

Juegos espaciales en *Romeu e Julieta* del Grupo Galpão

Marina Simone Dias¹

Resumen: Este trabajo analiza el montaje *Romeu e Julieta*, del Grupo Galpão, lectura popular y contemporánea de la historia de los amantes de Verona, de Shakespeare, a partir del texto espectacular, es decir, del conjunto de signos textuales, visuales y espaciales. El foco del análisis es el uso del espacio como elemento dramático fundamental: la interrelación entre espacio, texto y demás lenguajes implicados en la construcción del sentido de la obra, tanto en representaciones en espacios escénicos convencionales como alternativos.

Palabras-claves: Teatro, Escenografía, Grupo Galpão, Shakespeare.

Abstract: The article analyses Grupo Galpão's *Romeu e Julieta*, a popular and contemporary version of Shakespeare's Verona lovers story, starting from spectacular text; namely, from group of text, visual and spacial signs. The focus of analysis is the use of space as dramatically active element in the spectacle organization: the relationship between space, text and other scenic languages towards meaning construction of the play, both in conventional stage and alternative spaces.

Keywords: Theatre, scenery, Grupo Galpão, Shakespeare.

El espacio en el espectáculo escénico

El hombre es un ser mimético cuya capacidad de percibir y reaccionar a estímulos, cuya habilidad de observar y reproducir experiencias, aliadas a su peculiar curiosidad acerca de la naturaleza del mundo, le han hecho un ser distinto: un animal que observa, imita, analiza y recuerda. De estas características nace el deseo de expresarse, origen de todas las artes. En las diversas sociedades, el teatro aparece cuando se establecen los rituales que consagran el vínculo entre la vida cotidiana y el mundo invisible. Con la función de

¹ Marina Simone Dias es arquitecta, escenógrafa e investigadora. Actualmente vive en Barcelona y es doctoranda en Teoría e Historia de la Arquitectura por la ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya, España, tiene un máster en Literatura Comparada por la Faculdade de Letras, UFMG, Brasil y es Arquitecta y Urbanista por la Escola de Arquitetura, UFMG, Brasil. Este artículo es resultado de las investigaciones del máster, en la línea de investigación "Literatura y otros sistemas semióticos".

recrear un momento mítico, que puede ser *presentificado* nuevamente,² los rituales ubican la representación teatral en un tiempo anterior al registro histórico.

Sin embargo, veinticinco siglos de Historia documentan el teatro como fenómeno social y artístico, fruto de complejas interrelaciones que atestan su carácter de experiencia de integración entre especialidades artísticas, además de un medio de expresión de los valores fundamentales de determinada comunidad. A lo largo del tiempo, el diálogo entre los diversos lenguajes implicados en la concepción y producción del espectáculo teatral ha estado más o menos condicionado por algún de sus elementos, como por el texto, el actor, el director o el espacio.

Por mucho tiempo – principalmente durante los siglos XVIII y XIX – la literatura dramática fue considerada el pilar de la representación teatral, indisociable del propio arte escénico. Mientras algunos dramaturgos y teóricos defendieron el texto dramático como obra completa y refutaron sus representaciones, vistas como materializaciones “inferiores” a la imaginación del lector, otros abogaron por el valor de la puesta en escena como “traducción” del texto dramático en imágenes. Esta postura - tradicional y conservadora, y sin embargo encontrada aun hoy en día - presupone una equivocada equivalencia semántica entre texto escrito y *texto espectacular*³.

Este tipo de representación partía del presupuesto de una “potencialidad oculta” o “virtualidad escénica” (PAVIS, 2003, p. 407) del texto dramático, bastando a la labor escénica encontrar su representación “ideal”. Al supervalorar el texto en detrimento de los aspectos escénicos, en su intento de fidelidad, ese tipo de dramaturgia ha pecado por presentar “no *el texto*, sino *una lectura* particular del mismo – histórica, codificada, ideológicamente determinada” (UBERSFELD, 1989, p. 14) y por vincular de manera determinista la tridimensionalidad de la escena al texto dramático.

Sobre todo en el último siglo, paulatinamente y a partir de los esfuerzos de las vanguardias teatrales, el texto se volvió *uno* de los elementos constructores de la escena, no *el* único o esencial. En la teoría y praxis teatral, se sumaron consideraciones sobre el espacio escénico y las dimensiones concretas del espectáculo, en oposición al énfasis dado al texto escrito. En este contexto, el espacio pasó a ser entendido como soporte material imprescindible a la propia acción dramática, y pudo desarrollarse en el confronto con las diversas necesidades dramáticas, desempeñando distintos roles frente

² Según la concepción de Artaud, el teatro tiene la función de transmitir al público la propia energía vital y hacerle vivenciar al máximo la realidad, en contrapunto al simulacro de su “vida real”.

³ El análisis del texto espectacular va más allá del análisis del texto dramático, pues lee los diversos códigos y elementos de enunciación del espectáculo: texto verbal, imágenes y sonidos, tiempo y espacio.

al texto, al espectáculo y al espectador. Más que simple traducción intersemiótica – traslado literal de un sistema semiótico a otro, en el caso, de la literatura al arte escénico – el espectáculo teatral conquista, a cada presentación, su autonomía como nueva obra.

Si en los rituales griegos que homenajeaban a Dionisio el espacio era conformado por el paisaje y por la presencia de los espectadores dispuestos alrededor y en comunión con la escena, con el paso del tiempo y la evolución escénica, el espacio ha adquirido otras configuraciones, tales como el teatro griego, los espacios medievales⁴ y los tabladros de la *commedia dell'arte*, el teatro isabelino y el teatro italiano⁵. Este último es consecuencia de los profundos cambios sufridos a medida que la acción dramática pasó a ser presentada en el interior de edificaciones y en salas especialmente conformadas para albergarla.

En el teatro italiano, la escena es confinada a una caja abierta y frontal a la mirada del público, con una distancia definida y un punto de vista privilegiado,⁶ que estructura la imagen escenográfica. Más que un espacio teatral, la escena italiana es un modo de ordenación espacial que se basa en una visión jerárquica del mundo. Con su perfeccionamiento técnico, comodidad y requinte proporcionados al público, esta forma se ha generalizado y se ha convertido en el espacio canónico de representación teatral, pasando a orientar prácticas escénicas convencionalmente mimético-ilusionistas. Dado a priori por las acotaciones del texto y exterior a la escena plástica tridimensional, el espacio se ha vuelto una especie de mero contenedor de la acción dramática que, independiente de su contenido, se limita a albergarlo, a contenerlo. (DE MARINIS, 2000, p. 48)

Sin embargo, a partir de las primeras décadas del siglo XX, el teatro italiano pasa a ser criticado en función de la relación que establece entre público y espectáculo: fundamentalmente frontal, distante, estática y pasiva. Distanciado de la escena por el proscenio y sentado en un mismo lugar durante toda la representación, al espectador le es impuesta una percepción a partir de una misma perspectiva, puesto que la convención teatral le impide intervenir en el desarrollo del espectáculo. El público es una masa anónima, *voyeur* de una acción que se desarrolla independiente de su participación y – paradójicamente – presencia. Literalmente ubicado a la sombra de los acontecimientos

⁴ En el universo medieval, las presentaciones teatrales religiosas utilizaban los atrios de las Iglesias (sobre todo para la escenificación de autos de fe) y las calles (como palco de las procesiones religiosas). Ya el teatro laico tenía lugar en calles, plazas y mercados, sobre el tablado de carrozas circundadas por el público.

⁵ Espacio teatral surgido en Italia entre los siglos XVI y XVII.

⁶ La composición de este tipo de espacio, convergiendo numerosos lugares a un único foco, obedecía a la ubicación de un observador privilegiado: el rey o señor, que tenía su asiento especial en el centro de la sala.

por las luces de la candileja, el público aun se aleja de la acción por el foso de la orquesta. Stanilavski sintetiza esta concepción a través del concepto de la *cuarta pared*: configuración en la cual sala y escena se separan por un muro imaginario que “convierte” el palco escénico en un cubo cerrado e infranqueable.

Del espacio de la dramaturgia a la dramaturgia del espacio

Contestando la escena tradicional, las vanguardias teatrales y el teatro contemporáneo han asumido el espacio ya no como consecuencia directa del drama, sino como dimensión compositiva de la puesta en escena, que construye relaciones tanto físicas como psicosociales, por la relación y experiencia entre espectáculo y espectadores. Tales aspectos generaron una nueva dramaturgia que, entre otros nombres, fue llamada dramaturgia del espacio. El lugar que alberga la acción dramática abandona su pasividad y se convierte en una entidad dramáticamente activa, que condiciona o incluso estructura el movimiento expresivo de la representación.

Esta dimensión espacial capaz de potenciar las posibilidades estéticas y expresivas del espectáculo participa cada vez más del proceso creativo contemporáneo como sujeto y objeto de la práctica escénica. En la dramaturgia del espacio, el espacio (teatral y escénico) es sujeto dramático, portador de una potencialidad espectacular, gracias a sus características materiales, topológicas, arquitectónicas, urbanísticas, etc, y también objeto dramático, es decir, objeto de operaciones de organización, adaptación, transformación, con una nueva función a cada nuevo espectáculo. Esta concepción ha revolucionado el entendimiento de la arquitectura teatral y de la ambientación escénica, visual y sonora, en la medida en que comprende la cuestión espacial como problema unitario entre arquitectura teatral y escénica, entre arquitecto y escenógrafo. (DE MARINIS, 2000, p. 31-34)

Con la conversión del espacio escénico en núcleo de posibilidades y potencialidades, lugar de una actividad artística y no espacio “a priori” o “neutral” a ser rellenado, el teatro italiano deja de ser *el* lugar de la representación teatral para ser *uno* de los posibles lugares teatrales. En el trabajo conjunto entre sistema textual y sistema escénico, el espectador es sometido a la lectura lineal del texto, que evoluciona diacrónicamente, y a la percepción espacial que le demanda la ordenación espacio-temporal de los múltiples y simultáneos signos presentados.

A partir de investigaciones dramaturgias contemporáneas, se abren “grietas” en la cuarta pared. En la búsqueda por nuevos valores y sentidos de la praxis teatral, propuestas como la del Grupo Galpão se liberan de algunas ataduras, abandonan los espacios teatrales canónicos y se establecen en nuevas escenas: espacios no convencionales (terrenos baldíos, galpones, antiguas naves industriales, iglesias, hospitales etc) y espacios urbanos (calles, plazas, parques etc). En una nueva disposición espacial y una ambientación muchas veces inusitada, la apropiación del espacio se teatraliza. La fuerza de este nuevo espectáculo inserta al público en una nueva relación con el texto, el lugar y el sentido de la obra.

Así es que la puesta en escena de *Romeu e Julieta* del Grupo Galpão reclama no sólo la elaboración del texto dramático y de la *performance* de los actores, sino la concepción de un espacio escénico específico, aun que adaptable a diversos espacios teatrales. La creación del espacio escénico ya no puede ser entendida como la mera ilustración del texto o adorno del espacio teatral. El espacio de la acción no es sólo físico, sino un espacio donde las estructuras se hacen significativas, un universo tridimensional en el que los sucesos se vuelven inteligibles. (UBERSFELD, 1989, p. 117) En este sentido, la propuesta escénica del Grupo Galpão busca su espacio propio.

La dramaturgia del espacio en *Romeu e Julieta*, del Grupo Galpão

El espectáculo *Romeu e Julieta* del Grupo Galpão⁷ fue montado bajo la dirección de Gabriel Villela y guión de Carlos Antonio (Cacá) Brandão. Esta lectura de la tragedia shakesperiana, creada a partir del aporte del lenguaje *sertanejo*⁸ de Guimarães Rosa, es presentada desde su estreno hasta el presente con pocos cambios.⁹ El espectáculo explota características de lo popular en su lenguaje escénico, y el humor como contrapunto a lo trágico de la obra. *Romeu e Julieta* fue concebido como un espectáculo de calle, a partir de la propia trayectoria ambulante del Grupo Galpão, para ser montado

⁷ El Grupo Galpão es una compañía de teatro creado hace 27 años, con sede en Belo Horizonte, MG. Montando espectáculos de gran comunicación con el público, la compañía tiene su origen relacionado al teatro popular y de calle. El grupo viaja a menudo, no sólo por Brasil, sino también por el exterior. Trabajan con directores invitados y desarrollan investigaciones con varios elementos escénicos, con destaque para los lenguajes del circo y la música en vivo tocada por los propios actores, y a la “traducción” de varios clásicos al lenguaje brasileño. Disponible en: www.grupogalpao.com.br, acceso el 10 de abril de 2010.

⁸ Sertanejo: típico del interior de las regiones norte y nordeste de Brasil.

⁹ *Romeu e Julieta* se estrenó en el atrio de la iglesia de São Francisco de Assis, en Ouro Preto (MG), en septiembre de 1992. BRANDÃO, 1999, p.131.

en diversos sitios y espacios teatrales. Para ello, la furgoneta fucsia fue explotada al mismo tiempo como elemento escénico central y como espacio escénico, convirtiéndose en una versión contemporánea de las antiguas carrozas de las *troupes* ambulantes y recuperando el carácter de celebración de las representaciones en espacios públicos. (BRANDÃO, 1999, p. 27-30)

En el montaje en cuestión, se recupera el valor de la palabra, así como la relevancia de lo visual, de la imagen. A partir de la creación conjunta y prácticamente simultánea del texto dramático (guión) y de la escena, ocurre una lectura simétrica del espacio dramático en la materialización de los espacios escénico y teatral. En *Romeo y Julieta*, el espacio escénico, además de colaborar para la creación de su atmósfera específica – la inestabilidad del orden social y el conflicto público – aun proporciona al espectáculo una lectura popular y contemporánea, apenas preocupada con aspectos de verosimilitud, y más atenta a la estética y al sentido presentados a la percepción del público. El tiempo efímero y veloz de la acción, los cuatro días que deciden el destino de los amantes, se desarrollan en un espacio reducido. La furgoneta, con el picadero que la circunda, representa todos los espacios de Verona – calles, plaza, *palazzo* de los Capuleto, celda del fraile Lorenzo – adquiriendo nuevos sentidos a cada escena. Sea en espacios públicos, sea en espacios canónicos de representación teatral, la imprevisibilidad del uso y las inversiones espaciales posibilitadas por la manipulación del espacio de la furgoneta enriquecen la experiencia estética y la percepción espacial del público.

La utilización del espacio urbano – plazas y parques de la ciudad – como espacio teatral se origina y se legitima por las propias referencias espaciales presentes en el texto dramático. En una tragedia en la que el orden social es cuestionado, convirtiéndose en el *leitmotiv* de los conflictos que ocurren en las calles y plazas de Verona – la pelea inicial, los asesinatos de Mercucio y Teobaldo, y el destierro de Romeo – el espacio público es el propio espacio teatral que, abarcando actores y público, establece nuevas interrelaciones entre ellos. La amplitud y la diversidad espacial, comunes a los ambientes urbanos, ahora convertidos en espacio escénico, revelan al público los conflictos sociales que estructuran el argumento de la obra.

En la interrelación entre el sentido de la obra y la composición del espacio escénico, algunos signos plásticos adquieren tal fuerza en la puesta en escena que llegan a prescindir de referente textual. En el texto de Shakespeare, en el prólogo al Acto I, el Coro aclara:

CORO – [...] Dessas duas familias que o odio afasta
Implacavel, nasceu *um par de amantes*
Cuja má sorte, tragica e nefasta,
Levou a paz ás casas litigantes.
Desse odio de familia e seus extremos,
E o infausto amor, que ainda ao morrer, mais forte
Do que o odio, *sepultou o odio na morte* [...]
(SHAKESPEARE, 1940, prólogo, p. 19. [sic])



Fig. 1: Morte de Romeu e Julieta

En cambio, en el montaje del Grupo Galpão, el Narrador no revela de entrada el desenlace de la tragedia. Tampoco es necesario: la propia escena y el espacio *muestran* lo que no está dicho. Desde el inicio de la obra, el público ve el destino de la pareja de amantes trazado a tiza en el suelo: la silueta de los protagonistas, a moda de las películas policíacas estadounidenses. La necesidad de condensar la narrativa shakespeariana en una nueva estructura temporal¹⁰ también lleva al preñuncio del fatal desenlace: éste es acentuado por cruces de madera clavadas en latas de aceite decoradas, delante de cada silueta. Los epitafios pintados en las cruces tampoco dejan dudas cuanto al destino de los

¹⁰ La obra dramática original tiene aproximadamente cuatro horas de representación, mientras que el montaje del Grupo Galpão tiene poco más de una hora de duración.

protagonistas: “Romeu Montecchio 1596-2002” y “Julieta Capuleto 1596-2002”, cuyas fechas hacen referencia simultáneamente a la época de producción de la obra de Shakespeare y a la presentación del Grupo Galpão.¹¹ Como en la concepción narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, el fin ya está en el principio. Las extremidades de la espiral propuesta por el guión de Brandão se funden en la conciliación del conflicto. Romeo y Julieta, sobre los contornos de sus cuerpos y delante de sus cruces, mueren cogidos de las manos.



Fig. 2: Circocéu de Romeulua e Estrelajulia

En *Romeo y Julieta*, Shakespeare crea un juego dialéctico, elevando los lectores a lo sagrado y a lo metafísico y, enseguida, tirándolos de vuelta a lo psicológico, a lo humano, al suelo. En la transposición intersemiótica, Villela integra elementos del cielo y de la tierra y crea el “circocéu de Romeulua e Estrelajulia”. Estos elementos cósmicos capaces de influir las acciones humanas y conducir el destino de los protagonistas, al mismo tiempo que signos del torbellino político y social, son leídos por el público a través de la materialización semiótica, que revela el discurso ideológico de la obra. Mientras la pareja de amantes dialoga con el cosmos a través de una “inconstante” luna de papel de plata, colgada de una caña de bambú, que se acerca y se aleja con el llamado de los protagonistas, la dimensión de lo real está presente en el círculo, trazado en el suelo con

¹¹ Estos datos se refieren a las presentaciones de Noviembre de 2002, en la Praça do Papa, en Belo Horizonte/MG.

harina de trigo, que delimita el espacio escénico.¹² Las flores de plástico – en latas de aceite decoradas y con hojas naturales de helecho – constituyen el elemento escénico que integra visualmente la escena. En los ramos de flores dispuestos sobre la furgoneta y en el contorno del área escénica, rosas artificiales blancas y rojas simbolizan a la vez pureza y pasión. Juntas, como aparecen en escena, denotan la muerte. (Cf. COOPER, 2000, p. 81) Así, el espectáculo materializa la relación dialéctica shakespeariana entre el cosmos y el mundo físico, que alcanza su síntesis en el destino de los héroes.

Esta relación entre lo sublime y lo concreto se hace visible también a través del movimiento de los actores en el espacio escénico. El contraste entre horizontalidad y verticalidad se revela en la manera cómo se utiliza la furgoneta. Los actores suben, bajan y se desplazan entre los tres “tablados”: el capó, la capota y el maletero abierto. Ellos actúan sobre, dentro y delante del vehículo, y también a su alrededor. Las escaleras usadas en el decorado dan la dimensión vertical, así como los zancos, las cañas de bambúes con la luna que componen el espacio de la intimidad de los protagonistas, y aun por el grande y viejo quitasol colorido. Éste, además de referenciar el circo y lo ambulante, corona el mundo narrado por Shakespeare. (BRANDÃO, 1999, p. 98)

Esta escena flexible se asemeja al espacio desnudo del teatro isabelino en la medida en que ambos presentan formas abiertas que moldean el espacio dramático a partir de la imaginación del espectador. En esa puesta en escena concebida a partir de la utilización de la furgoneta del grupo como elemento escénico principal, el automóvil es un significativo de múltiples significados, responsable de la construcción y modificación del espacio escénico. El uso de la furgoneta como espacio escénico la desplaza de su sentido original y produce extrañamiento en el público, pues la propuesta subvierte el propio valor semántico del vehículo, normalmente asociado a la calle y al movimiento. Subversión aun mayor se ocurre en las presentaciones sobre escena italiana (o incluso isabelina¹³), pues es aun más inusitada la visión de un vehículo *dentro* de un teatro y *sobre* la escena. Al mismo tiempo, en esta configuración, contra el telón de fondo azulado, la furgoneta se teatraliza, pues su volumen tridimensional cede lugar a su valor estético como imagen.

¹² En presentaciones de calle, la escena, el lugar de la ficción, es el círculo que busca referencias en el lenguaje del circo-teatro y conjuga circo y arena. BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: Diário de montagem*. Romeu e Julieta. v.1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 30.

¹³ Utilizando los más diversos espacios teatrales, en Julio de 2000, el Grupo Galpão presentó su *Romeu e Julieta* (en portugués) en la escena isabelina del *Globe Theatre*, en Londres, Inglaterra.

Sin embargo, antes de buscar la representación mimética del espacio dramático, la furgoneta ofrece un conjunto de planos, pasarelas y escaleras que sirven a la evolución de los actores. Una plataforma colocada sobre la capota del vehículo representa el lugar de encuentro de los protagonistas, o aun las calles de la ciudad, mientras que su interior corresponde a la habitación de Julieta. En las laterales, escaleras conducen a la plataforma o a una especie de torre en cuya cima se instalan el enorme quitasol colorido y el Narrador, y que sirve aun de escondrijo al encuentro de los jóvenes que, entonces, permanecen como suspendidos en el aire, a la misma altura de los elementos cósmicos.

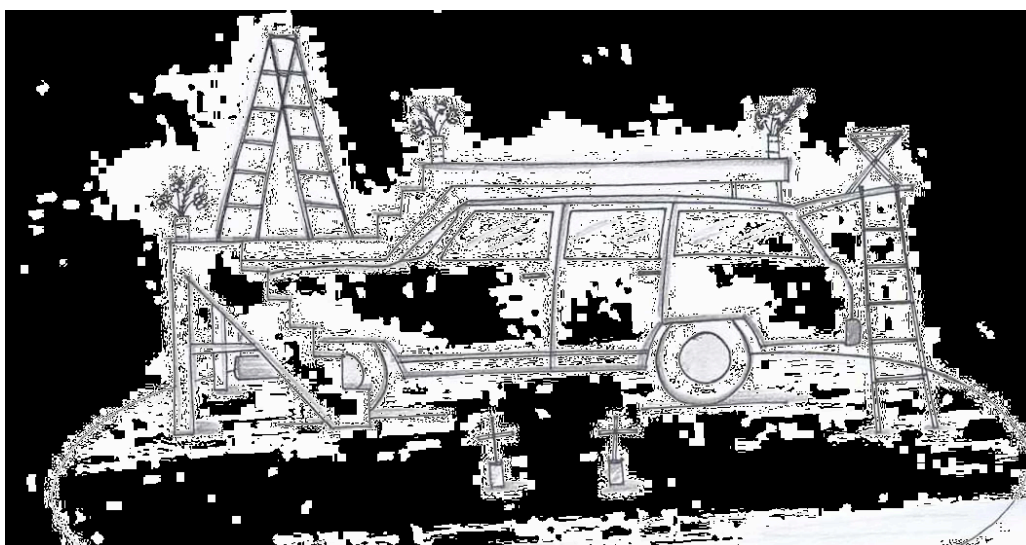


Fig.3: Veraneio

Su neutralidad paradójica posibilita, aun, flexibilidad en la ambientación y velocidad en el cambio de escenas, como por ejemplo en el paso de las calles de Verona (sobre el vehículo o en el suelo) o de la habitación de Julieta (dentro o sobre la capota) a la celda del fraile Lorenzo (siempre en el suelo). De este modo, las escenas se encadenan sin que sea necesario nada más que una simple indicación textual o escénica. En contrapartida, la dramaturgia propuesta permite también la utilización de la furgoneta en la representación simultánea de dos escenas: cuando el Ama va en búsqueda de Romeo, por ejemplo, Julieta espera su regreso sentada en un taburete sobre el maletero abierto del vehículo; en la plaza de Verona, Romeo y la Ama se encuentran. La proximidad espacial permitiría que Julieta viera tal cita; sin embargo, se trata de la representación simultánea de diferentes espacios dramáticos en un único espacio escénico.



Fig. 4: Funeral de Julieta

escena: Julieta, al fondo del área escénica, está *sobre* el pórtico, a dos metros de altura del suelo, mientras sus padres la velan, sentados, *bajo* el mismo pórtico. Durante su funeral, cantando y llorando, con sus paraguas abiertos, todos caminan en dirección al público, mirando la cruz de Julieta, hincada en la lata de aceite decorada. La cruz asume, en este momento, el significado de la muerte y adquiere mayor importancia que el propio cuerpo de Julieta.

En otros momentos de la representación, como en la “escena del balcón”, es posible percibir que lo efímero, la limitación del espacio y las dificultades impuestas por el ambiente condicionan la lectura del espacio escénico y su consecuente espaciamento. La ciudad, el jardín y los muros son todos ellos hostiles a la unión de la pareja. Sin embargo, a pesar de las adversidades, el amor prospera, se eleva a las estrellas, disipa el horror y desafía todo que desdeña de su constancia. Romeo y Julieta tienen razón en desafiar el

¹⁴ Fondos escénicos de las presentaciones en espacios públicos y en espacios teatrales convencionales, respectivamente.

tiempo y las circunstancias: el mundo está equivocado. En este primer encuentro de los jóvenes a solas, las indicaciones escénicas del texto de Shakespeare definen el lugar de la acción dramática sólo como: “el pomar de Capuleto”. Aunque la “escena del balcón” es hoy en día el principal icono escénico de los montajes de *Romeo y Julieta*, en el texto original, en ningún momento se menciona la palabra “balcón”:

Verona. O pomar de Capuleto.

Romeu aparece.

ROMEU – Ri-se da cicatriz quem nunca foi ferido.

Julieta aparece á *janella*.

Mas, silencio! Que luz será aquela

Que brilla na moldura da *janella*?

Ó *janella*, ó *janella*! és o nascente

E Julieta o sol resplandescete!

(SHAKESPEARE, 1940, p. 72. II, ii. [sic])

De hecho, en oposición a la ausencia de la palabra “balcón”, “ventana” es expresa cuatro veces en Shakespeare. A partir del propio texto dramático, por lo tanto, la puesta en escena de Villela explota la ventana de la furgoneta como signo semiótico. En la escena en cuestión, jugando con los signos textuales, surgen inversiones espaciales: Romeo es quien está físicamente en un plano *superior*. Desde la capota, él se declara a Julieta que está abajo, en la ventana del vehículo. Ésta, sin embargo, al verse sorprendida en su secreto, se asusta, cerrando rápidamente la ventana:

ROMEU – [...] Não me chames Romeu... mas sim o Amor!

JULIETA – Uuuuiii!!!

(BRANDÃO, 1992, x, A cena do balcão)



Fig. 5: Cena do balcão

Romeo pica el cristal, llamándola: “abre!”. Julieta abre pocos centímetros de su ventana:

JULIETA - Como pudeste vir até aqui?

Os muros do pomar

São altos e difíceis de escalar!

(SHAKESPEARE, 1940, x, A cena do balcão, grifo nuestro)

En este momento, a través de los signos verbales, el público se sitúa en el pomar de los Capuleto. La imagen de “muros altos y difíciles de escalar” se traduce en términos de verticalización del espacio escénico. Sólo en lo alto de la escalera, sobre el capó del coche, los jóvenes se encuentran e intercambian sus promesas de amor: equilibrándose sobre zancos, Romeo toca el pie de Julieta y ellos se besan por primera vez.

Rehusando lecturas clásicas de la “escena del balcón”, no obstante, la puesta en escena del Galpão explota la furgoneta como elemento que estructura toda la escena sin imponer al espectador una imagen estereotipada de la misma. A partir del espacio escénico, permanece para aquél, la percepción de estar en el teatro, asistiendo a una representación teatral y formando parte de ella. Al ofrecer una nueva comprensión de la concepción espacial – de hecho, *poco* definida por Shakespeare – la puesta en escena subvierte sensiblemente las representaciones canónicas de la obra y rescata para el público una visión renovada y, paradójicamente, fiel del texto original.



Fig. 6: Encontro Romeu e Julieta

Tras más de cuatro siglos y diversas versiones escénicas y cinematográficas, el público contemporáneo ya conoce la fábula de *Romeo y Julieta* y sus personajes, pero busca en cada nueva representación, a través de la resemantización del texto original y del trabajo intercultural, revivir la historia de los amantes de Verona. En la pluralidad de códigos que sostiene las redes textuales presentadas por el espectáculo, cada signo creado o explotado por la puesta en escena, con sus múltiples sentidos, es una invitación a la interpretación. Inmerso en una red de estímulos visuales, sonoros y cenestésicos, el espectador recibe una serie de códigos informacionales que influyen en la calidad de su experiencia estética. Como consecuencia de los estímulos recibidos, provocado a interpretar incluso lo que no fue literalmente expresado, el espectador construye el sentido de la obra llenando sus lagunas. La percepción, de este modo, ya es una interpretación, una creación – estética, ética, política, psicológica, lingüística – del sentido del texto espectacular.

Calle versus escena italiana

Romeu e Julieta fue montada, en principio, exclusivamente para presentaciones de calle,¹⁵ debido a las posibilidades verificadas cuanto al acceso a un público más amplio, a la comunicación más directa y a las renovadas posibilidades dramatúrgicas que los textos espectaculares adquieren en esos espacios. La disposición en teatro de arena, usada en las presentaciones de calle de *Romeu e Julieta* – herencia del circo-teatro – multiplica los puntos de vista, acerca actores y público e intenta usurpar, a través de la ficción, el espacio real del espectador, cuestionando la seguridad de un lugar desde el que se observa sin implicarse directamente. En esos espacios y en esa disposición espacial particular, los actores se hallan en una “pista mágica”, con el público a su alrededor. Y éste tiene la posibilidad de desplazarse, cambiar su punto de vista, acercarse y buscar un mayor contacto con los actores y con el espacio escénico, en una relación activa con el espectáculo.

En las presentaciones en espacios teatrales no tradicionales, a la proximidad física y psicológica se alía una identificación entre área de acción y área de espectadores, reforzada por la imprevisibilidad de algunas escenas y por los diversos juegos de ruptura de la cuarta pared: el espectador mantiene durante todo el tiempo la conciencia de estar delante de una representación teatral, una vez que es bastante difícil “olvidar” el sitio relativamente incómodo donde se está sentado, la presencia de los demás a su alrededor y los cuerpos de los actores delante de sí, además de las miradas de que también es blanco. En la escena del casamiento de Romeo y Julieta, por ejemplo, fraile Lorenzo los bendice y, literalmente, tira “agua bendecida” en la “multitud de pecadores”, que suele asustarse y gritar. En escenas como ésta, la percepción del público no es solamente visual, sino también cenestésica. Al final del espectáculo, los *personajes* vuelven a ser individuos *actores*: comulgando con los espectadores, delante de éstos, ellos tocan sus instrumentos, cantan, bailan y pasan la gorra.

Sin abandonar completamente el espacio que lo generó, *Romeu e Julieta* se ha adaptado al teatro italiano, con una serie de ventajas y desventajas con relación a las presentaciones de calle. El primer punto positivo sería la protección contra la intemperie: actores y espectadores tienen la posibilidad de abandonar sus realidades – física y psíquica – “del lado de fuera” y penetrar el espacio de la ficción. En términos de recursos

¹⁵ Tras *Um Molière imaginário* (1997), el Grupo Galpão redirecciona su trayectoria. Si las experiencias posteriores – *Partido* (1999), *Um trem chamado desejo* (2001) y *O inspetor geral* (2003) – no perdieron el carácter popular y cómico, entre otras herencias de la calle, son a la vez montajes concebidos para espacios cerrados, donde el diálogo con el público ha tenido que asumir un formalismo más evidente.

técnicos sonoros y de iluminación, todas las dificultades naturales de un espacio abierto y, por lo tanto, más disperso, desaparecen dentro de un teatro convencional, donde las variables técnicas son previsibles y controlables. El uso de micrófonos inalámbricos ha sido una preocupación desde el inicio de la puesta en escena: la palabra – de Shakespeare, de Guimarães Rosa y del propio Galpão – debería ser oída. Sin embargo, reto quizás mayor que el control de los ruidos exteriores indeseables es producir una iluminación que permita plena visibilidad por parte de todos los espectadores, sin crear zonas de sombra ni tampoco deslumbrar a los actores. Otro aspecto positivo de las representaciones en escenas tradicionales es la teatralización del propio escenario: el fondo azul con la luna de plata realza elementos escénicos como las cañas de bambú con ramos de flores y potencia el aspecto escénico de la furgoneta fucsia, que casi deja de ser un vehículo para convertirse, desde siempre, en Verona y en la casa de Julieta.



Fig. 7: Casamento

A pesar de los aspectos citados, en espacios convencionales, sobre todo sobre el escenario italiano, la relación directa con el público se deteriora sensiblemente: resurge la cuarta pared stanislavskiana, que será derribada sólo ocasionalmente. En la mayor parte del tiempo, la relación entre actores y espectadores es tradicional, y la recepción

del espectáculo es fundamentalmente estática, distante, frontal y pasiva. En la caja teatral, por ejemplo, la distancia entre actores y espectadores impide al público sentirse “bendecido” por el fraile Lorenzo. Si en el texto dramático de *Romeo y Julieta*, Romeo es desterrado de su mundo, Verona, en el texto espectacular, él es echado no sólo del espacio dramático, sino también del espacio escénico, es decir, de la furgoneta, una vez que Mantua no se representa en escena. En teatros italianos, la representación de la escena en que Romeo parte hacia su exilio pierde su fuerza con el simple desaparecimiento del actor detrás de la furgoneta. Escenas como ésta carecen de su sentido original, estructurado a partir de un espacio teatral específico: la calle. En representaciones en espacios públicos, tras despedirse de Julieta, Romeo se aleja hasta desaparecer delante de los ojos de los espectadores. El fondo natural – los tejados coloniales de Ouro Preto o el barrio de Mangabeiras, de Belo Horizonte, por ejemplo – se convierte en fondo escénico y se incorpora al espectáculo. Rumbo a Mantua, Romeo coge su paraguas, su maleta, su dolor y su destino, como si fuera a coger el autobús allí adelante, en la estación central. Revelando una relación entre la acción dramática y el paisaje, entre el hombre y el mundo, el uso del espacio público redefine la función del espacio escénico.

No obstante, ¿cómo funciona la dramaturgia del espacio en un espectáculo producido y presentado a partir de una concepción de teatro de calle, en la adaptación a la caja escénica italiana? Al penetrar el espacio canónico e instalarse en el escenario italiano, la representación funciona contra la ideología del espacio que ocupa. (ALLEGRI in: BIGNAMI, AZZARONI, 1997, p. 89) El montaje saca partido del potencial visual, de los recursos técnicos y del cobijo que ofrece al público, no obstante, intenta romper la barrera de las distancias física y psicológica entre el público y la escena. Las implicaciones de la dramaturgia del espacio están presentes en ese particular, pues más importante que el espacio *dónde* se instala el espectáculo, es el modo *cómo* lo hace. Prescindiendo de muchos de los recursos técnicos ofrecidos por la caja teatral italiana – maquinaria escénica y tramoya – el montaje del Grupo Galpão enfrenta el reto de transformar el espacio fijo, impersonal, en parte de un evento significativo. En este sentido, para compensar la distancia entre actores y espectadores, el prólogo se desarrolla durante la entrada de los actores en la sala por entre las butacas: ellos tocan, cantan y bailan en medio al público para, enseguida, instalarse en el escenario. El espacio escénico no es propiamente “rellenado”, sino más bien manipulado en conjunto con la escena, como una estructura que se integra al texto espectacular, en búsqueda de la *escenificación del espacio*.

Puestas en escena de obras ya conocidas del público se vuelven originales al ser contadas desde otro lugar de enunciación e inserción cultural, a partir de nuevas referencias, nueva estética e ideología, y para otro público. En el caso de *Romeo y Julieta*, cuatro siglos nos alejan del autor isabelino y de su creación. Los cambios socioculturales ocurridos influyen tanto el modo de producción de las presentaciones teatrales, como los signos entregados al público contemporáneo y su recepción. La puesta en escena del Grupo Galpão no se preocupa por contar una nueva historia, sino por contarla de una nueva manera: *Romeo y Julieta*, una de las historias más famosas de la dramaturgia mundial, es presentada a partir de una lectura estética propia que logra reaproximar la fábula original de los espectadores de hoy. En la reelaboración de la obra, el texto y el contexto de Shakespeare, así como la cultura de la Minas Gerais contemporánea, cada cual con su complejidad e idiosincrasia, son objetos de nuevos planteamientos y reinterpretación. Ya no se trata de comprender la *hybris* y los impulsos individuales como causadores del conflicto social. A partir de la recreación textual, escénica y espacial, se trata más bien del cuestionamiento de la intolerancia social y de la violencia desmedidas – tópico de gran actualidad – y del amor como la fuerza humana que nos hace inmortales.

Así, el espacio puede ser, hoy, un elemento escénico de gran potencial: mediador entre los diversos sistemas semióticos, tales como el texto, y la representación, entre las escenas de la representación y, aun, entre espectáculo y espectadores. El espacio ya no es una mera tarima o escena, sino una entidad que cuestiona modelos canónicos y estereotipados, una propuesta en la cual pueden ser leídas una poética, una estética y una crítica de la representación. Finalizada la representación, el público deja el espacio tras vivenciar un momento único e irrepetible: la catarsis. A partir del espectador, donde la comunicación teatral inicia y termina, es que el espacio contemporáneo busca una nueva realidad. La lectura que el espectador hace de esos espacios inventados para la acción dramática lo instiga a una nueva comprensión de su propio espacio sociocultural y de su relación con el mundo. (Cf. UBERSFELD, 2003) De la misma manera, el texto ya no trata del personaje, sino que indaga del espectador su propia vida, a partir de su experiencia individual, personal, con el espectáculo.

Referências bibliográficas:

ALLEGRI, Luigi. La scena dello spazio tra drammaturgo e metteur em scène. In: BIGNAMI, Paola, AZZARONI, Giovanni. *Gli oggetti nello spazio del teatro – Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*. Roma: Bulzoni, 1997. p.89.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão – 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O grupo, 1999. p.27-30.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: Diário de montagem*. Romeu e Julieta. v.1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p.30.

COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000. p.81.

DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore. Un bilancio del novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989.

UBERSFELD, Anne. Espaço e teatro. *Grupo Tempo – textos*. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html>. Acesso el 20 de julio de 2003.

www.grupogalpao.com.br. Acesso el 10 de abril de 2010.