de velar por su bienestar al ser sus súbditos. De manera que el personaje del príncipe se rige por una masculinidad pública al ser el ámbito social lo más importante para el personaje. Sin embargo, la relación que tiene con el personaje de Claudio y con el personaje de Benedicto difiere. Por una parte, su relación con Claudio es como la de padre e hijo o como hermano mayor y hermano menor. Esto se debe a la inexperiencia de Claudio al ser joven. Además, cuando se desvela la mentira contada por su hermano don

Juan, él se siente responsable de por Claudio. Por otra parte, su relación con Benedicto es similar a la de hermanos porque su manera de relacionarse.

Por otro lado, la posición del personaje de Leonato adquiere prestigio desde antes de develar la mentira dicha por don Juan. Al igual que el príncipe, el personaje se rige por la masculinidad pública. Sin embargo, su status no es heredado, sino que ha lo ha conseguido por medio de la validación social. Leonato, el padre de Hero, es la autoridad debido a su posición como gobernador y es quien toma las decisiones dentro de su hogar. Leonato es presentado como una persona importante y adinerada. Esto se muestra al ser capaz de agasajar al príncipe y a los militares. Asimismo, se muestra como un padre considerado con su hija Hero y con su sobrina Beatriz. A pesar de que él acepta la proposición de Claudio, él toma en cuenta la palabra de su hija para acordar el matrimonio. No se presenta como un personaje preocupado por casar a su hija a pesar que ella es la heredera de todo. Sin embargo, al ser respaldado por el príncipe, Leonato acepta la proposición de Claudio por esa razón, ya que es un soldado joven que no cuenta con un estatus importante. Por esta razón, al develarse la verdad, Leonato adquiere el poder de manejar la vida de Claudio ante la deshonra que ha provocado en su vida ante tales acusaciones.

Al igual que el personaje del príncipe, Leonato en un principio no es representado aparentemente como un padre estricto ni fuertemente vinculado a un pensamiento machista. La interpretación de Ricardo Velásquez parte de la bondad que refleja el personaje. Sin embargo, cuando el príncipe y Claudio develan las calumnias hacia su hija, Leonato cree más a ellos que a su propia hija quien le recalca que es mentira. Esto muestra que la palabra de un hombre tiene más valor que el de una mujer. Además, muestra que, detrás de la apariencia de bondad, de todos modos, está la figura conservadora y autoritaria del *pater familias*. Según Dusi Berre, “for avaricious fathers love is for women and cash is for men” (1975, p. 123). De manera que Leonato vio el matrimonio de su hija como un negocio y a su hija como un bien.

Incluso, al deshonrar a la familia, Leonato intenta matar a su hija por tal falta: “La muerte es el mejor velo para cubrir su vergüenza” (De Ferrari, 2017, 01:31:51). De esta manera, él considera la muerte como una solución ante la deshonra que su hija ha cometido y que significa una agresión a su status. Esto muestra a Leonato como parte de la sociedad heteropatriarcal que sobrepone el honor, ya que Leonato cree más en la palabra del príncipe por su título que a su hija quien conoce de toda la vida.

2.3.2. El antagonista: el hermano del príncipe

Don Juan, el hermano bastardo del príncipe, se presenta ante el público como el villano de la historia. Él es el causante de los conflictos porque su misión en la vida es hacer miserable la vida de su hermano. A pesar de recibir elogios de su hermano, don Juan no se siente a gusto por su situación de bastardo.

Algo destacable del personaje de don Juan es su capacidad de reconocer el valor que tiene como hombre dentro de la sociedad. En primer lugar, don Juan reconoce que su palabra tiene un valor para los demás. Por ello, capaz de utilizar a sus lacayos para que ejecuten la venganza hacia su hermano, ya que conoce la ambición de las personas. Asimismo, Él es consciente que su palabra vale más que la palabra de una mujer. Traub menciona que “condemning women as shrews or scolds was a useful tactic for men wary of losing their authority. So too was calling a woman a whore” (2003, p. 130). Esto dañaba a las mujeres, ya que su imagen en la sociedad se veía afectada. De manera que, en la época isabelina, un hombre adquiriría poder al clasificar peyorativamente a una mujer. Por ello, al desvelar la “verdad” de Hero, tanto el príncipe como Claudio elogian a don Juan por su lealtad. Por otra parte, don Juan es capaz de reconocer la debilidad de los hombres por eso Claudio es la víctima de sus juegos. Además, al ser el príncipe responsable de Claudio, este se considera el punto débil que don Juan puede atacar para dañar a su hermano. El hecho que sea Claudio el objeto de su plan malvado es porque conoce su temperamento. En la puesta en escena,

podemos escuchar que don Juan se refiere a Claudio como “el dulce Claudio” (De Ferrari, 2017, 00:22:47).

El actor Óscar López-Arias es el encargado de interpretar al personaje de don Juan. Su construcción de personaje se basa en la de una persona gruñona e inteligente. La capacidad que tiene para ver a través de las personas lo convierte en una persona peligrosa, ya que continuamente está buscando cualquier conflicto que provoque la desdicha de su hermano. Por ejemplo, cuando el príncipe planea ayudar a Claudio para conseguir la mano de Hero ante su padre, don Juan reconoce la ingenuidad de Claudio y lo pone en contra del príncipe. Asimismo, el doblega a los demás para realizar sus fechorías y de esta manera no involucrarse demasiado por temor a ser descubierto. Por eso, utiliza la codicia de Borachio como medio para arruinar los planes del príncipe. Cabe señalar que, en el contexto de Shakespeare, hay una relación entre la bastardía y el hecho de que sea el antagonista.

Existe una similitud entre don Pedro y don Juan. Ambos se entrometen en la vida de los demás para su beneficio. Por un lado, se encuentra el príncipe que con la idea de hacer feliz a sus amigos se entromete en sus vidas por su superioridad. Esto ocurre desde una perspectiva que es el bueno de la historia, ya que sus “buenas” intenciones son elogiadas. Sin embargo, su razonamiento, propio de su rol, resulta ser el de buscar siempre la admiración y el poder. Esto se refleja cuando don Pedro menciona: “si logramos esto que uno se enamore del otro, cupido ya no será el arquero que derriba corazones y su gloria será nuestra. Y nos convertiremos en los únicos dioses del amor (De Ferrari, 2017, 00:42:04). De esta manera, el objetivo del personaje del príncipe es alcanzar el título de divinidad ante la mirada de la sociedad.

Por otro lado, se encuentra don Juan que se entromete en la vida del príncipe para causarle amarguras y a las personas que lo rodean. La principal razón de sus acciones es el profundo odio que siente hacia su hermano, ya que tiene la probación social que el carece al

ser bastardo. De esta forma, don Juan representa la masculinidad que despliega hombría para lograr la aceptación social. Michael Kimmel considera que “la hombría llega a ser una búsqueda de toda la vida para demostrar su logro porque nos sentimos inseguros de nosotros mismo” (1997, p. 53). La inseguridad que presenta don Juan es debido a su título de bastardo. Por ello, él toma el personaje de villano de la historia para desprestigiar a su hermano y así no sentirse mal.

Ambos personajes manipulan a los demás desde su posición de poder. A comparación del príncipe, don Juan no manipula por un supuesto altruismo sino por beneficio propio. En efecto, cuando don Juan dice “no puedo esconder lo que soy” (De Ferrari, 2017, 00:20:44), se refiere a que no esconde su naturaleza a comparación de su hermano. Asimismo, a pesar de ser el hermano bastardo del príncipe, don Juan no recibe un castigo por la mentira hacia Hero. La razón es porque huye antes de que logren descubrir la verdad. Sin embargo, es contradictorio cómo Hero es despojada de su honor, violentada, insultada e incluso casi la matan ante las acusaciones y el verdadero culpable no recibe un castigo dentro de la historia.

2.3.3. Los galanes: Claudio y Benedicto

Tanto el personaje de Claudio como el personaje de Benedicto se encuentran en la construcción de su lugar dentro de la sociedad patriarcal en la que se encuentran. Ambos han ganado prestigio al ir a la guerra. Sin embargo, existen más requisitos para validar su masculinidad, como lo es el matrimonio.

En una sociedad patriarcal, existen dos construcciones sociales dentro de la masculinidad que son la hombría y la virilidad. Por un lado, Connell menciona que la virilidad, desde una perspectiva hegemónica se asocia con “un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder” (1997, p. 51). De esta manera, la virilidad del hombre se refiere al poder, éxito y prestigio en el ámbito laboral y social. También hace referencia a la sexualidad activa y la fuerza física (Fuller, 2021, p. 28). Por esta razón, el

hombre hegemónico busca una pareja de sexo femenino para validar su posición de superioridad en el hogar. Además, el hombre aspira a mejorar en el trabajo para ascender de estatus social y laboral y así aumentar su masculinidad. Por esta razón, la virilidad de un hombre se va construyendo a medida que sube en la jerarquía de poder dentro de la sociedad patriarcal y adquiere prestigio de un mayor número de personas.

Por otro lado, la hombría es la validación en la sociedad. Como menciona Connell, la hombría es la aprobación de otros hombres (1997, p. 54). A diferencia de la virilidad, la hombría está vinculada con el ámbito social desde una perspectiva personal. Es decir, el hombre es puesto a prueba para comprobar su masculinidad. Para ello, debe alejarse de todo lo relacionado a las actividades consideradas femeninas, como cocinar, la crianza de los hijos o la sensibilidad. Por esta razón, cuando un hombre no cumple con los estándares masculinos impuestos por la sociedad patriarcal, es considerado femenino y es invalidado. De esta manera, los hombres dentro de una sociedad patriarcal aspiran a dichos ideales por temor de lucir femeninos y ser rechazados.

Lo que diferencia a la hombría de la virilidad es que la hombría es la responsabilidad frente a la familia (Fuller, 2001, p. 29). El rol que ejerce el hombre dentro de la familia es el del trabajo para proveer a los demás miembros. Para la ideología patriarcal, constituir una pareja es una meta y una obligación. Como menciona Fuller, si los hombres no forman una familia, no alcanzarán la madurez social y serán sospechosos de no ser viriles (2001, p. 383). De manera que afecta su jerarquía social. Esto también incluye el hecho de generar descendencia. Por esta razón, la virilidad y la hombría están vinculadas al ser las bases de normas que les permitan acumular prestigio para alcanzar un estatus social elevado dentro de la sociedad.

En el caso de Claudio, este personaje se muestra como un hombre sin experiencia de vida, aparte de la guerra. Esto se debe a su corta edad como es mencionado en la puesta en

escena. Un ejemplo es cuando Claudio le cuenta al príncipe sobre su inexperiencia cortejando a una mujer. El actor Rómulo Assereto construye al personaje a partir de una imagen juvenil con momentos infantiles. Esto es evidente a nivel de cuerpo, ya que muestra comportamientos propios de niños como las reacciones y las rabietas. Incluso, la corporalidad que presenta el actor que interpreta a Claudio se asemeja a la conducta de un niño debido a que el tipo de energía que trabaja es activa y en constante movimiento. Esto parte de los comentarios que Benedicto hace para referirse a Claudio.

Además, el personaje de Claudio resulta ser fácilmente influenciable y recurre a superiores por ayuda. Esto último se refleja en la incapacidad de Claudio de abogar por sí mismo para pedir la mano de Hero a su padre. Su respeto hacia Leonato es tanto que incluso es incapaz de hablar con él. Esto cambia cuando el accede al matrimonio. Su carácter dócil e influenciable se muestra cuando don Juan le difunde la desconfianza con el príncipe ante la posibilidad del posible interés que puede tener hacia Hero. De esta manera, Claudio representa a un tipo de masculinidad que se está construyendo en base a los estándares patriarcales. Su meta es alcanzar el reconocimiento de sus pares.

Asimismo, el amor que surge entre Hero y Claudio es superficial porque surge de las apariencias. Según Marqués, “la mirada del varón hacia la mujer tiende a ser, pues, una mirada calculadora que remite toda apreciación de las cualidades de esta a sus necesidades” (1997, p. 29). Ante la necesidad de seguir consiguiendo validación social, Claudio busca casarse apenas se siente atraído por una joven porque es el siguiente paso. Además, el amor de Claudio parte de la primera impresión. De modo que la principal razón de su enamoramiento es la belleza de Hero, ya que no habla hasta el acto dos. La puesta en escena no parte de la ilusión e interés en base a la belleza de la joven, sino que muestra el amor a primera vista.

Sin embargo, el poco conocimiento que tienen del uno hacia el otro es un factor importante dentro de su historia de amor. En un inicio, Claudio y Hero solo se conocen de vista, ya que, en ningún momento, han hablado para conocer al otro. Esto es una característica del matrimonio de esa época. El problema radica en la desinformación de ambas partes ante el temor de ser engañados, ya que el matrimonio es una transacción de la sociedad. Claudio en ninguna oportunidad le pregunta a Hero directamente sobre si su infidelidad es cierta o no. Él ya la toma por cierta. Incluso enfrenta a Hero en frente de todos para recobrar el honor que supuestamente ha perdido. Por ello, recurre a la violencia, ya que se siente amenazado por la idea de que una mujer lo ha engañado y se ha burlado de él con su infidelidad. Según Traub, los hombres se sienten susceptibles al engaño femenino al ser la palabra de la mujer la única forma de validación de su castidad o de la paternidad de sus hijos en la época antigua (2003, p. 135). Por ello, ante la más mínima sospecha, la reacción de los hombres era violenta. De modo que la manera en que Claudio quiere recobrar su masculinidad es humillando a Hero frente a todos.

Una de las razones del surgimiento de la violencia generada por la población masculina en un ambiente con ideales patriarcales es el miedo. Como menciona Connell, el miedo de verse como un afeminado domina las definiciones culturales de virilidad (1997, p. 32). De modo que cuando el concepto de masculinidad que le otorga reconocimiento social peligra, el miedo aparece. Esto desencadena comportamientos violentos debido a no ser capaz de alcanzar los estándares solicitados o a ser incapaz de mantener características como la hombría o virilidad.

Además, al ser las relaciones de poder una característica fundamental de la masculinidad hegemónica, la violencia es propiciada por las personas que poseen el poder, en este caso, el hombre. La violencia aparece en la relación entre sus semejantes masculinos y con las mujeres. En el caso de la violencia entre pares, el hombre que cumpla con los

estándares ejercerá violencia hacia aquel que considere inferior al no ser capaz de lograr los estándares. En la obra, esto se puede dilucidar en la manera en la cual don Juan trata a sus subordinados Borachio y Conrado.

En el caso de la violencia hacia mujeres, el hombre arremete contra la integridad física y psicológica debido a que la considera un ser inferior. Esto sucede en gran medida en la sociedad peruana. La gran cantidad de casos de feminicidios y violencia contra la mujer es provocada por el ideal patriarcal presente en la sociedad peruana. En la obra, Hero es objeto de este tipo de violencia. Según Fuller, la relación de poder genera hostilidad entre lo masculino y lo femenino (2001, p. 32). Esto se puede visualizar en los casos de violencia en las familias. El hombre se enfoca en el rol superior que le ha otorgado la sociedad patriarcal y desencadena un pensamiento machista.

Por otra parte, el personaje de Benedicto se muestra más seguro. Cabe resaltar que Benedicto es quien habla con Leonato para comprometerse con Beatriz. Esto puede verse como una actitud más proactiva que la actitud de Claudio, ya que no depende del príncipe para pedir la mano de Beatriz. Desde un inicio, al profesar su invalidación del matrimonio, tiene un comportamiento insurgente dentro de la sociedad patriarcal. Sin embargo, tiene comportamientos machistas. Por esta razón, se visualiza un cambio en el personaje dentro de la obra. Se pone del lado de Beatriz que cree que Hero es inocente. Esto no se muestra como una elección por amor hacia Beatriz, sino como un cuestionamiento de lo que ocurre en escena. En las comedias, lo más común es que el amante que se mostraba valiente y guerrero se muestre feminizado al enamorarse de una mujer (Traub, 2003, p. 136). Esta es la sensación que da el cambio de Benedicto. Sin embargo, su desarrollo de personaje adquiere mayor profundidad. Esto se debe a que Benedicto es el único de los tres que no escucha o presencia la escena que crea don Juan con sus esbirros. Debido a su ausencia, Benedicto no conoce de la mentira hasta la boda. Pero, ante la declaración de las calumnias hacia Hero, Benedicto no

crea y no se pone automáticamente de parte de Claudio. Tampoco cree las palabras de Claudio como lo hace Leonato. Incluso, Benedicto protege a Hero de la violencia física de Claudio y su padre. Benedicto duda de las declaraciones de Claudio. Para él lo importante es conocer toda la verdad porque no cree que Hero sea capaz de tales acciones. De esta manera, comienza a aparecer complicidad entre los personajes de Beatriz y Benedicto por la confianza que se va construyendo.

El desarrollo del personaje del arquetipo del *fool* comienza por el amor pero adquiere una profundidad psicológica. Esto no ocurre de manera gratuita, ya que el personaje de Benedicto se caracteriza por no seguir las normas sociales en base a su propio juicio crítico. Esto es evidente cuando menciona su desdén por el concepto de matrimonio surgido por su propio criterio al inicio. En el momento que cambia a una actitud más atontada a causa del amor que siente por Beatriz, se puede creer que se someterá a lo que Beatriz le dice. Sin embargo, él duda de lo que dice Claudio y el príncipe debido a su personalidad. Al ser su duda una cuestión propia, el pensamiento de Benedicto comienza a cuestionarse distintos aspectos de la situación y de la norma hegemónica de creer más en la palabra de los hombres que en la de las mujeres. Es en Benedicto que podemos apreciar una nueva forma de masculinidad.

A pesar de la hegemonía de la masculinidad desde la perspectiva del patriarcado, existen variaciones de la masculinidad que se alejan de estos ideales. Connell menciona que existen alternativas de la masculinidad hegemónica que permiten la posibilidad de la disidencia del género masculino (2005, p. 219). La disidencia de lo masculino consiste en la desaprobación del concepto de lo que es “masculino” construido por la ideología patriarcal. En la sociedad, existen tipos de masculinidad que no apelan a la superioridad del hombre ni imponen un tipo de comportamiento según sus estándares ideológicos. Estos casos se identifican por medio del comportamiento. Por ejemplo, existen familias en las que la madre

es quien solventa económicamente a la familia mientras que el hombre cumple las labores domésticas y cuida de los hijos. Incluso, existen hombres que no aceptan los estándares de moda masculinos impuestos y optan por alternativas diferentes como colores considerados “femeninas” o prendas como faldas. Sin embargo, el porcentaje de la sociedad que está vinculada a ideales patriarcales desapueba a los hombres cuyos estilos de vida se alejan de las normas patriarcales o cuestionan sus ideales.

Desde la perspectiva de Connell, Benedicto está entrando en un proceso de “aniquilación de la masculinidad”. Él parte de su propio pensamiento a pesar que eso signifique cuestionar la “autoridad” o ser desprestigiado dentro del estatus jerárquico de la sociedad. Se desvincula del príncipe para seguir sus propios ideales. En este caso, Benedicto no sobrepone la veracidad de la palabra de ninguno. Incluso, muestra rechazo ante Claudio por la forma en la que se ha comportado. Esto también puede ser por la forma violenta con la que se ha comportado con Hero. Al encontrarse en el dilema de a quién creer, es razonable pensar que el amor hacia Beatriz lo ciegue. Y, de esta manera, creer en la inocencia de Hero por Beatriz. Sin embargo, Benedicto decide emprender en una búsqueda de la verdad. Él no le cree completamente a Claudio porque, cuando le pregunta a Beatriz por su versión, sabe que ella no miente. Esto se debe a que Benedicto reconoce que, en sus enfrentamientos verbales con Beatriz, ella siempre ha dicho la verdad aun si era dura de escuchar.

Al inicio, Benedicto se muestra como un hombre que no cree en el amor. Incluso realiza un soliloquio explicando su aberración hacia el amor porque él quiere ser libre. Pero, ante el conocimiento del amor de Beatriz hacia él, se replantea la posibilidad de amar y decide corresponder los sentimientos de Beatriz. A pesar de que, en un principio, nos muestran que Benedicto es un personaje cuya personalidad carece de seriedad, aparece ante el público como alguien que se cuestiona los ideales que tiene y que le imponen. Por ello, el

amor que muestra es diferente al de Claudio porque no es un amor efímero, delicado y lleno de ilusión; sino un amor maduro y respetuoso.

Los autores Kenneth McLeish y Stephen Unwin mencionan que esta obra resultó experimental en la época de Shakespeare al combinar los géneros de la comedia y el melodrama, los cuales cuentan con distintos estilos de lenguaje que son la prosa y el verso respectivamente (1999, p. 209). Según McLeish y Unwin, el cambio de discurso de la prosa al verso del personaje Benedicto enfatiza el sentimiento de amor y lo muestra más creíble para el lector. De este modo, la elección de Shakespeare de escribir en ambos estilos resalta el concepto del amor de la obra.

Para diferentes estudiosos, el motivo dramático central de esta comedia romántica no es la relación de Hero y Claudio. Por ejemplo, la directora inglesa Margaret Webster menciona que la verdadera trama central es la relación entre Benedicto y Beatriz porque las astutas discusiones entre ambos personajes constituyen la vida de la obra de Shakespeare (2000, p. 195). En efecto, la relación entre Benedicto y Beatriz conquista al espectador por el humor y los enredos que provocan, en especial, cuando Benedicto apoya a Beatriz para devolver el honor a su prima frente a las falsas acusaciones. De esta manera, Shakespeare muestra cómo los personajes de Beatriz y Benedicto se enfrentan a una sociedad patriarcal.

Lo que Benedicto experimenta no es un cambio de personalidad, sino que cambia porque reconoce a Beatriz como un ser valioso tanto por sus virtudes como por la inteligencia. Esto se representa en la interpretación actoral, ya que su acción es intentar ganar la atención de Beatriz y su confianza por medio del diálogo. Esto es interesante porque el personaje de Beatriz, a pesar de que empieza a sentir amor hacia Benedicto, no cede de manera automática, sino que lo prueba. Además, Benedicto comienza a crear un ambiente de confianza para Beatriz escuchando cuando necesita desfogar la rabia que siente ante la situación de su prima Hero.

2.3.4. Las damas: Hero y Beatriz

Dentro de la sociedad patriarcal, lo femenino es entendido como la ausencia o contraparte de lo masculino. De este modo, si lo masculino es reflejo de fuerza, lo femenino es debilidad. Esta dicotomía de la ideología patriarcal instauro la subordinación de “lo femenino”. Según Fuller, una sociedad patriarcal define lo femenino en términos de complementariedad, oposición y dominio (2001, p. 25). Esta relación de poder es catalogada como “machista” debido a que se basa en la superioridad de lo masculino, ya que lo femenino es catalogado como la ausencia de lo masculino.

El personaje de Hero y el personaje de Beatriz son opuestos. Por una parte, Hero permanece callada y apela a la bondad de las personas. Por otra parte, Beatriz ve los defectos en los demás y alza su voz sin vergüenza. Sin embargo, a pesar de su comportamiento, Beatriz es sometida por la sociedad patriarcal en la que se encuentra.

Como se ha mencionado anteriormente, la masculinidad hegemónica subordina lo “femenino” para adquirir poder dentro de la sociedad. Sin embargo, esta hegemonía se mueve dentro de dos paradojas. Por un lado, se mantiene la ilusión de que es una cualidad fija de origen biológico; por otro lado, existe el temor de perder la masculinidad, ya que puede verse amenazada por lo femenino (Fuller, 2001, p. 27). El origen biológico como la anatomía beneficia al hombre con fuerza en las extremidades y mayor resistencia física. Esto es una de las bases en las que se construye la superioridad del hombre. En caso de no cumplir con estos estándares físicos, será considerado femenino. La inherente dicotomía de la ideología patriarcal muestra que la feminización es también un potente recurso discursivo que simboliza la pérdida de masculinidad y que fuerza a los varones a mantenerse dentro de los límites de su identidad de género (Fuller, 2001, p. 26). Esto se manifiesta en calificativos como “niñita” o “mujercita” hacia niños o adolescentes por parte de sus compañeros o personas mayores. Esto desencadena una presión social y violencia. Al estar comprometida la

acumulación de masculinidad, los hombres pierden confianza y buscan recobrar estatus por medio de la violencia.

Por su parte, Hero es una víctima del patriarcado porque es el chivo expiatorio entre un conflicto entre nobles. Es acusada injustamente solo por ser mujer. Según Traub, en la época isabelina, las mujeres eran consideradas más lujuriosas que los hombres (2003, p. 129). Por ello, cualquier sospecha de un comportamiento sexual era castigado severamente tanto por la iglesia como por la sociedad. Asimismo, Hero es incapaz de defenderse no por su personalidad, corporalidad o razonamiento la detengan sino por el hecho de ser mujer. Esto genera una impotencia. La escena luego de la boda es el momento en el cual Hero se percata de cómo es la sociedad en la que vive. Antes de ese momento, Hero tenía cierto estatus. Ella es la única hija y heredera de Leonato. Esto la coloca a ella en una posición importancia que llama la atención de los demás. En varias oportunidades, Leonato menciona la posición de heredera de Hero y que su fortuna está vinculada a ella. Esto muestra a Hero como un bien y no como una persona.

Por su parte, Beatriz conoce la sociedad en la que vive. Como menciona Dusi Berber, “a man who is unchaste loses nothing in the eyes of the world. A woman who is unchaste is nothing” (1975, p. 53). Ella sabe que el matrimonio significa someterse a la voluntad de un esposo. Esto lo menciona reiteradas veces. Por ello, su meta es buscar un esposo que sea bondadoso y que no la subordine demasiado. De manera que Beatriz luce con más experiencia de vida que Hero. Esto también se visualiza en la elección del casting. Paul Vega, el actor que interpreta a Beatriz, es mayor que el actor que interpreta a Hero. Sin embargo, Beatriz no tiene ningún peso para poder proteger a su prima ni ante Claudio y el príncipe ni ante su tío Leonato. La persona que aboga por Hero es el Fraile que cree en la inocencia de Hero y crea un plan para demostrarlo. En este caso Leonato no le cree a ni a su hija ni a su

sobrino sino al Fraile. Esto también genera impotencia en Beatriz quien menciona que quiere ser hombre para enfrentarse a quienes han acusado a su prima.

La personalidad de Hero es muy tranquila. En la época isabelina, el silencio era una cualidad asociada a las mujeres (Dusinberre, 1975, p. 214). En el caso de Hero, ella representa esta cualidad fielmente. El actor Sergio Gjurinovic parte de una actuación contenida y etérea. Su actuación contenida surge del hecho de que el personaje de Hero aparece desde el inicio de la obra, pero no habla hasta el acto dos. Por ello, el actor debe desarrollar la presencia, ya que Hero es el foco de atención al ser el objeto de deseo de Claudio. En contraposición, el personaje de Beatriz resalta por sus diálogos. Sus discursos elocuentes muestran la libertad del personaje de Beatriz al ser una mujer consciente del papel que representa en la sociedad y a los ojos de los hombres (Dusinberre, 1975, p. 217-218). Además, Beatriz habla en cada oportunidad que tiene. El actor Paul Vega le otorga peso escénico a la voz de Beatriz. Su elocuencia e ironía resalta en su discurso. A pesar de ser dos doncellas muy diferentes, su relación no posee ningún sentimiento de recelo o apatía por parte de ninguna. Más bien, Hero desea que su prima sea feliz y Beatriz protege a Hero cuando la calumnian.

Cuando Hero es calumniada, la primera que no cree esa mentira es Beatriz. Incluso Beatriz menciona que Hero es inocente porque han compartido habitación todos los días a excepción día antes de la boda. Esto debería mostrarse como una prueba de que Hero es inocente de verse con otros hombres todas las noches. Sin embargo, los comentarios de Beatriz son ignorados. Como menciona Traub, “Shakespeare depicts male characters as uncomfortable ‘descending’ into femininity, while female characters enjoy the elevation of status their temporary manhood permits” (2003, p. 141). Ante la violencia cometida a Hero, Beatriz adquiere una actitud fuerte, incluso se puede catalogar como varonil, con el objetivo de pelear por restablecer el honor de su prima. Además, Beatriz es capaz de matar a Claudio

por la forma en la cual se comportó. Esto se lo menciona a Benedicto. Sin embargo, ella es consiente que sus acciones tienen límites por el hecho que es mujer. Por ello, Beatriz pide ayuda a Benedicto. De esta manera, se forma una alianza entre Beatriz y Benedicto.

Dentro de la puesta en escena, el actor que interpreta a Hero es quien decide no seguir con el matrimonio que debería ocurrir al final. Esto es un cambio abrupto para la historia pero que tiene sentido para el actor. Esto genera una discusión de todo el elenco si continuar o no la obra. En este caso, intentan convencer al actor que interpreta a Hero para continuar con la historia y así “darle un final feliz al público”. Sin embargo, en las dos oportunidades que asistí a la puesta en escena, el público se mostraba a favor de no realizar el matrimonio por medio de aplausos e incluso gritaban a favor de la cancelación de la boda entre Hero y Claudio. Esta parte mostró la mirada contemporánea de los actores del texto dramático. La capacidad de cuestionar el comportamiento de los personajes y las decisiones que toman.

Si bien esta comedia gira en torno a engaños, apariencias y rumores, el concepto que resalta es el amor en un contexto patriarcal. Para diferentes estudiosos, el motivo dramático central de esta comedia romántica no es la relación de Hero y Claudio. Por ejemplo, la directora inglesa Margaret Webster menciona que la verdadera trama central es la relación entre Benedicto y Beatriz porque las astutas discusiones entre ambos personajes constituyen la vida de la obra de Shakespeare (2000, p. 195). En efecto, la relación entre Benedicto y Beatriz conquista al espectador por el humor y los enredos que provocan, en especial, cuando Benedicto apoya a Beatriz para devolver el honor a su prima frente a las falsas acusaciones.

La escena que la boda entre los personajes de Beatriz y Benedicto está en el texto dramático y en la puesta en escena. En el texto ocurre luego de la boda de Claudio con Hero. Sin embargo, en la puesta en escena, esta escena no ocurre y genera una discusión entre todo el elenco. Es el matrimonio entre Beatriz y Benedicto quienes rompen con la discusión. En esta parte de la puesta en escena, los actores deciden despojarse del vestuario que los muestra

como los personajes. De esta manera, nos muestran el matrimonio entre dos hombres. Esto es para resaltar el mensaje de la historia que el amor no tiene género. Esto traslada al público a percatarse que no debería haber exaltación al ver a dos personas del mismo sexo besándose. Desde un inicio, la puesta en escena nos ha planteado muestras de afecto entre personas del mismo sexo como en el caso de Hero y Claudio, pero convirtiéndolo en algo más digerible para el público al verlos en personaje.

En síntesis, la puesta en escena de De Ferrari resignifica los códigos y convenciones del teatro isabelino para contemporanizar el texto dramático a la sociedad peruana actual. Todos los signos y códigos mostrados en escena son reconstruidos con la intención que no solo sean elementos isabelinos o elementos contemporáneos. Por ejemplo, los actores utilizan la vestimenta del personaje encima de su vestimenta de actores. La vestimenta del personaje está tiene un estilo que es posible vincular con el estilo isabelino de esa época. Sin embargo, el diseño es más simple y no oculta que algunos actores interpretan a personajes femeninos. De esta manera, se combina códigos y convenciones del teatro isabelino con códigos y convenciones contemporáneas para que la puesta en escena conecte con los espectadores al mostrar elementos conocidos como hits musicales fusionado con salsa. De esta manera, la versión de De Ferrari juega con la percepción el espectador para visibilizar problemáticas sociales del pasado que permanecen en el presente. Además, cada elemento e imagen mostrada pasa por un proceso de resignificación que contribuye con la propuesta de De Ferrari. Asimismo, el manejo de la metateatralidad y la ruptura de la ilusión teatral en la puesta en escena generan reflexión y cuestionamiento de diversas situaciones como la violencia de género y la homofobia. En cuanto a las distintas masculinidades mostradas en escena construidas por los actores, su análisis correspondiente permite conocer los diferentes tipos de comportamiento generados dentro de una sociedad patriarcal. A pesar que el texto dramático contiene partes que no concuerdan con el propósito de la propuesta de dirección,

los cambios permiten que la puesta en escena sea contemporánea y que dialogue con el público. De esta manera, la mirada contemporánea del director o directora permite poner en escena algo más que un espectáculo. Si bien el teatro es considerado como un espectáculo de recreación para las personas del público, es posible conmover al espectador y transmitir un mensaje que contribuya con fomentar el respeto y la aceptación en la sociedad.



Conclusiones

La puesta en escena de *Mucho ruido por nada* dirigido por Chela De Ferrari resulta contemporánea porque se apropia del texto dramático desde la sensibilidad histórica del presente para contribuir con la discusión en torno a un tema social de la realidad peruana, que es la igualdad de derechos de pareja para la comunidad LGBTIQ+. Una puesta en escena es catalogada como contemporánea cuando es relevante a su tiempo, público y lugar de representación, más allá de las convenciones empleadas o a la procedencia del texto dramático. Esto se logra gracias a que el director es consciente de lo que piensa el público. En la versión de De Ferrari, hay atención al detalle por parte de la directora, ya que plasma en escena temáticas del texto dramático como la violencia de género y la subordinación de la mujer en una sociedad patriarcal, tomando en cuenta cómo serán recibidas dichas temáticas por el público. Si bien en la puesta en escena de De Ferrari se emplearon convenciones y códigos del teatro isabelino, la puesta en escena resultó contemporánea al ser una reestructuración y resignificación de dichos elementos.

Como se vio en el primer capítulo, durante el proceso creativo, se establecieron los parámetros para construir una puesta en escena que sea pertinente con el tiempo del espectador. En la versión de Chela De Ferrari, el tema principal que se aborda es el amor entre personas del mismo sexo. Como se ha mencionado antes, este tema surgió a raíz de la desaprobación del Proyecto de Ley de Unión Civil en el 2015. Este acontecimiento fue el principal estímulo para que la directora De Ferrari comenzara el proceso de poner en escena la obra *Mucho ruido por nada*. Desde el inicio, la propuesta de De Ferrari tuvo ideas claras de lo que quería transmitir con la puesta en escena. Para visibilizar y celebrar el amor sin género, se desarrolló un proceso creativo cuya base fue la imagen faro de mostrar a dos personas del mismo sexo, en este caso, a dos hombres agarrados de la mano. Constantemente retornar a la imagen faro le permitió a la directora desarrollar una puesta en escena que

desafiara el statu quo de la realidad peruana actual, y que expresara el mensaje central: el amor no depende del género, por lo que se celebra la unión civil entre personas del mismo sexo. Considero que la adaptación de un texto dramático de un autor canónico para cuestionar aspectos sociales que son machistas y homofóbicos permite dar la percepción que es posible el cambio. Debido al trabajo de dirección de De Ferrari, se demuestra al público que es posible cambiar, cuestionar y refutar comportamientos establecidos por la sociedad machista. En especial, esto es evidente en la escena del final. Además, para crear un ambiente de celebración dentro de la puesta en escena, De Ferrari partió de la propuesta de contemporanizar y resignificar elementos del teatro isabelino utilizados en escena. A pesar de utilizar en su mayoría elementos isabelinos, dichos elementos se vuelven contemporáneos al presentar un nuevo significado en la vista del espectador del presente. Asimismo, el trabajo en conjunto de la directora con el elenco, el asistente de dirección y las personas que conformaron el equipo de producción enriqueció la puesta en escena debido a que se contaba con diferentes puntos de vista actuales de la obra. Tanto la propuesta como la mirada contemporánea de la directora permitieron mostrar que es posible cuestionar el statu quo de una sociedad patriarcal y promover la igualdad social.

Como se vio en el segundo capítulo, en la puesta en escena de la versión de De Ferrari de *Mucho ruido por nada*, se juega con la percepción del público a través de la combinación de códigos y convenciones del teatro isabelino con códigos y convenciones contemporáneas. En el caso del espacio y de la iluminación, destaca la austeridad que genera en el espectador ambigüedad sobre el contexto de representación. En el caso de la música, se caracterizó por ser en vivo y presentar la fusión de hits internacionales con la salsa interpretada por los actores. En el caso del vestuario, se mezcló la ropa cotidiana del actor con un vestuario influenciado por el estilo isabelino. Además, se emplearon elementos de vestuario que generaban un ambiente de atemporalidad a la puesta en escena. Y, en el caso de la

interpretación actoral, a pesar de estar influenciado por la comedia del arte, el manejo corporal y vocal de los actores es realista. Esto genera una sensación de cercanía con el público y acerca a la historia al presente. Lo más resaltante era su interacción y consciencia del público para realizar una interpretación proyectada. De esta manera, utilizar convenciones isabelinas y contemporáneas permitió relacionar el texto dramático escrito por William Shakespeare con la sociedad peruana actual. Además, en la puesta en escena, convergen distintas convenciones teatrales y sociales que contribuyen con la contemporización, como la metateatralidad, la resignificación y la ruptura de la ilusión teatral. Por medio de estas convenciones, el espectador logra conectar el pasado de la historia con el presente. Así, el público logra involucrarse. Por medio de la metateatralidad, se logra que el público reflexione sobre temas cuestionables como la violencia de género y el matrimonio entre una víctima y su agresor. En el caso de la resignificación del final de la comedia y el sentido del matrimonio, esta permitió visibilizar el debate en torno al Proyecto de Ley de Unión Civil al elegir un elenco completamente de actores hombres. Esta convención isabelina adquiere un nuevo significado contemporáneo, ya que la propuesta de De Ferrari tenía como objetivo visibilizar y normalizar las muestras de afecto entre personas del mismo sexo. Además, la ruptura de la ilusión teatral que aparece al final de la puesta en escena permitió que existiera un diálogo y debate entre los valores y costumbres de la sociedad inglesa de la época isabelina y la sociedad peruana actual, como el matrimonio, la femineidad, la masculinidad, el patriarcado y la homofobia. La obra propone que los valores y costumbres sobre dichos conceptos deben cambiar porque promueven la violencia y desigualdad al ser concebidos desde la perspectiva patriarcal. Esta ruptura evidencia el carácter contemporáneo de la puesta en escena al mostrar las distintas opiniones de los actores y del público que cuestionan el texto dramático. Esto se debe a que, en la actualidad, existe la necesidad de cambiar ideales retrógrados, obsoletos o anticuados. Esto se debe a que, en el presente, se reconoce la

importancia de evolucionar hacia creencias, valores o prácticas más actualizadas, progresistas e inclusivas. Este cambio es impulsado por avances en la conciencia colectiva sobre temas como la igualdad de género, el respeto a la diversidad y la justicia social. De manera que, en la sociedad actual, existe una necesidad apremiante de dejar atrás valores y costumbres que perduran en la sociedad peruana actual que ya no son adecuadas para el mundo contemporáneo. Asimismo, la puesta en escena representa diferentes masculinidades en una sociedad patriarcal por medio de la interpretación de los actores en escena. Desde una mirada contemporánea, se analiza y cuestiona el comportamiento de los personajes que interpretan los actores para develar diferentes formas de cómo afecta los ideales patriarcales en la vida de las mujeres y los hombres. Al ser el Perú también una sociedad patriarcal, se encuentran formas del comportamiento masculino presentes en la puesta en escena que perduran. De esta manera, se visibilizan las relaciones de poder entre hombres y entre hombres y mujeres. Además, también se muestra cómo existen casos que cuestionan y contradicen lo estandarizado por la sociedad patriarcal, como en el caso de Benedicto y Beatriz. De esta forma, la versión de De Ferrari no es solo un espectáculo, sino que es un producto artístico que afecta al público y propone un cambio social para mejorar la sociedad.

Durante todo el proceso, la propuesta de dirección se encuentra presente en cada aspecto de la materialización de *Mucho ruido por nada*. Considero contemporánea la forma en la cual se abordó el proceso de dirección de De Ferrari porque se puso en escena un texto de un autor canónico para visibilizar una problemática vigente en el contexto de representación. Además, la puesta en escena de De Ferrari logra que el público se enfrente a dilemas, prejuicios, estereotipos, estándares sociales y conceptos como la masculinidad y el amor. Esto permite un diálogo entre el pasado y el presente que permite crear una propuesta contemporánea del texto de Shakespeare que conecte al espectador con la historia otorgándole la capacidad de cuestionar su entorno social.

Referencias bibliográficas

- Abel, L. (1963). *Metatheatre A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora.
- Ágreda, S., Mora, J., & Ginocchio, L. (Eds.). (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Aróstegui, J. (2006). La contemporaneidad, época y categoría histórica. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36(1), 107-130. <https://doi.org/10.4000/mcv.2338>
- Astington, J. (2010). *Actors and acting in Shakespeare's time: The art of stage playing*. Cambridge University Press.
- Badawi, M. (1981). *Background to Shakespeare*. The Macmillan Press.
- Baldwin, P. (2020). “Todo el mundo es un escenario”: Estudio comparativo de los espacios teatrales en el barroco español y en la escena isabelina. *Revista Chilena de Literatura*, 102, 83–117. <https://www.jstor.org/stable/26954633>
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Artezblai.
- Barrientos, V. (2017). El reconocimiento de la sexualidad: La orientación sexual y la unión civil en el Perú. En Ulfe, M. & Trinidad, R (Eds.), *En Busca de reconocimiento: Reflexiones desde el Perú diverso* (pp. 169-194). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Bates, C. (2004). Love and courtship. En Leggatt, A. (Ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean comedy* (pp. 102-122). Cambridge University Press.
- Berry, E. (2004). Laughing at “others”. En Leggatt, A. (Ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean comedy* (pp. 123-138). Cambridge University Press.
- Bobes, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Aceña

- Breyer, G. (1968). *Teatro: El ámbito escénico*. Centro Editor de América Latina
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío* (2ª ed.). Península.
- Brockett, O., & Hildy, F. (2014). *History of the theatre* (10th ed.). Pearson Education Limited.
- Bogart, A. (2016). *Los puntos de vista escénicos: Movimiento, espacio dramático y tiempo dramático* (2ª ed.). Asociación de Directores de Escena de España.
- Canfield, C. (1970). *El arte de la dirección escénica*. Editorial Diana.
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo: En el teatro europeo contemporáneo*. Paso de Gato.
- Centro Dramático Nacional. (2022, 25 de junio). *Clase magistral con Chela De Ferrari* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EQtaT5luUPY>
- Clubb, L. (2004). Italian stories on the stage. En Leggatt, A. (Ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean comedy* (pp. 32-46). Cambridge University Press.
- Clurman, H. (1990) *El teatro del director; notas sobre la puesta en escena*. Grupo Editor Latinoamericano.
- Congreso de la República. (2009). Código Civil [Decreto legislativo N° 295]. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgfc/diff/normatividad_nacional_general/2_Codigo_Civil.pdf
- Congreso de la República. (2010, 4 de febrero). Proyecto de Ley del Patrimonio Compartido [Proyecto de Ley N° 03814/2009-cr]. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/TraDoc_condoc_2006.nsf/d99575da99ebf305256f2e006d1cf0/1ee9f142a7c8d2c6052576c0006d9ce6/\$FILE/03814.pdf
- Congreso de la República. (2010, 2 de agosto). Proyecto de Ley que Establece las Uniones entre Personas del Mismo Sexo [Proyecto de Ley 04181/2010-CR]. <https://www.teleley.pe/proyecto/761/>

- Congreso de la República. (2023, 17 de julio). Proyecto de Ley que Establece las Uniones Civiles entre Parejas del Mismo Sexo [Proyecto de Ley 09317/2003-CR]. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://wb2server.congreso.gob.pe/spl-ey-portal-service/archivo/MTIwNDk3/pdf/PL0558420230717/
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En Olavarría, J. & Valdés, T. (Eds.), *Masculinidades: Poder y crisis* (pp. 31-48). Isis International, FLACSO.
- Connell, R. (2005). *Masculinities* (2a ed.). University of California Press.
- Connell, R. (2015). *Masculinidades* (2a ed.). Programa Universitario de Estudio de Género.
- Corrales, J. (2015). *La representación y los derechos LGBT en Latinoamérica y el Caribe: La influencia de las estructuras, los movimientos sociales, las instituciones políticas, y la cultura*. The University of North Carolina.
- Creaser, J. (2004). Forms of confusion. En Leggatt, A. (Ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean comedy* (pp. 81-101). Cambridge University Press.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Dean, A., & Carra, L. (2009). *Fundamentals of play directing* (5a ed.). Waveland Press.
- De Ferrari, C. (Directora). (2017, 1 de enero). Mucho ruido por nada [Serie de televisión]. En V. Robles [Productor de televisión] & T. Verano [Director de televisión], *Tercera llamada*. TV Perú.
- Dusinberre, J. (1975). *Shakespeare and the nature of women* (2a ed.). Palgrave Macmillan.
- Elsom, J. (Ed.). (1989). *Is Shakespeare still our contemporary?* Routledge.
- Finkel, H. (2018). *Herramientas para el director de escena*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco.
- Fuller, N. (2001). *Masculinidades: Cambios y permanencias*. Fondo Editorial PUCP.

- Gallardo, J. (Ed.). (1922). *Teatro de William Shakespeare*. Casa Editorial Garnier Hermanos.
- Gay, P. (2002). Women and Shakespeare performance. En Stanton, S. & Wells, S. (Eds.), *The Cambridge companion to Shakespeare on stage* (pp. 155-173). Cambridge University Press.
- González, J. M. (1993). *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*. Montesinos.
- Gordon, E. (1987). *El arte del teatro*. Gaceta.
- Grotowski, J. (1993). El director como espectador de profesión. *Revista Máscara* 11-12, 47-55.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.
- Harris, F. (1947). *El hombre Shakespeare*. Losada.
- Hormigón, J. A. (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Hornback, R. (2009). *The english clown tradition from the Middle Ages to Shakespeare*. Cambridge.
- Hubert, J. (1991). *Metatheater: The example of Shakespeare*. The University of Nebraska Press.
- Javier, R. (2021, 16 de junio). “No contaban con su astucia”: Por qué Chespirito afirmaba que el Chapulín Colorado era mejor que Superman. *Prensa Libre*, <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/no-contaban-con-su-astucia-por-que-chespirito-afirmaba-que-el-chapulin-colorado-era-mejor-que-superman/>.
- Juliá, E. (1916). *Shakespeare y su tiempo, historia y fantasía*. Renacimiento.
- Kermode, F. (2005). *El tiempo de Shakespeare*. Debate.

- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En Olavarría, J. & Valdés, T. (Eds.), *Masculinidades: Poder y crisis* (pp. 49-62). Isis International, FLACSO.
- Kott, J. (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Alba
- La Plaza. (2019). *Mucho ruido por nada La Plaza fuera de La Plaza*. Recuperado de <https://laplaza.com.pe/obras-archive/mucho-ruido-por-nada-2019/> [Consulta: 20 de noviembre de 2023].
- Laroque, F. (2004). Popular festivity. En Leggatt, A. (Ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean comedy* (pp. 64-80). Cambridge University Press.
- Libros por mí. (2018). *Mucho ruido por nada en el Teatro Peruano Japonés hasta el 1 de abril*. Recuperado de <https://librosami.pe/2018/03/mucho-ruido-por-nada-en-el-teatro-peruano-japones-hasta-el-1-de-abril/> [Consulta: 20 de noviembre de 2023].
- Luis Miguel. (1994). Solamente una vez. En *Segundo romance* [CD]. WEA Latina.
- Marchette, C. (1960). *Shakespeare y su tiempo*. Juventud.
- Marqués, J. (1997). Varón y patriarcado. En Olavarría, J. & Valdés, T. (Eds.), *Masculinidades: Poder y crisis* (pp. 17-30). Isis International, FLACSO.
- Mayurí, M. (2003). *La contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú: el caso de Hamlet de Alberto Isola* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/954>
- McLeish, K. & Unwin, S. (1999). *Shakespeare, una guía*. Adriana Hidalgo Editores.
- Moreira, C. (2015). *La commedia dell'arte un teatro de artesanos: guiños y guiones dell'arte para el actor*. Inteatro.
- Mori, M. (2002). The Structure of Theater: A Japanese View of Theatricality. *SubStance*, 31(2/3), 73–93. <https://doi.org/10.2307/3685479>

- O'Connor, M. (2002). Reconstructive Shakespeare: Reproducing Elizabethan and Jacobean stages. En Stanton, S. & Wells, S. (Eds.), *The Cambridge companion to Shakespeare on stage* (pp. 76-97). Cambridge University Press.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Perinelli, R. (2011). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Tomo 2. Inteatro.
- Pérez, I. (Ed.). (2023). "De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés" *Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*. Iberoamericana.
- Real Academia Española. (2023). Signo. En *Diccionario de la lengua (23ª ed.)*. Recuperado el 01 de marzo de 2024 de <https://dle.rae.es/signo>
- Redacción El Comercio. (2016, 26 de noviembre). *Mucho ruido por nada*: así fue la emotiva reposición de la obra. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/ruido-emotiva-reposicion-obra-400294-noticia/> [Consulta: 20 de noviembre de 2023].
- Redacción RPP. (2021, 15 de junio). Teatro La Plaza retransmitirá "*Mucho ruido por nada*" y "*Simón, el topo*" por el Mes del orgullo. *RPP*. <https://rpp.pe/cultura/teatro/mes-del-orgullo-2021-teatro-la-plaza-retransmitira-mucho-ruido-por-nada-y-simon-el-topo-para-celebrar-la-diversidad-noticia-1342412> [Consulta: 18 de mayo de 2023].
- Rivera, R. (2022, 7 de mayo). Proyecto de unión civil: ¿Avance o retroceso? *IDEHPUCP*. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis1/proyecto-de-union-civil-avance-o-retroceso/>
- Rolfe, B. (1977). *Behind the mask*. Personabooks.
- Rosas, P. (2018). *El surgimiento del movimiento por la unión civil homosexual en el Perú*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12614>

- Santi, M. (2019a, 9 de enero). Santiago a Mil: Chela de Ferrari y su Shakespeare en clave travestida [Entrevista]. *Santi Teatro & Danza*. <https://www.santi.cl/2019/01/09/stgo-a-mil-chela-de-ferrari-y-su-shakespeare-en-clave-travestida/>
- Santi, M. (2019b, 16 de enero). La comedia de Shakespeare que revolucionó Lima. *La Panera*. <https://lapanera.cl/sitio/la-comedia-de-shakespeare-que-revoluciono-lima/>
- Saravia, M. (2019). *Capacidad de agencia de la sociedad civil en la discusión pública: El caso de la Colectiva Unión Civil YA a propósito del debate sobre los proyectos de ley de unión entre personas del mismo sexo en Perú (2013-2015)*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15546>.
- Servant, A. (2016, 16 de octubre). Mucho ruido por nada: Shakespeare más vivo que nunca. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/teatro/ruido-shakespeare-vivo-critica-399466-noticia/>
- Snyder, S. (2003). The genres of shakespeare's plays. En De Grazia, M. & Wells, S. (Eds.), *The Cambridge companion to Shakespeare* (pp. 83-98). Cambridge University Press.
- Spencer, T. (1954). *Shakespeare y la naturaleza del hombre*. Losada.
- Stewart, J. (1996). *Character and motive in Shakespeare*. Longman.
- Teatro La Plaza. (2019). *Nosotros*. Recuperado de <https://laplaza.com.pe/nosotros/>. [Consulta: 5 de noviembre de 2023].
- Teatro La Plaza. (2021). *Dossier de giras Mucho ruido por nada una comedia de Shakespeare versión y dirección de Chela De Ferrari* [Dossier]. chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://laplaza.com.pe/wp-content/uploads/2019/05/Mucho-ruido-por-nada_Giras.pdf
- Teatro UPAO. (2019). *Mucho ruido por nada. Teatro La Plaza*. Recuperado de <https://teatroupao.com/muchoruidopornada> [Consulta: 20 de noviembre de 2023].

The Beatles. (1963). I want to hold your hand. En *I want to hold your hand EP* [Vinilo].

Parlophone.

Thomson, P. (1982). *Shakespeare's theatre*. Routledge and Kegan Paul.

Thomson, P. (2002). The comic actor and Shakespeare. En Stanton, S. & Wells, S. (Eds.),

The Cambridge companion to Shakespeare on stage (pp. 137-154). Cambridge

University Press.

Torres, A. (2018, 21 de enero). El futuro de la Iglesia. *El Comercio*,

<https://www.ipsos.com/es-pe/el-futuro-de-la-iglesia>.

Townson, D. (2004). *Breve historia de Inglaterra*. Alianza Editorial.

Traub, V. (2003). Gender and sexuality in Shakespeare. En De Grazia, M. & Wells, S. (Eds.),

The Cambridge companion to Shakespeare (pp. 129-146). Cambridge University

Press.

TV Perú. (2019, 13 de noviembre). *La Entrevista: Chela de Ferrari (13/11/2019) TV Perú*

Noticias [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vaNbs2NWW-w&ab_channel=TVPer%C3%BA

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica de teatro*. Cátedra

Webster, M. (2000). *Shakespeare without tears: A modern guide for directors, actors and*

playgoers. Dover

Wells, S. (1978). *Shakespeare: The writer and his work*. Scribner's.

Wilson, E., & Goldfarb, A. (2012). *Living theatre: History of the theatre*. McGraw-Hill.

Wilson, J. (1964). *El verdadero Shakespeare, una aventura autobiográfica*. Eudeba.

Yates, F. A. (1986). *Las últimas obras de Shakespeare: Una nueva interpretación*. Fondo de

Cultura Económica.

Anexos

Anexo 1

Entrevista a Chela De Ferrari (5 de enero de 2024)

1. ¿Qué tipo de teatro te gusta hacer? ¿Tienes influencias concretas (artísticas, culturales teatrales) al dirigir teatro? De ser así ¿Cuáles son?

Respuesta:

No tengo un tipo de teatro preferido ni influencias relevantes. Cada obra presenta sus propios retos. No hay una obra que se parezca a la otra. Elijo proyectos que me permitan reflexionar sobre temas relevantes y encontrar un nuevo ángulo para la comprensión de viejos problemas. Trabajar con actores con síndrome de Down, como en el caso de *Hamlet*, o con un elenco de actores y actrices ciegos como *La gaviota* (obra que estoy trabajando para estrenar este 2024 en Madrid) me permite explorar nuevas realidades, formas y cuerpos sobre el escenario. Poner textos icónicos y de gran valor en manos de elencos compuestos por personas o colectivos a los que no se les suele dar valor es algo que estoy trabajando en mis últimos montajes.

2. ¿Cómo abordas el proceso de la puesta en escena de una obra? ¿Qué aspectos se repiten y cuáles cambian entre montaje y montaje?

Respuesta:

La primera parte de esta pregunta se irá respondiendo en las preguntas que siguen.

Los procesos que se repiten son los que tienen que ver con la producción del montaje. Me refiero al tiempo de ensayo, a las reuniones con los diseñadores de vestuario, escenografía, música, iluminación, etc. Una excepción sería *Hamlet*, que demandó otros tiempos y formas de producción y ensayo. Es importante estar abiertos a cambiar las maneras de producción cuando se exploran trabajos que salen de lo convencional. Las decisiones artísticas evidentemente cambian de una obra a otra.

3. ¿Qué opinas sobre las obras de William Shakespeare? ¿Consideras que son vigentes en la actualidad?

Respuesta:

Creo que es un autor profundamente inspirador que conocía la complejidad del alma humana y que supo retratarla con poesía a través de sus personajes. Los temas que propone siguen vigentes en el Perú y en cualquier lugar del mundo. Creo que las obras de Shakespeare son generosas con lxs directorxs que abordamos sus textos, ya que están siempre abiertas a nuevas lecturas.

4. ¿Qué temas te interesaba abordar con la puesta en escena de *Mucho ruido por nada*? ¿Qué opinas sobre los temas que toca la puesta en escena? ¿Por qué elegiste esa obra para hacerlo?

Respuesta:

Cuando la Ley de Unión Civil fue rechazada en el Congreso sentí, como miles de peruanos, impotencia y frustración, y pensé que sería importante programar nuevamente en La Plaza una obra que tocara el tema, pero esta vez alejándonos de cualquier propuesta dramática. Buscaba una obra para bailar, cantar y celebrar el amor.

¿Pero qué obra? ¿La escribía? Recordé que se cumplía el aniversario de Shakespeare, 400 años. ¿Y si buscaba en una de sus comedias? Encontré en *Mucho ruido por nada* elementos que nos permitían retratar, desde el humor, un mundo patriarcal y hablar sobre la injerencia de la comunidad en la plena realización del amor de pareja. La acción se desarrolla en una pequeña y conservadora comunidad siciliana, de una mentalidad muy similar a la de nuestra absurda sociedad peruana hoy. A algunos les parecía un poco jalado de los pelos, pero rápidamente desecho esas voces y me dejo llevar por la intuición, creía tener cosas de qué agarrarme. No era mi obra favorita de Shakespeare, pero me parecía que era la única que podía ofrecerme lo que estaba buscando.

Apareció una imagen feliz que será guía absoluta de este proceso, una “idea faro”.

Hay imágenes que nos acompañan toda la vida, quedan dormidas en algún lugar del inconsciente y despiertan un día para decirnos algo. La primera vez que vi una manifestación de amor entre dos personas del mismo sexo fue en Nueva York, hace más de cuarenta años. Una imagen impensable en el Perú de esos años. Dos hombres, evidentemente enamorados, caminaban de la mano, libremente, sin pudor alguno. Se detienen, se miran tomados de ambas manos por un rato, se dicen cosas, y siguen caminando. Esta imagen, y la emoción que me produjo, es la que apareció al inicio de este proyecto para convertirse en una metáfora y me acompañó a lo largo de todo el proceso de creación de la obra. Una imagen puede convertirse en una especie de faro y es capaz de darnos luz en momentos de duda o en los que nada parece tener sentido. La imagen aparece como un salvavidas para sostenernos hasta el final del proceso. En ocasiones, ésta va perdiendo fuerza en el camino y termina apagándose o aparece otra. En el caso de *Hamlet*, la imagen faro fue la de un joven con síndrome de Down llevando la corona del príncipe Hamlet, y debajo del título la frase: ¿Ser o no ser?

Volviendo a *Mucho ruido por nada*, ya tenía una imagen faro que me guiaría el proceso. Las ideas van escalando. Esto fue lo que anoté en ese momento:

1. Hacer una obra que termine con dos hombres que se tomen de la mano.
2. Hacer una obra que termine con dos hombres de la mano y casándose.
3. Que alguien diga unas palabras hermosas para celebrar la unión. Cortas y contundentes.
4. Que la pareja esté rodeada de personas que apoyen la unión.
5. Que se le pregunte al público si alguien se opone a la unión.
6. Y al final, final, que todos cantemos, bailemos y celebremos ese amor.

Luego vinieron las dudas: ¿No es iluso plantear una imagen así cuando la realidad camina por la vereda opuesta? ¿Podemos celebrar el rito de una unión que no es posible aún

en nuestro país? Y por ahí se asoman las respuestas que nos regala alguien para seguir avanzando. ¿No es el teatro, después de todo, el espacio para hablar de nuestros dilemas y proyectar nuestros anhelos? Dirigir no implica producir todas las ideas. Lo que sí es responsabilidad nuestra es elegir las mejores y desechar las que no funcionan, por más buenas que parezcan. Este proceso fue alimentado por las ideas de todo el equipo, empezando por las del elenco. El teatro es, sin duda, un arte profundamente colaborativo.

5. ¿Cómo se decidió la propuesta estética del diseño de la escenografía y el vestuario?

¿Por qué parte del vestuario se encontraba colgado en medio del escenario?

Respuesta:

La propuesta estética nace del deseo de acercarnos a las formas isabelinas de la época del autor y resignificarlas.

El teatro Isabelino buscaba romper la cuarta pared. El Globe (Londres), uno de los grandes espacios en los que se desarrolló Shakespeare, creaba una conexión muy particular con su público. Buscábamos acercarnos a las formas del autor al hacer el cambio en el patio de butacas. El público debía estar rodeando a los actores para lograr otro tipo de conexión, uno que se parezca a la del teatro de la época.

La cuarta pared es aquella que existe imaginariamente entre escenario y el patio de butacas. Bajo ese concepto el público es una especie de “voyerista” privilegiado que ingresa, sin ser visto, en el universo de la obra. El teatro realista o naturalista trabaja bajo el concepto de la cuarta pared. Shakespeare, en cambio, la rompe permanentemente y busca una conexión distinta con su público. Todo aquello que ayude a recordar que lo que se está viendo es una obra de teatro, destruye la cuarta pared. Shakespeare utiliza distintos recursos para recordarnos el hecho teatral. Por ejemplo, las obras están atravesadas por monólogos en los que los actores, a través de sus personajes, se conectan directamente con el espectador. Las obras no cuentan con escenografías que reproduzcan los lugares en los que transcurren sus

obras. El escenario de Shakespeare es un espacio vacío. Son los actores los que nos conducirán de un espacio a otro mencionando brevemente el lugar donde se encuentran: un bosque, una plaza, el interior de un palacio, etc.

Para Shakespeare y el teatro Isabelino, la conexión con el público era sustancial. Su participación y respuesta eran muy activas y condiciona el trabajo de los actores. Recordemos que las funciones se producían a plena luz del día. Los espectadores no estaban sentados en la oscuridad, como es el caso de la mayoría de nuestras salas, invisibles a los actores. El teatro de Shakespeare interactuaba con su público. Por otro lado, el público del teatro Isabelino representaba una sección transversal de la población londinense de la época y todas las clases sociales estaban presentes y encontraron respuestas a sus expectativas. Shakespeare tenía un profundo conocimiento de su público y sabía dialogar con él a través de sus obras. Es importante recordar que nuestro autor se desarrolló en todas las esferas del teatro. Fue dramaturgo, director, actor, productor y empresario teatral.

6. Si bien los actores tenían prendas cotidianas y contemporáneas, resaltan algunos símbolos como la imagen del *Joker*, la calavera o el Chapulín. ¿Qué se buscó representar con dichas prendas en escena?

Respuesta:

Buscábamos que la propuesta nos recordara a un ensayo. En éstos, los actores suelen tomar vestuario que tienen a mano para trabajar sus personajes. Lo usan sobre sus propias prendas. En nuestra propuesta, los actores se visten en escena al inicio colocándose una falda o una chaqueta sobre sus propias prendas: Jean, polo, zapatillas, etc. Esto nos servía para llegar a la imagen final. Solo necesitábamos retirar la falda de Beatriz y la chaqueta de época de Benedicto (cosa que hicimos como parte del rito) para quedarnos con la imagen de dos hombres, ya no a Beatriz y Benedicto, sino dos personas del mismo sexo tomadas de la mano. Por otro lado, los polos elegidos nos permitían expresar algo que nos ayudara a reforzar

aspectos de la personalidad de los personajes, y también, de alguna manera, la de los actores. Éstos fueron elegidos por ellos, excepto el de Chapulín, que elegí porque nos venía a pelo para determinado momento de la obra.

7. ¿Cómo fue la elección del elenco? ¿Cómo fue el trabajo con los actores durante el periodo de ensayos? ¿Cuánto duró el periodo de ensayos?

Respuesta:

Conocía a todos los actores que convoqué para la obra. Los busqué en base a la idea que tenía de los personajes y sobre cómo quería que se expresaran. Trabajé con ellos con el encargo de que cada actor despertara su propia sensibilidad femenina para hacer los papeles de mujeres. Les pedí que dejen a un lado todos los estereotipos que tenían archivados. No suelo identificarme con las imitaciones de mujeres que vemos con frecuencia en la televisión, o incluso en el teatro, cuando hombres encarnan a mujeres. Me resultaba muy interesante verlos abordar esa transformación sin hacer uso de ningún tipo de artificio. No disfrazamos el hecho de que son hombres. No usaban pelucas ni maquillaje. Por ejemplo, le he pedí a Carlos Tuccio que conserve su barba blanca para encarnar a Antonia. Pensaba que no nos conectaríamos fácilmente con las mujeres que Paul, Carlos, Sergio, Emilram y Claret nos entregarían y, a la vez, que no dejaríamos de ver a hombres encarnando a mujeres. Y esperaba que, cuando Beatriz y Benedicto logran al final de la obra la tan esperada unión, poco importara al público a qué sexo pertenecían.

8. ¿Cómo surgió la creación de la banda Los isabelinos? ¿Cuál fue el criterio para elegir las canciones que se muestran en escena?

Respuesta:

En el teatro popular los actores echaban mano de cuanta habilidad artística disponían para trabajar. Danza, canto, uso de instrumentos. No eran necesariamente grandes expertos, o lo que consideramos actualmente profesionales. Ese factor no académico le daba a la obras

ese aire popular que me interesa rescatar. Conformamos una banda, tarea a cargo de Santiago Pillado, y la bautizamos Los Isabelinos en honor al teatro de la época del autor. Estaba conformada por Pablo Saldarriaga, Lucho Sandoval, Rodrigo Sanchez Patiño, Claret Quea, Rómulo Assereto. Una banda de músicos que nos permitiera cantar, bailar y celebrar el amor. Las canciones fueron elegidas e incorporadas en el proceso de adaptación. Las letras de las canciones son parte del texto.

9. ¿Cómo surgió el cambio del final de la obra?

Respuesta:

Para responder debo primero resumir la trama. La obra presenta a dos parejas: Beatriz y Benedicto, conocidos por sus agudas reflexiones en contra del matrimonio y por ser personas que atesoran su libertad por encima de todo. La otra pareja, Claudio y Hero, son dos jóvenes que ni bien se conocen se juran amor eterno sin pensarlo dos veces y ponen fecha para su boda a la semana siguiente. La pequeña comunidad de amigos, y enemigos, que rodea a las parejas, hará todo lo posible por unir a Beatriz y Benedicto al mismo tiempo que producirá una violenta ruptura entre Claudio y Hero. Uno de los personajes tiende una trampa en la que Hero, la joven, es acusada de infidelidad. Claudio, su novio, se siente profundamente engañado y no se le ocurre mejor idea que presentarse en la boda para negarse al matrimonio agrediendo a la joven frente a una comunidad que, salvo por un par de personas, avala la situación. Al final de la obra Claudio descubre el engaño, Hero perdona todo y se casa con su agresor.

En el proceso, la escena en la que el novio se niega a casarse con Hero resultó más violenta de lo que imaginamos. Nos gustó la fuerza que cobró, pero ¿cómo podíamos llegar al final feliz de Shakespeare si la joven aceptaba casarse con su agresor y congraciarse con la comunidad que avaló la violencia? ¿Cómo podríamos celebrar el amor de la otra pareja de la historia —Beatriz y Benedicto— después de eso? ¿Cómo podía ser fiel a la imagen faro de

las dos personas tomadas de la mano para celebrar su amor? La escena de la boda resultaba más violenta e interesante en cada ensayo porque nos ofrecía un pico dramático necesario. Pero mientras tanto, mientras eso ocurría en nuestra sala de ensayo, medio millón de personas salíamos a las calles a protestar contra la violencia a la mujer en una marcha sin precedentes en nuestro país. Y yo, en medio de una trampa, la única mujer frente a un elenco conformado solo por hombres dirigiendo una obra con un final que yo rechazaba. Resultaba imposible que el final feliz de Shakespeare me resultara feliz. Algunos actores coincidían.

Planteamos el problema: No podemos hacer el final de Shakespeare pero tampoco podemos sacrificar la escena de la boda. Solo nos queda cambiar el final. El 50% estaba de acuerdo con hacer el cambio como protesta a la violencia contra la mujer, el 50% estaba en contra, sostenían que lo correcto era respetar el final planteado por el autor. Y yo, que pensaba que la etapa de adaptación y escritura estaba terminada, me veo forzada a escribir otro final, y otro, y otro... En todos los casos, era el personaje de la joven quién rompía con la obra negándose a la boda. Ninguno funcionaba realmente. Los que en un principio habían apoyado cambiar el final empezaban a flaquear y a inclinarse por el final de Shakespeare. Debatimos el tema larga y acaloradamente durante días. El estreno se acercaba y seguíamos buscando un final que resolviera el problema y que nos permitiera regresar a la imagen guía, la de dos hombres tomados de la mano celebrando el amor. Podrán imaginar lo angustiante que puede ser no tener un final a pocos días de un estreno.

Paul Heritage —un especialista en Shakespeare invitado por esos días a Lima— vio un ensayo y nos dio una idea. Sugirió que no sea el personaje sino el actor, quién rompiera con la obra. Era una idea, había que darle forma. Esa noche me fui a casa y recordé nuestro acalorado debate con respecto al final y escribí, en tono de comedia, esos diálogos que recordaba muy bien. Encontré también la manera de ir hacia la imagen faro. La escena queda así: El actor que hace el personaje de la joven se niega a seguir con la obra y detiene la

función. 14 actores debaten acaloradamente: ¿la causa de la violencia contra la mujer o el final de Shakespeare? La discusión se interrumpe abruptamente cuando el público ve que los actores que interpretan a Beatriz y Benedicto se están besando. Sin necesidad de palabras entienden que ese es el final de la obra. Todos rodean a la pareja y los actores se retiran las prendas que definen sus personajes. Debajo llevan la ropa que llevaban puesta al inicio. Vemos dos hombres tomados de la mano. Se celebra la unión. El actor que hacía de fraile asume el rol de oficiante y dice: Esta sagrada unión que hoy se celebra, después de muchas batallas libradas en su nombre, y no sin muertos ni heridos, es una gran victoria para el amor. ¿Hay alguien aquí que se oponga a esta unión?

Al día siguiente entregué al elenco un nuevo final... el cuarto. Lo probamos, lo jugamos, y ese día nos fuimos del ensayo con la sensación de que habíamos llegado a una solución honesta que registraba de manera transparente nuestro debate durante el proceso de ensayo.

Recuerdo perfectamente ese día de ensayo. Todos respiramos. Y regreso a casa tarareando la canción que da inicio al montaje, I want to hold your hand..., quiero tomar tu mano, que tenía en mi celular. Y vuelve la imagen de los enamorados tomados de la mano, como la de Paul y Pietro en nuestro montaje, a punto de celebrar el rito de una unión que no es posible aún en nuestro país. Pero ese día, la celebración de esa unión que muchos peruanos estamos esperando, llegará. Mientras tanto, nosotros celebrábamos el rito cada noche.

10. ¿Cómo te has sentido con la recepción de la obra después de su primera temporada y sus diferentes reposiciones?

Respuesta:

Es una obra que amamos hacer, por eso la hemos hecho tantas veces y nos gustaría seguir presentándola. También hemos viajado con ella a diversos festivales. En todos los

casos la respuesta ha sido la misma: el público sale agradecido y emocionado, cantando, bailando y celebrando el amor.

11. ¿Qué aspectos de la obra crees que cautivaron más al público?

Respuesta:

Creo que fue la suma de los factores mencionados acá.

Anexo 2

Entrevista a Fernando Castro (7 de diciembre de 2023)

https://drive.google.com/file/d/1JGX4deqncrrHMrvNfGICgf5ezgTgnSIH/view?usp=drive_link

