

De Shakespeare a Luhrmann: una versión *kitsch* de *Romeo y Julieta*

Mónica Gruber (UBA –UTN)

Adriana Libonati (GETEA - UTN)

En esta oportunidad indagaremos algunos aspectos intertextuales y socio-estéticos de la transposición de *Romeo y Julieta* de la dramaturgia William Shakespeare, al film de Baz Luhrmann (1996), siguiendo la línea que une al drama eterno con las nuevas propuestas de melodramas para adolescentes que son usuales hoy en día. Este trabajo aborda algunos de los ejes que forman parte de una investigación mayor que estamos desarrollando actualmente acerca de los consumos adolescentes.

Si tenemos presente que en nuestros días la adolescencia representa el estereotipo impuesto desde la cultura audiovisual, donde los medios de comunicación los consideran una franja consumidora a la cual dirigen sus productos y además, se imitan sus modos físicos, sus consumos culturales, etc. Los modelos que presentan marcan una tendencia a conseguir o, al menos simular, una adolescencia *eterna*, porque todo puede disimularse detrás de algunas cirugías. Por lo tanto, no debe extrañarnos que los films y series tengan como protagonistas a jóvenes y adolescentes.

Una característica del momento actual es la negación del pasado, la eternización del presente y, la no proyección hacia el futuro, que expande las ideas de vivencia y experiencia, situación que se refleja en los medios de comunicación mediante dos procesos simultáneos: desadultización y desinfantilización. De acuerdo con esto, el espectador ideal sería aquel sujeto cuya edad oscila entre 12 y 18 años (no por casualidad el momento en que se consolida en los seres humanos el aparato lógico formal).

Creemos que en este film la tragedia conlleva una lectura que tiende a lo melodramático, tanto desde los encuadres como desde las acciones. La tragedia actúa como punto de partida y de llegada. Como punto de partida: ya que en los años en que arriba a la pantalla esta versión de *Romeo y Julieta*, la *adolescentización* de los productos mediáticos comienza a marcar la norma que seguirán las producciones posteriores. Como punto de llegada: ya que desde *Crepúsculo* (*Twilight*, 2008), de Catherine Hardwicke hasta las series *The Vampire Diaries*, pasando por *Pretty Little Liars* y *Gossip Girl*, estos usos y

costumbres han constituido un nuevo género -que se halla actualmente en expansión- tanto en el campo de los films como de las series televisivas. Asimismo, permite la ampliación de la franja de receptores de melodramas que resemantizan y actualizan dramas y tragedias clásicos. Una estrategia que se encuentra en funcionamiento en todas las expresiones artísticas.

La escuela como espacio de socialización y cruce de informaciones sociales y mediáticas no queda al margen de dichos procesos, perdiendo peso como única fuente productora de sentidos. Al respecto recordemos lo que señalaban Barbero y Rey:

El rendimiento escolar se mide por paquetes y por edades de información aprendidos (...). La autonomía del lector depende de una transformación de las relaciones sociales que sobredeterminan su relación con los textos. La creatividad del lector crece a medida que decrece el peso de la institución que la controla. (1999: 42)

La ciudad de Verona que ambienta la historia no es real, sino que está construida a partir de pantallazos de ciudades: Nueva York, Miami o Los Ángeles que aparecen en los flashes informativos iniciales que constituyen la intriga de predestinación, la cual se encuentra transmitida desde un televisor, mostrando además *inserts* de planos de una estatua monumental de Cristo que remiten al protector del Corcovado. Para trasladar la historia a nuestros tiempos se realizaron operaciones tanto a nivel temporal como espacial para administrarle un marco escenográfico privilegiado como es el de la gran metrópolis que responde a la necesidad de ser ampliamente inclusivo para diversas franjas etarias. De este modo, las virtudes, miserias y problemas de las grandes urbes se harán también presentes: delincuencia, enfrentamiento de bandas rivales, armas y estupefacientes como así también diversidad de etnias, entretenimiento, deportes, medios de comunicación, moda, etc.

En este intento inclusivo de grupos urbanos cabe señalar el caso sintomático de Mercucio quien además de pertenecer al grupo de gente de color, encarna a una *dark queen* durante la mascarada. Recordemos que disfrazado de este modo liderará un baile con su respectiva coreografía que sirve de homenaje a los grandes musicales de Hollywood, ya que nos transporta intertextualmente a *Amor sin barreras* (*West Side Story*, 1961), de Jerome Robbins y Robert Wise, *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973), de Norman Jewison y *Hair* (1979), de Milos Forman.

Hay en el film una gran variedad de planos generales usados como separadores de escenas que son similares a los utilizados en las imágenes televisivas y fotografías de la prensa. Son presentadas principalmente a partir de tomas aéreas, a la manera vertiginosa que se utilizan en las películas y series televisivas actuales. En cuanto a la paleta cromática elegida se halla saturada de pregnantes rojos, azules, verdes muy brillantes que remedan las luces de neón.

La familia como “marco de contención” parece perder relevancia para estos jóvenes, pero no necesariamente desaparece, sino que nuevo/s núcleo/s empieza/n a ser considerados como elemento/s de identificación y emulación. Como señalan Duschatzy y Correa frente al “resquebrajamiento del eje paterno-filial” se constituye *la banda* o *pandilla*, aunque ya no como institución sino como posibilidad emergente; creándose de esta forma un nuevo marco de referencia. Son ejemplo de eso las secuencias de Romeo con sus amigos, en la playa donde se reúnen los Montesco antes de ir al baile en la mansión de los Capuleto. De hecho, no es casual que los amigos y primos de Romeo aparezcan caracterizados como *Skinheads* mientras que los Capuletos encarnan a los latinos. Recordemos que, en el drama shakespeariano, se refleja una realidad económica: los Montesco (“los del monte”) encarnaban una nobleza empobrecida, mientras que los Capuletos eran los comerciantes en franco ascenso; por tal motivo los burgueses deseaban casar a sus hijas en un “buen matrimonio”, mientras que las vicisitudes económicas llevaban a veces a los nobles venidos a menos a aceptar matrimonios con miembros de la clase mercantil.

Adentrémonos ahora al estilo visual. El alemán *kitsch* se refiere a objetos; viene del inglés *sketch* y define la copia de una obra original. Este sentido se ha asociado a la palabra española *cursi* (opuesto al “*chic*” francés) que denota a la persona de mal gusto y que califica: conductas, modos de vestir, de adornar, etc. Es entonces que se convierte en lo vulgar, en el arte del mal gusto, porque surgiría de una proliferación anárquica y consumista. Muchas veces se lo confunde con el *Mid-Cult* (arte generalmente de formato televisivo que consumen las clases medias). En este sentido, para Umberto Eco es aquello: “que llega a las masas o al público porque ha sido consumido; y que se consume” perdiendo calidad en el proceso (...) “precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste.” (1993: 113).

Dado que la estética *kitsch* aparece asociada según algunas lecturas con la producción en serie, la acumulación y el consumo, algunos cuestionan el buen gusto de su poética, por la yuxtaposición de elementos diversos. Al respecto observamos en el film imágenes que indudablemente se encuadran en esta línea, tal el caso del gran cuadro de la Virgen que cuelga en la escalera principal de la mansión Capuletto, en el que predominan colores rojos y celestes. Otro ejemplo lo constituyen los crucifijos de luces de neón en la iglesia y las imágenes religiosas de bulto que aparecen a lo largo del film.

Las escenas filmadas en la piscina, donde se produce el encuentro de los amantes luego del baile, además de inscribirse en esta estética, permite el lucimiento de filmaciones con cámara sumergida de alta definición. Un refinamiento que responde a los estándares de la época donde eclosionan gadgets tecnológicos que hacen sus delicias en los fans del cine actual.

No faltan en el film los tópicos valorados entre los adolescentes sobre el *amor prohibido* o *peligroso*. Si volvemos la vista al mundo arcaico, la dupla Eros (amor) y Tánatos (muerte) surgen como las dos caras de una misma moneda, una ambivalencia que subsiste a través de las generaciones. El peligro y la vida al límite constituyen un condimento muy seductor en la etapa de la adolescencia donde todo está por descubrirse y nada parecería tener límites ya que se ansía y estimula un derroche de adrenalina, proporcional a esa ilusoria omnipotencia de aumentar conocimientos mediante los riesgos. Julieta al despedirse luego de la visita nocturna de Romeo, plantea temor por su amante, a quien imagina con el rostro sumergido en el agua.

La amplia profusión de besos y caricias, que exacerba el código erótico, contribuye a inscribir el film dentro del género melodramático. Dado que la heroína es quién en el melodrama lleva adelante la diégesis. Podemos verlo en la gran cantidad de Primeros Planos de Julieta y en la asiduidad del uso del campo y contracampo. La exaltación de los sentimientos totalmente teatrales, los factores climáticos que constituyen una exteriorización de los estados anímicos, la estilización metonímica que observamos en los personajes, tal el caso del Teobaldo.

Con respecto a los disfraces lucidos en la mencionada fiesta, evidentemente revisten carácter simbólico. La caracterización de una Julieta disfrazada de ángel contrasta a todas luces con el disfraz de su primo Teobaldo que encarna al demonio, y a esta composición contribuyen los ropajes de los chicos Capuleto que llevan trajes de esqueletos.

Palabras finales

En el mapa urbano la presencia de la juventud se expresa en la ocupación –real y/o simbólica- de territorios diversos. El grupo de amigos que acompaña a Romeo en sus desplazamientos a través de esta nueva “Verona”, se apropia de esos escenarios que por momentos parecen reales y otros no. Tal el caso del teatro destruido de la playa, que parece surgido de la imaginería de Dalí y el surrealismo. Esta ambientación onírica se encuentra en franca sintonía con el contenido semántico de la problemática angustiada y desafiante que atraviesan. Los planos tomados desde grandes distancias mediante encuadres panorámicos, nos devuelven a los personajes empujados en sus razonamientos al ser arrastrados por la violencia.

En la voluntad inclusiva de minorías que mencionáramos antes, Mercutio funciona como un oxímoron viviente que sólo puede existir en la ficción reafirmando de este modo el ideal *kitsch* del exceso y la acumulación, ya que los *Skinheads* jamás considerarían como un igual a una persona de color.

La época en la cual ambientó el dramaturgo inglés la historia de los amantes se hallaba signada por fuertes preceptos familiares. El mandato paterno de hecho era fundamental para decidir el futuro de sus hijos, más aún de la mujer, sumida totalmente a decisiones que respondían en la mayoría de los casos, a vaivenes económicos que garantizaban el “futuro” no sólo de la joven, sino también del entorno parental. En este contexto, la no aceptación de dichos mandamientos revestía ribetes trágicos. Consideramos que en el contexto de lectura de la contemporaneidad del film de Luhrmann, se lee más como un acto de rebeldía, afirmador y desafiante en la adolescencia respecto al discurso paterno.

Desde tiempo inmemorial se utiliza la muerte de los jóvenes para indicar acciones erradas de los adultos, tanto en casos como prohibiciones, autoritarismos o costumbres sociales. Esa actitud despótica coloca a Romeo y Julieta en el medio de una telaraña de odios que culminará con la muerte de ambos, proyectándose de este modo la destrucción a las familias: sobrevivirán sus padres con remordimientos y dolor. La vigencia del dramaturgo inglés estriba en haber vislumbrado que esta calamidad continuaría hasta nuestros días.

Ficha Técnica

Romeo + Juliet. Director: Baz Lhurmann. Guión: Craig Pearce. Actores: Leonardo Di Caprio, Clair Danes, John Leguizamo, 1996

Bibliografía

Aparici, Roberto, *et. al. La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Aparici, Roberto (Coord.). *Comunicación educativa en la sociedad de la información*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.

Barbero, Jesús Martín y Germán Rey. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Duschatzky, Silvia y Cristina Correa. *Chicos en banda: los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones*. Bs. As.: Paidós, 2009.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1993.

Shakespeare, William. *Obras completas. Tragedias*. Tr. Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 2007.