

El feminismo en las comedias de Shakespeare

Daiana Olivera Fleitas

Why should their liberty than ours be more?

(Palabras de Adriana en el Acto II, escena I, *Comedy of Errors*, de William Shakespeare).

Resumen

Las obras de William Shakespeare han tenido múltiples estudios y revisiones desde variados puntos de vista, entre los cuales se incluye la crítica feminista. Se pretende analizar los roles femeninos y masculinos en algunas de sus obras, particularmente en las comedias, entendiendo que este subgénero dramático es, probablemente, el menos trabajado en las aulas de los textos del autor. El análisis tendrá en cuenta la interacción entre los sexos, las formas de comunicación y el juego de identidades.

Para el abordaje de la temática se considerará el estudio de las protagonistas de las siguientes obras y su relación con el entorno masculino: *Twelfth Night: Or what you will*, *As you like it*, *Much ado about nothing*, *The taming of the Shrew* y *The merchant of Venice*.

PALABRAS CLAVE: Feminismo - Shakespeare - Comedias - Heroínas

Feminism in Shakespeare's comedies

Abstract

William Shakespeare's plays have had multiple studies and reviews from various points of view, among which feminist criticism is included. It is intended to analyze the male and female roles in some of his plays, particularly in comedies, understanding that this dramatic subgenre is probably the least of the author's texts worked in the classrooms. The analysis will take into account the interaction between the sexes, the forms of communication and the game of identities.

For the approach of the theme will be considered the study of the protagonists of the following plays and their relationship with the male environment: "Twelfth Night: Or what you will", "As you like it", "Much ado about nothing", "The taming of the Shrew" and "The merchant of Venice".

KEYWORDS: Feminism - Shakespeare - Comedies - Heroines

Daiana Olivera Fleitas

vicky.0506@hotmail.com

Docente de Literatura egresada del CeRP del Litoral en el año 2012. Efectiva en CES desde 2015. He trabajado en el CES, en distintos liceos de Salto, como docente de Literatura e Idioma Español. Actualmente trabajo en un liceo rural del mismo departamento.

Ponente en el VIII Congreso de APLU "Literaturas infernales", del año 2014, con un trabajo titulado: "Condenación y eternidad: un estudio sobre las verdaderas imágenes de lo infernal empleadas en los textos bíblicos".

“Feminismo” es un término relativamente moderno, que cuenta solamente con tres siglos de historia y aun más reciente es su aplicación como área de estudio en la literatura. Se entiende por “feminismo”, “lo relativo a todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en la que no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género” (Castells, 1996: 10). No se trata solamente de estudiar la situación de las mujeres, sino de hallar el camino para transformar esa situación. Como plantea Victoria Sau en su *Diccionario ideológico feminista*: “...supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado (...), lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera” (Sau, 2000: 121-122).

Debe entenderse que el feminismo tampoco busca que la mujer acceda al mismo lugar que el hombre, sino que cuestiona las estructuras y lucha contra la forma de ver el mundo que tiene como centro y modelo a los hombres.

A pesar de la existencia previa en la historia de textos y discursos que proponen la igualdad entre los sexos, el origen del feminismo se asocia con el período de la Ilustración. En este sentido, las “ilustradas” buscaban reivindicar el lugar de las mujeres en una sociedad que promovía la igualdad de los seres humanos y el reconocimiento de los derechos que les son inherentes, pero que no las incluía dentro de la aplicación de sus principios. Esto dio lugar a una “ola” de movimientos feministas entre el siglo XIX y principios del siglo XX, con el denominado “movimiento sufragista”. La lucha por la participación del género femenino en la vida pública y política abrió el camino para la obtención de otros derechos y libertades, siguiendo distintos procesos primeramente en Europa y Estados Unidos, y extendiéndose luego a otras partes del mundo. A pesar de las diferencias, todos estos procesos coinciden en la denuncia del sistema patriarcal como organización social (es decir, un mundo creado por hombres, regulado por hombres, visto a través de los ojos de hombres y juzgado por hombres), en el deseo de erradicarlo y reivindicar la igualdad entre mujeres y hombres.

En el campo de la crítica y la teoría literaria el nacimiento de estudios con orientación feminista acompañó la nueva “ola” del movimiento como tal en la década de 1960. Se plantearon nuevos estándares de análisis, reevaluando el retrato de las mujeres en la literatura. La aproximación feminista, por tanto, está basada en exponer la devaluación de las mujeres en los

textos literarios, representando una imagen inexacta y potencialmente dañina de las mismas, lo que ha sido largamente aceptado como norma tanto por hombres como por mujeres.

La crítica feminista particularmente orientada hacia las obras de William Shakespeare apareció en escena en 1975 con la publicación de *Shakespeare and the Nature of Women*, de Juliet Dusinberre, y con la primera sesión especial sobre la temática de la Asociación de Lenguaje Moderno en 1976 (Levin, 1988: 125). Desde entonces ha surgido una amplia variedad de estudios desde distintos enfoques, relacionando las obras con el período histórico en que fueron creadas, analizando la actuación de las mujeres en el escenario isabelino, estudiando los personajes, los roles de los mismos, los monólogos y discursos de las mujeres, y la tradición de vestirse del género opuesto, entre otros.

Las mujeres de Shakespeare y el teatro isabelino

William Shakespeare vivió durante el período de mandato de los reyes Elizabeth I y James I, período también conocido como la “Edad dorada” (o “Golden Age”) de Inglaterra. Durante este tiempo las artes y, especialmente, el teatro vivieron una etapa floreciente. La reina Elizabeth era considerada una gran líder y un modelo de virtud y autoridad, que incentivaba a los padres a educar a sus hijas. Pero las mujeres de su época seguían teniendo un lugar de subordinación con respecto a los hombres.

Solo las mujeres de familias nobles accedían a una educación limitada, basada en el aprendizaje de letras, música, tiro al arco y equitación; aunque no podían seguir una profesión pública. La educación no se creía necesaria, ya que solo existían dos posibles destinos para ellas: el matrimonio o la vida célibe en un convento. Las de menos recursos apenas podían aspirar a convertirse en mucamas o damas de compañía.

Las mujeres en general eran consideradas objetos o pertenencias, en primer lugar del padre y luego del esposo, quienes podían hacer lo que quisieran con ellas y tenían el poder de decidir sobre su vida y su futuro, y a quienes ellas debían obedecer y servir. Por esta razón los matrimonios generalmente eran concertados como un arreglo económico.

Las mujeres solteras no eran bien vistas y mucho menos lo eran aquellas que “creían” tener una opinión propia. La Iglesia apoyaba esta creencia y aseguraba la continuidad de este principio. La desobediencia femenina hacia los miembros masculinos de sus familias era vista como un crimen. Ellas eran severamente castigadas y, en algunos casos, golpeadas hasta la sumisión. No

tenían el derecho de ser herederas de los títulos de sus padres, todo era heredado de hombre a hombre.

Las libertades de las mujeres isabelinas eran tan limitadas que llegaban al teatro, donde su participación estaba prohibida. Las mujeres solo fueron permitidas en los escenarios después de 1660, tras la caída del gobierno puritano de Cromwell. Hasta entonces los papeles femeninos eran representados por muchachos púberes, lo que los hacía especiales para el rol, por su voz afinada y su apariencia todavía infantil y delicada.

Al relacionar a los personajes shakesperianos femeninos con la situación de las mujeres de su tiempo, la crítica feminista Juliet Dusinberre ofreció una mirada optimista, reconociendo el retrato de heroínas ingeniosas y activas, que logran trascender los prejuicios de la sociedad patriarcal. Sin embargo, otras feministas posteriores, como Clara Claiborne Park, plantean una aproximación diferente, argumentando que Shakespeare tenía una visión limitada de las mujeres como la tenía la sociedad en que vivía, ya que sus personajes siempre acaban cumpliendo de una forma u otra el rol que les asigna la sociedad.

A pesar de la diferencia de opiniones entre los críticos, es innegable que entre las mujeres creadas por Shakespeare hay personajes fuertes que han trascendido en la historia del teatro y la literatura, y que son un clásico de la interpretación, como Julieta, Lady Macbeth o Cordelia. En cuanto a sus comedias, la preeminencia dada a las mujeres es una de las características más remarcables. Si los hombres dominan las tragedias, son las mujeres quienes dominan las comedias.

Las heroínas de las comedias shakesperianas frecuentemente se comportaban en directa contradicción con las convicciones de la época. Con frecuencia, son las mujeres quienes toman el control de los eventos, y son ellas quienes parecen poseer no solo una conciencia intuitiva mayor que los hombres, sino también más sentido común y madurez emocional. Ejemplos de estas características pueden observarse en las protagonistas femeninas de obras como *As you like it*, *Twelfth Night*, *The Merchant of Venice*, *The Taming of the Shrew* y *Much Ado About Nothing*.

Feminismo en las comedias shakesperianas

As you like it (traducida al español por *Como gustéis*) fue escrita entre 1598 y 1600, durante los últimos años del reinado de Elizabeth I, y tiene como escenario la Francia del siglo XVI. Siguiendo características y temas de la poesía pastoril, la obra tiene como fondo una crítica a la corrupción entre los cortesanos y nobles, a la vez que cuestiona las convenciones del amor.

La protagonista de esta historia es Rosalind, la hija de un duque a quien se le ha usurpado el trono y

vive desterrado en los bosques junto a un grupo de leales seguidores. La joven Rosalind vive junto a su prima y amiga Celia en la corte, pero pronto deciden marcharse juntas, cuando el duque Frederick, padre de Celia, ordena su destierro. Los peligros del mundo exterior las obligan a adoptar una forma de sobrevivencia, que les asegurará el trato respetuoso de los hombres que encuentren: el “travestismo” o “cross-dressing”, es decir, una mujer vestida como hombre (o un hombre vestido como mujer), un recurso que provenía, probablemente, de antiguas leyendas orientales y que ha sido utilizado en aproximadamente un quinto de las obras que se atribuyen a Shakespeare. El uso dramático del disfraz es uno de los elementos más antiguos de la tradición teatral europea, y se encuentra en la comedia, sobre todo, como un sinónimo de malentendidos, intriga y confusión.

En la época del dramaturgo inglés los disfraces eran vistos como provocativos para la Iglesia, ya que se convierten en un instrumento para las mujeres, para ponerse en el mismo lugar que los hombres. En el teatro de Shakespeare son una herramienta de emancipación social, ya que las mujeres que los adoptan pueden hacer uso de la autoridad y los movimientos libres que requieren las situaciones en las que están envueltas, además de que le permiten al mismo autor hacer comentarios sutiles sobre la relación entre hombres y mujeres sin ofender a la audiencia. Siempre se utilizan cuando a la heroína se le presentan circunstancias en que una mujer no podría actuar de esa forma o sería visto como una injuria. Se puede decir que en esta estrategia está el reconocimiento de que las mujeres son seres inteligentes y capaces, y que, de hecho, pueden llegar a ser tanto o más competentes que los hombres.

Las mujeres travestidas tienden a ser independientes, fuertes y determinadas en lugar de seres pasivos, y todo esto sin perder su feminidad esencial. Son los hombres de estas obras a los que se les adjudica la pasividad, ya que el peso de la acción recae sobre las mujeres. A pesar de su fuerza, las heroínas shakesperianas nunca nos dejan olvidar que en verdad son mujeres y, aunque muestran ciertos rasgos y actitudes masculinas, mantienen las características físicas y emocionales de una mujer. Howard Rochester comenta sobre esto:

No es que se tornen marimachos; en absoluto, pues estas se encuentran entre las más marcadamente femeninas de las mujeres del gran comediógrafo. Lo que sucede es que su experiencia resulta una especie de experimento por el cual el papel y la vestimenta masculinos les permiten más libertad para desarrollarse femeninamente. Deducimos que la vida de cada una de ellas, acondicionada por una sociedad en que domina el macho, era demasiado restringida para que probara y demostrara su verdadero valer. Mas

ocupando un lugar ordinariamente reservado para los hombres, ella se ve más desenvuelta, más completa como mujer, más ella misma, y como tal igual al varón cuya ropa ostenta (Rochester, 1986: 47).

Rosalind, de *As you like it*, es uno de estos casos. Siendo el personaje femenino con más líneas de diálogo entre las heroínas de Shakespeare (con 685 líneas en total), es considerada como una de las más destacables, ya que es independiente, con voluntad fuerte, de buen corazón y astuta. Rosalind no se lamenta por el exilio, sino que aprovecha su viaje al bosque de Ardenne como una oportunidad para forjar su propio destino. Allí, disfrazada del joven Ganymede, se encuentra con su amado Orlando (quien también ha sido exiliado injustamente) y se ofrece como su tutor para enseñarle sobre los caminos del amor. Capaz de equilibrar la razón y el sentimiento, Rosalind se vuelve un personaje superior a cualquier otro de la obra, enseñando a los que la rodean a pensar, sentir y amar mejor de lo que han hecho antes, y asegurándose de los cortesanos que retornen del bosque al final de la obra sean mucho más gentiles que aquellos que llegaron allí.

Rosalind tiene éxito en su empresa gracias a su capacidad de conocerse a sí misma y a otros, lo que le permite también ser crítica, pero sin ser pesimista (como podría serlo el personaje de Jaques). Es capaz de reprender a Orlando por ver a Rosalind como la amada ideal, pero todavía se preocupa y se desmaya cuando imagina su sangre derramada, manteniéndose así en ambos lados de su caracterización, lo que la vuelve aún más especial, haciendo que Orlando, su enamorado, parezca no merecerla.

Por esta habilidad que tiene el personaje para superar las limitaciones que la sociedad le impone como mujer, Rosalind se ha vuelto motivo favorito de la crítica feminista. Con astucia se disfraza de mancebo para encontrarse con el hombre que ama e instruirlo sobre cómo ser un enamorado más comprometido y atento, una tutoría que no sería admitida si viniese de una mujer.

Al final de la obra, lo que podría haber provocado ansiedad en el público del período isabelino al verse alternados los roles masculinos y femeninos, se dispensa en el epílogo de Rosalind, el único entre las obras de Shakespeare que es pronunciado por un personaje femenino. Tras la restauración de la paz, este epílogo asegura tanto a los asistentes como a los campesinos de Ardenne que están a punto de salir de alguna calma encantada y retornar al mundo familiar que dejaron atrás. Pero, como ellos parten habiendo aprendido las mismas lecciones de Rosalind, también parten con el mismo potencial de cambiar su mundo. A pesar de que el actor se distancia del personaje al decir “Si yo fuese

mujer...”, este truco permite adecuarse en cierta medida a la norma teatral renacentista, sin dejar de lado la idea de subversión al patriarcado que se extiende por toda la obra.

Twelfth Night: or what you will (traducida como *Noche de reyes*, *Noche de epifanía* o *La duodécima noche*) es una historia de amores y enredos, escrita aproximadamente en 1601. Su título parece hacer referencia a la Epifanía o la duodécima noche de la celebración de Navidad (6 de enero), festividad celebrada en días de Shakespeare con un festival en el que todo era dado vuelta y se volvía “caótico”, tal como el mundo presentado en esta obra. Tres personajes femeninos la sostienen: Viola, Olivia y María. Viola encarna el espíritu de sobrevivencia, la convicción y valentía de ser capaz de sobreponerse a la adversidad. Olivia encarna el clásico tópico literario del “amor a primera vista”, en tanto que María aporta la malicia a la historia (arrastra a los hombres a su juego y logra salir bien librada, con marido incluido).

Así como en *As you like it*, la protagonista de *Twelfth Night*, Viola, debe emplear el recurso del “travestismo” para sobrevivir en un mundo nuevo y desconocido, al que ha llegado debido a un naufragio. Sin embargo, a la obra se agrega un elemento más que suma a la confusión creada en el clímax, que es la existencia del hermano gemelo de Viola, Sebastian, con el cual acaban confundiendo a Viola en su papel de joven mancebo. También como en *As you like it*, el escenario central se presenta como un mundo aparentemente idílico en el que la protagonista manifiesta su ingenio y mueve los hilos casi a su antojo, antes de ser revelada su verdadera identidad.

Viola no destaca como Rosalind, pero tienen en común la decisión de hacer su propio camino en el mundo, una vez que las circunstancias las obligan a la exclusión. Ella se disfraza de un joven hombre, se hace llamar Cesario y consigue pronto un lugar bajo el mando del duque Orsino, de quien obtiene plena confianza. El problema del personaje radica en la trampa en que la encierra su propio disfraz: acaba enamorándose de Orsino, pero no puede confesarle su amor, y Olivia, la mujer que Orsino intenta cortejar, se enamora de ella, como Cesario, sin que ella pueda corresponder a sus sentimientos. Debe ser ambos, hombre y mujer, pero no puede mostrarse a sí misma, por lo que al final de la obra se ve rodeada de gente que tiene, cada una, una imagen diferente de la joven, pero a la que no conocen realmente.

La aparición de su hermano Sebastian acaba solucionando todos los malentendidos y liberando a Viola de una carga que ya no deseaba llevar, permitiéndole revelar su verdadera identidad y ser ella misma otra vez, sin los roles que le imponía su disfraz. Es este mismo disfraz (como el de otros personajes en la misma

obra) el que tiene una incidencia importante en lo que podría ser el mensaje que la historia transmite.

Cuando dos personajes femeninos como Rosalind y Viola logran asumir tan bien y con poco esfuerzo el papel masculino, con solo transformar su apariencia, el lector e incluso el público de la época deberían comenzar a cuestionarse si los roles de hombres y mujeres son tan rígidos como se suponen, o si pueden ser alterados con un simple cambio de ropa. Esta cuestión de géneros se vuelve más compleja aun si pensamos en la obra representada en su contexto, cuando el papel de estas damas debía ser actuado por jovencitos delicados que debían interpretar de forma convincente su papel como hombre disfrazado de mujer que se disfraza como hombre.

En las escenas del cortejo entre Cesario/Viola y Olivia, Olivia también demuestra el empoderamiento femenino. La experiencia con Orsino le ha hecho sentir fuertemente las limitaciones de su sexo, ya que Orsino siempre se creyó merecedor de ella y se lo dejó notar. En el otro extremo, Cesario ruega que la dama no se sienta atraída por “él” y se reconoce inmerecedor de su atención. Al responder al cortejo de Orsino, Olivia solo puede consentirlo o rechazarlo, mientras que la apariencia femenina de Cesario le hace sentir que ella tiene el poder para dictar los términos de la relación. Esto podría resultar alarmante para la audiencia si Cesario fuese realmente un hombre, pero debido al fondo femenino del personaje, la asertividad de Olivia resulta menos provocativa y más cómica.

El rol de Olivia, como cabeza de hogar, la posiciona en una situación de poder con respecto a Cesario, lo que demuestra en su diálogo y en sus acciones, como el anillo que le entrega (Acto II, escena II), y en la utilización de su sexualidad como ventaja, conociendo el poder de su belleza sobre los hombres (poder que evidentemente no puede ejercer en el joven Cesario). En la declaración de amor de Olivia (Acto III, escena I), ella reconoce su usurpación del rol conquistador que le corresponde al hombre y, aunque teme haber herido la masculinidad de Cesario, su discurso manifiesta precisamente lo que Viola desea y lo que toda la obra parece expresar, que el amor no está limitado por los roles de género.

El final de la obra (como el de muchas comedias en general) se vuelve incómodo. La armonía parece forzada, como si Shakespeare en realidad se viera obligado a ajustarse a las normas de la época sin desearlo. Los hombres que son asignados en matrimonio para Viola y Olivia parecen demasiado planos para ellas, como si ellos también necesitaran una transformación.

El recurso del travestismo también está presente en *The Merchant of Venice* (o *El mercader de Venecia*), obra escrita entre 1596 y 1597. Sin embargo, la protagonista

de esta obra tiene características y funciones muy diferentes a las antes mencionadas.

The Merchant of Venice presenta a la primera gran heroína de Shakespeare. Portia, una rica heredera de Belmont, presenta todas las virtudes deseadas por los caballeros que la pretenden: es rica, atractiva y de rápido ingenio. Pero es, a la vez, una rara combinación de características que vuelven aún más llamativo al personaje; es un “espíritu libre”, que se atreve a decir lo que piensa, pero que acepta forzosamente seguir los últimos deseos de su padre. En esto, precisamente, demuestra su ingenio, ya que siempre actúa con honestidad y dentro de los límites de la ley. Por eso decide seguir la voluntad de su padre ya muerto, aunque pueda resultar absurdo, pero logra evadir eficazmente a ciertos pretendientes. Sumando a esto su belleza y feminidad, Portia es el modelo de la mujer ideal dentro de los personajes femeninos de Shakespeare, quien es bella y obediente mientras retiene su fuerza e independencia.

En el Acto I, escena II, Portia revela un temperamento especial cuando revela que busca en su futuro marido a alguien de carácter, que logre actuar con dignidad, y no se conforma con la vulgaridad o la ignorancia de los hombres que la visitan. Puede ser por su situación económica o por su educación, pero ella no ve al matrimonio como el único camino de vida o como vía de escape a un fatídico destino (como lo hacían muchas mujeres de su época). Es así que ve pasar frente a ella una larga lista de pretendientes hasta que se encuentra con Bassanio, un joven digno pero humilde, que pide dinero prestado a su amigo Antonio para poder pretender a Portia.

Cuando Antonio pierde su fortuna tras el naufragio de uno de sus barcos y el usurero Shylock se propone cobrar su deuda (que le permitía reclamar una libra exacta de la carne del deudor, de cualquier parte de su cuerpo), Portia se convierte en una verdadera “heroína”, que logra, únicamente con el uso de su ingenio, derrumbar los planes del malvado Shylock. En lugar de retirarse a rezar por la seguridad de los hombres, como finge hacerlo, decide emprender la acción para resolver el conflicto por sí misma, un conflicto que no se habría solucionado sin su intervención.

Portia reaparece en el Acto IV, en pleno clímax de la obra, disfrazada de hombre y de “doctor en leyes”, con recomendaciones de su primo Belario, un abogado. Shylock persiste en obtener lo que la justicia le otorga (“la ejecución de su pagaré”, con la “carne” de Antonio), sin mostrar clemencia e incluso poniendo en tela de juicio la autoridad de la justicia si es que no se cumple para él. Portia, sin embargo, prevalece en su papel de supuesto abogado, sin romper las leyes, sino haciendo que trabajen a su favor, acordando que el contrato del usurero lo autoriza a pedir “una libra de

carne”, pero agregando que no incluye ninguna pérdida de sangre. La protagonista aplica rigurosamente la ley, obteniendo la victoria, pero todavía demuestra su rechazo por los convencionalismos al estar disfrazada como un hombre.

A diferencia de Rosalind y Viola, Portia no necesita internarse en un mundo desconocido ni cambia su identidad para protegerse frente a un mundo hostil para las mujeres. La única razón por la que asume su disfraz es para enmendar los errores de los hombres que estos no son capaces de arreglar, demostrando que su capacidad no tiene por qué verse limitada por su género. Portia no es la típica protagonista femenina que espera ser rescatada por su héroe; ella se convierte en la heroína de su propia historia (e incluso, en la de todos los hombres de la obra).

Cuando asume la vestimenta de hombre, los comentarios de Portia dejan entrever que la autoridad masculina puede ser imitada exitosamente y su nueva vestimenta le permite asumir el poder y la posición que se le niegan como mujer. Ya libre de todas demandas que implicaban seguir el testamento de su padre, se siente libre de probarse a sí misma como alguien más inteligente y capaz que los hombres a su alrededor. Mientras que ninguno de los hombres parece rival para Shylock (Gratiano grita, Bassiano implora inútilmente y Antonio parece resignado a su destino), las acciones de Portia logran, efectivamente, restaurar la justicia y la comedia en la obra.

The taming of the shrew (traducida comúnmente como *La fierecilla domada*), escrita aproximadamente en 1592, es una de las comedias tempranas de Shakespeare, que tiene como eje central el tema del matrimonio y el cortejo de la pareja. Pero, a diferencia de otras obras, esta no concluye en el momento de la ceremonia que une a los amantes, sino que se detiene más en la vida después del casamiento, mostrando un enfoque totalmente diferente, al plantear el debate sobre qué implica la “armonía conyugal”.

Teniendo en cuenta que los matrimonios isabelinos generalmente eran arreglados por dinero, tierras o poder, más que por amor, existían pocas vías para salir de un matrimonio infeliz. Por eso, la resolución de las disputas maritales se volvió un tema popular en la literatura de la era. Mucha de esta literatura centraba su preocupación en las llamadas “fieras”, mujeres irritables y regañonas, que resistían la autoridad del esposo y la misma idea del matrimonio. Se planteaban sermones que reprendían a estas mujeres por su conducta y daban consejos a los maridos sobre cómo “domarlas”, sometiéndolas, incluso, a la humillación pública. Muchos de estos textos eran de carácter ambiguo, ya que era difícil distinguir cuánto había en ellos de parodia y

cuánto de defensa de estas actitudes. Ejemplo de esta ambigüedad es la obra citada de Shakespeare.

En *The taming of the shrew*, la supuesta “fiera” es la protagonista, Katherine (o Kate), hija de Bautista Minola, con quien vive en Padua, junto a su hermana menor Bianca. Las hermanas Minola representan dos polos opuestos. Bianca es de carácter y palabras suaves, sumisa, atenta en todo a la voluntad de su padre, por lo que ha llamado la atención de varios hombres que pretenden casarse con ella. Katherine, sin embargo, es obstinada, de lengua afilada, de rápido ingenio y se rehúsa de tal manera a la idea del matrimonio, que no duda en emplear la violencia para alejar a cada uno de sus posibles pretendientes. Esto preocupa particularmente a su padre, quien ha decidido que Bianca no se casará hasta que su hermana lo haga, lo que impone sobre Katherine una mayor presión, más allá de las presiones sociales que ya enfrenta.

Aunque el odio que recibe de todos los hombres de la sociedad, en contraposición al afecto que tienen por su hermana, parece no afectar a Katherine, se puede percibir en ella cierto grado de infelicidad. Puede ser por celos debido al comportamiento de su padre hacia su hermana, por su temor frente a la idea de ser “indeseable” y no ser capaz de conseguir un esposo, o por el trato que recibe de los hombres que se le acercan. Todo esto contribuye a que Katherine se sienta fuera de lugar en la sociedad. Debido a su inteligencia e independencia, no desea cumplir el rol que se pretende que asuma, obedeciendo ciegamente a su padre y mostrando cortesía a sus pretendientes. Al mismo tiempo, frente a la rigidez de su situación social, su única esperanza de encontrar un lugar seguro y feliz en el mundo recae en la necesidad de encontrar un marido. Este conflicto puede explicar la dificultad de su temperamento, resultando en un círculo vicioso: mientras más rabiosa se pone, parece menos probablemente dispuesta a adaptarse a su rol social prescrito; mientras más alienada está socialmente, más crece su rabia.

Cuando Petruchio, un hombre que dice ser capaz de “domar a la fiera”, entra en su vida para casarse con ella, Katherine debe tolerar en primera instancia las humillaciones y privaciones a las que este la somete. Pero hay varios aspectos en él que permiten entender por qué Katherine acaba rindiéndose al matrimonio. Desde su primer encuentro se puede ver que ambos discuten en un mismo nivel, a diferencia de los anteriores pretendientes que eran fácilmente dominados y pisoteados por el temperamento de la heroína. Petruchio es, intelectual y verbalmente, un igual de Katherine. Más tarde, es sometida a un tratamiento forzoso que la obliga a adaptarse a su rol de esposa, pero este rol solamente es aceptado porque Katherine, como mujer de su época, no tiene otra opción. Finalmente parece

entender que, el obtener un rol social “aceptable” (aunque este no sea del todo de su agrado), es mejor que ser alienada y rechazada, porque este le permite obtener el respeto y le da una voz que antes no le era reconocida.

Mientras que el personaje de Petruchio puede ser fácilmente cuestionado y se encuentra en una dudosa posición entre el rudo materialismo (que lo hace desear ser el amo y señor de su esposa) y el amor sincero por Katherine (que desea que ella se adapte a su rol para lograr un matrimonio feliz), su carácter práctico y su visión nada poética del amor permiten que, al final, ambos logren un matrimonio “feliz” y funcional, capaz de enfrentarse a las realidades de la vida adulta. De esta manera, la obra, a través de sus distintos personajes, abre un debate sobre la importancia de los roles sociales para definir la felicidad individual, sobre todo para las mujeres, de quienes se dice en la primera escena que deberían sacrificar su propia voluntad para lograr un matrimonio estable.

Petruchio, a diferencia de otros hombres que ignoraban a Katherine y solo hablaban con su padre, parece ser el único que intenta comprender la naturaleza de su “fiereza”, aunque persiste en la idea de frustrarla y someterla a su rol de esposa. La poca o nula resistencia que Katherine demuestra ante las acciones de Petruchio solo pueden ser explicadas mediante la influencia del amor que pueda surgir entre ellos, puesto que esta obra es, después de todo, una comedia, lo que permite reducir la tensión ante la problemática expuesta.

Cuando Katherine finalmente se rinde a la sumisión de su esposo, se da entre ellos un intercambio de afecto que podría considerarse genuino, cuando él le pide que lo bese en público y ella lo hace, a pesar de su resistencia inicial (Acto V, escena I). Aunque esta sumisión puede ser fruto de la frustración, ella no deja que Petruchio logre desesperarla. Finalmente satisfecho de las acciones de esta, él le llama “mi dulce Kate”, en tanto que Katherine ilustra la aceptación de su unión al llamarlo “esposo”. Dado que se trata de una comedia, el final necesariamente debe ser armonioso, aunque esa armonía pueda resultar con frecuencia forzosa.

La protagonista de *The taming of the shrew* es, por todo esto, diferente de otras heroínas en las comedias de Shakespeare. Las heroínas posteriores son francas e independientes, logrando una resolución feliz de sus historias, a lo que también contribuyen las actitudes más receptivas de los personajes masculinos. Katherine, sin embargo, debe luchar durante toda la obra para ser reconocida como una persona, más que como un objeto de intercambio. Ella no tiene escape. No tiene un bosque idílico y no puede hacer uso de un disfraz para transformar el mundo que la rodea, como las he-

roínas anteriormente mencionadas, por lo que debe adaptarse al rol que se le ha asignado.

Frente al personaje de Portia, que aparece como la mujer ideal, Katherine es un ejemplo de cómo las mujeres renacentistas no deben llevar su conducta a tales extremos. Ambos modelos sirven como guía a las mujeres de su época, enseñándoles a ser fuertes, independientes, inteligentes y, aun así, sabiamente conformarse con el sistema. Portia, a diferencia de Kate, es aceptada socialmente porque trabaja con el sistema renacentista para conseguir lo que quiere y no directamente contra este. De este modo, reforma el sistema desde adentro, mientras que Katherine se mantiene excluida de este hasta el último acto.

Un último aspecto que parece cuestionable en la obra es el discurso de Kate en el Acto V, escena II. A pesar de que al inicio de la obra esta luchaba contra el rol social que le era impuesto, aquí ofrece una larga defensa del matrimonio y de cuál sería el papel de cada uno en el efectivo logro de la armonía en el hogar, donde el esposo debe proveer paz, seguridad y comodidad a su esposa, y esta, a cambio, provee lealtad y obediencia. Este discurso puede ser considerado obviamente aberrante para muchos críticos feministas, dado que Katherine recomienda la total servidumbre al esposo. Dice que el hombre es señor de la mujer, rey, gobernador, vida, guardián, cabeza y soberano. También estereotipa a la mujer como físicamente débil y luego sugiere que deberían endulzar su personalidad para hacerla encajar con su físico. Petruchio concuerda con este discurso, sugiriendo que una relación ideal implica la completa supresión de la voluntad de la esposa. Estos eran los ideales que la sociedad de Shakespeare asumía como garantidos.

Sin embargo, en las últimas líneas se deja entrever que Katherine y Petruchio podrían haber planeado este discurso para ganar una apuesta que tenían contra Lucentio. El discurso queda, entonces, como una exposición de tono irónico, sobre todo si se compara con la línea progresiva que siguen las obras de Shakespeare. Katherine es transformada, aprendiendo a encajar en la sociedad y a ser la esposa ideal, pero reteniendo su independencia, lo que nos lleva a cuestionarnos si en verdad fue “domada”.

No debemos olvidar, por esto, que la obra completa presenta muchas ambigüedades y todos estos aspectos pueden estar abiertos a discusión. En definitiva, la aceptación de Katherine frente al matrimonio puede ser una oportunidad para encontrar armonía en un rol social previamente designado, implicando finalmente que nosotros deberíamos encontrar felicidad e independencia en los roles que nos son asignados, y no que las mujeres deberían subyugar a los hombres.

Uno de los personajes que más se acerca al de Katherine en otra de las comedias de Shakespeare es Beatrice, en *Much ado about nothing* (*Mucho ruido acerca de nada* o *Mucho ruido y pocas nueces*). Esta comedia, escrita entre 1598 y 1599, es considerada una de las mejores del dramaturgo inglés, porque combina elementos hilarantes con meditaciones más serias sobre el honor, la vergüenza y la vida en la corte. En esta obra las mujeres son el centro del argumento principal y toman gran parte de la acción.

Aunque el conflicto principal de la historia gira en torno a la relación de los jóvenes enamorados Hero y Claudio, este pierde significación cuando aparecen Benedick y Beatrice en escena, una pareja más adulta y, por tanto, más madura y prudente. Benedick y Beatrice mantienen una antigua disputa que se revela en un debate de ingenio cada vez que se encuentran.

Beatrice es sobrina de Leonato, gobernador de Mesina, y prima de Hero. Mantiene con esta una amistad muy estrecha pero (al igual que Katherine con respecto a Bianca) tiene un carácter opuesto al de su prima. Beatrice no es ruda o descortés, pero sí es independiente, honesta e ingeniosa, por lo cual siempre suele decir lo que piensa. Desde la primera escena de la obra tiene un rol activo, al interrumpir una conversación entre dos hombres (Leonato y un mensajero), una actitud que podría ser considerada inapropiada para las mujeres de la época isabelina. Como en este caso y muchos otros, Beatrice rompe las convenciones a través de su libertad de expresión, colocándose a sí misma como igual a los hombres. Con su plan de permanecer soltera desafía el dominio patriarcal, argumentando que preferiría escuchar a su perro aullar antes que a los hombres jurarle amor (Acto I, escena I).

Por otro lado, Hero es prácticamente muda. Solo toma control de la acción en el Acto III, escena I, cuando está llevando a cabo el plan para hacer que Beatrice y Benedick se enamoren. Luego solamente obedece y actúa de acuerdo a lo que los hombres determinan. Es vista como un objeto que tiene dueño, incluso por su propio padre, quien toma decisiones por ella (Acto II, escena I). Pero no es así con Beatrice, y es por esta razón que, junto con su par masculino, Benedick, se vuelven lo más memorable de la obra.

En el Acto II, escena I se sugiere que ella estuvo alguna vez enamorada de Benedick, un lord y soldado de Padua, pero él la abandonó o rechazó sus sentimientos. Desde entonces, los dos compiten constantemente para desmerecer al otro con astutos insultos. Cada uno representa la némesis del otro. Además, ambos son relacionados en distintos momentos de la obra con la doma de animales salvajes (otro elemento que recuerda a *The taming of the shrew*), como cuando Beatrice afirma que dejará que Benedick dome su “salvaje corazón”

(Acto III, escena I) o cuando Claudio bromea sobre el rendimiento de Benedick al amor, llamándole “la noble bestia enamorada” (Acto V, escena IV). Estas imágenes pueden representar, en su caso, la doma social que debe ocurrir en ambas almas salvajes para sumirse a sí mismos en las cadenas del amor y el matrimonio (a diferencia de la obra anterior, en que la única “domada” era la mujer). Ambos declaran en la primera escena de la obra sus intenciones de no casarse, colocándose a sí mismos como objetos inalcanzables de deseo. El plan de sus amigos, para hacerles creer que cada uno está enamorado del otro, apela a la compasión y al orgullo de ambos, pero no tendría éxito si no existiese en ellos el potencial de amar al otro.

Beatrice es un ejemplo dentro de los personajes femeninos de Shakespeare. Aunque se muestra ruda y aguda, en el fondo es vulnerable y sensible. Cuando escucha a Hero describiendo que Benedick está enamorado de ella, inmediatamente se abre a las posibilidades del amor. Inicialmente se niega a casarse porque no ha descubierto al perfecto e igual compañero y porque no está dispuesta a perder su libertad, sumiéndose a la voluntad de un marido controlador. Esto no significa que carezca de pretendientes, ya que su disposición siempre alegre atrae la atención del mismo príncipe, don Pedro. Aunque es un poco como una “fiera”, es amada y respetada por todos los de la obra. A diferencia del personaje de Katherine, ella no es domada. Es inteligente e independiente y no cambia nunca en la obra. Incluso al mostrar su amor por Benedick, no altera su comportamiento ni deja que este la controle.

Más adelante, cuando Hero es acusada públicamente de violar su castidad y es humillada frente a todos en la iglesia, Beatrice explota con furia contra Claudio por el maltrato que los compañeros de este han dado a su prima. En medio de su frustración, se rebela contra el desigual estatus de las mujeres en la sociedad renacentista, “O that I were a man for his sake!”¹ exclama pasionalmente, “I cannot be a man with wishing, therefore I will die a woman with grieving”² (Acto IV, escena I).

La aceptación del amor entre Benedick y Beatrice solo se vuelve definitiva cuando este toma la decisión de ponerse del lado de su amada, desafiando a Claudio a un duelo por el honor de Hero, y alterando las líneas de lealtad en la obra. De ahí en más su relación se hace más afectuosa, sin perder el ingenio que caracteriza sus diálogos, hasta lograr un desenlace feliz. Beatrice no necesita perder su esencia, porque tanto ella como Benedick se aceptan como iguales y disfrutan de eso, en lugar de verlo como un obstáculo para la felicidad conyugal. Esto supone un modelo totalmente diferente al de la relación entre Katherine y Petruchio, mucho más “moderno” y más valioso para la crítica feminista.

Frente a todo lo analizado, no se puede afirmar que Shakespeare sea un feminista, pero, dado que las obras estudiadas despliegan el discurso “misógino” del contexto renacentista, de algún modo muchas de ellas pueden ser interpretadas como progresivas en su desestabilización de las expectativas de género tradicionales. Tampoco puede ignorarse el hecho de que muchas de sus protagonistas femeninas eran mujeres fuertes, inteligentes y capaces que van en contra de la mayoría. Heroínas como Rosalind, Viola, Olivia, Portia, Katherine y Beatrice, aunque de modo diferente, todas tienen una lección para entregarnos como sociedad, lección que convierte el discurso de Shakespeare en un tema de debate actual y que justifica el carácter clásico que identifica sus obras.

Bibliografía

- Castells, Carme (comp.) (1996). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós.
- Levin, Richard (1998). *Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy*, en *PMLA*, Vol. 103, No. 2. New York: Modern Language Association.
- Rochester, Howard (1986). *Shakespeare, el feminismo y el disfraz*, en *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. 2, No. 8-9. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sau, Victoria (2000). *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*. Barcelona: Icaria Editorial [1981].
- Shakespeare, William (2000). *As you like it*. Edición de Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1872). *El mercader de Venecia*. Traducción de Matías de Velasco y Rojas. Madrid: Imprenta de Berengüillo, Huertas.
- (1914). *Much ado about nothing*. Edición de Ebenezer Charlton Black. Boston: Ginn and Company.
- (1908). *The taming of the shrew*. Edición de W. G. Boswell-Stone. New York: Duffield & Company.
- (1944). *Twelfth Night or what you will*. Edición de Arthur D. Innes y revisión de Frederick Pierce. USA: D.C. Heath and Company.

Notas

- 1 “O que yo fuera hombre por su causa”.
- 2 “No puedo ser hombre a pesar de mi deseo, por lo tanto moriré de pena como una mujer”