

# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
"ACATLÁN"**

**"LA POSMODERNIDAD SEGUN BAZ LUHRMANN"  
ELEMENTOS PREDOMINANTES EN TRES PELICULAS**

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN PERIODISMO  
Y COMUNICACION COLECTIVA**

**PRESENTA  
EDNA CAMPOS TENORIO**

**ASESOR: LIC. HUGO HERNANDEZ MARTINEZ**

**ABRIL 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: EDNA CAMPO TENDEIS

FECHA: 31-MARZO-2006

FIRMA: [Firma]

Este trabajo está dedicado a todas las personas, amigos, compañeros y maestros que me apoyaron durante mis estudios universitarios, y a las que me han enseñado el mundo del cine en sus diversas facetas.

**Mis Padres:**

Alejandro y María Teresa

**Mis hermanos:**

Alejandro  
Nydia  
Alberto  
María Teresa  
Ernesto  
Juan José  
Héctor

**Mi novio:**

Arturo

**Mis amigos y compañeros:**

Sergio  
Raquel  
Norma Verónica  
Luis Alberto

**También para:**

Arturo C.  
Shari, Monika  
Abraham, Mario, Rafael  
Manuel y Lalo  
Adriana, Rocío,  
Bety y Martín  
Familia Trejo Gómez

**Del seminario de Interdiscursividad:**

**Mi asesor y maestro:**

Hugo Hernández

**Mis compañeros:**

Ana Laura, Ana Cristina,  
Haydé, Luis y Noé

**Mis maestros:**

Ma. de Lourdes  
Laura Edith  
Jorge  
Miguel

**Y por último, para:**

Pedro Almodóvar, John Waters, Roman Polanski,  
Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Ximena Cuevas,  
Carlos E. Taboada, Claude Chabrol, Francois Ozon y  
por supuesto Baz Luhrmann.

## INDICE GENERAL

	Pag.
INTRODUCCIÓN	1
1. TIEMPOS POSMODERNOS	5
1.1 El concepto de posmodernidad	6
1.1.1 La crisis de la modernidad	
1.1.2 Aproximaciones teóricas a la posmodernidad	7
1.2. La posmodernidad como corriente artística: El posmodernismo	9
1.3 Elementos del discurso posmoderno	12
1.3.1 Multiculturalismo y referencias históricas	
1.3.2 Sentido del vacío y fragmentación de la realidad	14
1.3.3 Fusión entre alta cultura y cultura popular	15
1.3.4 Ironía y parodia: el tono de la posmodernidad	16
1.3.5 Conceptos de Kitsch y Camp	19
1.3.6 Copia, repetición y homenaje: Pastiche	21
2. IMÁGENES DEL VACÍO	22
2.1 Contexto social, económico, político y cultural del cine posmoderno	23
2.1.1 El efecto global político y económico.	
2.1.2 La sociedad posmoderna y su cultura: sociedad de consumo e individualismo	26
2.2 Características del cine posmoderno de acuerdo al esquema de análisis de Lauro Zavala.	29
2.2.1 Consideraciones sobre la caracterización del análisis de Lauro Zavala	
2.2.2 Ética y estética del cine posmoderno.	30
2.2.2 Elementos de análisis	32
2.3 Panorama de la producción filmica de los años noventa	34
2.4 Baz Luhrmann: ¿Showman o renacentista?	36
2.4.1 ¿Quién es Baz Luhrmann?	37
2.4.2 Baz Luhrmann por Baz Luhrmann: Ideología y concepción estética	39

3. Del salón de baile al cine: <i>STRICTLY BALLROOM</i>	42
3.1 Ficha técnica	43
3.2 Sinopsis	
3.3 Análisis de elementos cinematográficos relevantes	44
3.3.1 Inicio	45
3.3.2 Azotea del Instituto Kendall	49
3.3.3 Final	51
3.3.4 Estructura narrativa	54
3.3.5 Intertextualidad	56
3.3.6 Género	57
3.3.4 Ideología	58
4. Cine y videoclip: <i>WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET</i>	60
4.1 Ficha técnica	61
4.2 Sinopsis	62
4.3 Análisis de elementos cinematográficos relevantes	63
4.3.1 Inicio	64
4.3.2 En la playa y llegada a la Mansión Capuleto	68
4.3.3 Final	71
4.3.4 Estructura narrativa	74
4.3.5 Intertextualidad	75
4.3.6 Género	77
4.2.4 Ideología	78
5. La reinención del musical: <i>MOULIN ROUGE!</i>	79
5.1 Ficha técnica	80
5.2 Sinopsis	81
5.3 Análisis de elementos cinematográficos relevantes	83
5.3.1 Inicio	84
5.3.2 Lectura de poesía	92

5.3.3 Final	94
5.3.4 Estructura narrativa	99
5.3.5 Intertextualidad	100
5.3.6 Género	103
5.3.7 Ideología	104
CONCLUSIONES	106
FUENTES	117
ANEXO: Apéndice fotográfico	

## INTRODUCCIÓN

Hace aproximadamente diez años escuché por primera vez el término posmodernidad, relacionado principalmente a expresiones artísticas como la música y el videoarte. Posteriormente, apareció en combinaciones como: “vida posmoderna”, “hombre posmoderno”, “arquitectura posmoderna” y “posmodernidad y mercadotecnia” entre otras.

Al mismo tiempo apareció en la cartelera una película que se etiquetaba como una de las versiones más controversiales de la obra de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, dirigida por el entonces poco conocido cineasta australiano Baz Luhrmann.

La película consistía en un espectáculo visual desconcertante en el cual las dos familias tradicionalmente antagónicas, se convertían en dos bandas de empresarios mafiosos vestidos con ropa de diseñador y hablando en el inglés antiguo que escribió originalmente Shakespeare. Visualmente presentaba un diseño de arte prácticamente barroco, coreografías de musical tipo Broadway, además de un montaje vertiginoso similar al de un videoclip.

Las críticas se dividieron entre quienes elogiaron la película y quienes la odiaron, pero la mayoría se referían a la misma como “la versión posmoderna de Romeo y Julieta”, junto con conceptos estéticos y sociales como pastiche, *camp*, repetición, vuelta al pasado, ironía, fusión entre alta cultura y cultura de masas.

Este estilo pareció afianzarse al aparecer la tercera película de Luhrmann, la más exitosa y reconocida por crítica y público hasta el momento: *Moulin Rouge!*, un musical que fundía elementos de la ópera con música pop, y que compartía elementos estéticos y de lenguaje cinematográfico con su versión de *Romeo y Julieta*.

Posteriormente, aparecieron con más frecuencia artículos y bibliografía que hablaba de la posmodernidad y su expresión en las manifestaciones culturales más populares como la



música y el cine a través de obras y cineastas importantes que han marcado los últimos quince años.

Las películas señaladas como posmodernas han sido producidas desde los inicios de la década de los ochenta hasta la actualidad. Sus características se resumen en la combinación de elementos del cine clásico y del cine moderno. Sin embargo, no está de más mencionar que el carácter posmoderno de estas cintas puede deberse tanto a una lectura de este tipo, como a la naturaleza misma del texto filmico.

La presente investigación nació del interés en este tipo de filmes. Para su realización se dividió en dos partes, centradas en la identificación de los elementos tanto del lenguaje cinematográfico como del discurso que engloba el término posmodernidad. El análisis se enfoca en las tres películas que conforman la filmografía del cineasta australiano Baz Luhrmann: *Strictly Ballroom*, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* y *Moulin Rouge!*

La primera parte se encuentra dividida en dos capítulos en los cuales se resume el concepto de posmodernidad, a través de la revisión de lo que se denomina la "crisis de la modernidad" y las ideas de sus principales teóricos: Lyotard, Jameson y Lipovetsky, quienes hablan de la existencia de una era posmoderna, cuyos orígenes se remontan a las rupturas sociales y artísticas de los años sesenta en Estados Unidos.

Esto se complementa con los estudios sobre la actitud del individuo contemporáneo o posmoderno que rinde culto a su personalidad, a la cultura de masas y a la celebridad; y por último la ruptura artística conocida como posvanguardia, el principal antecedente del posmodernismo en la arquitectura, las artes plásticas, la literatura y el cine, para finalmente determinar los elementos que conforman el discurso posmoderno.

Entre estos predominan las referencias multiculturales e históricas, la fragmentación de la realidad que provoca una sensación de vacío, la fusión entre la alta cultura y la cultura

popular, el tono irónico, la recurrencia a la parodia y la utilización estilística del pastiche; el *kitsch* y el complejo concepto de *camp*.

La segunda parte de la investigación contextualiza las películas que son el *corpus* del análisis dentro de los años noventa, sus temas más recurrentes, el estilo, el género y los cineastas sobresalientes de esos años.

Así mismo se describe el método de análisis del investigador Lauro Zavala, el cual caracteriza las dinámicas estilísticas y éticas del cine posmoderno, así como su propuesta para estudiar este tipo de cine a partir de los elementos que conforman una película: inicio, imagen técnica, imagen dramática, sonido, edición, narrativa, género, ideología y final.

Se incluye también un rubro de gran importancia para entender la producción de sentido de la época posmoderna, la intertextualidad. A través del mapa de estudio propuesto por Zavala para entender e identificar la presencia de otras manifestaciones culturales en el cine, se puede dar una interpretación a las múltiples referencias que forman parte del estilo del cineasta.

Este rubro se complementa con la revisión de algunos datos biográficos que ayudarán a relacionar algunos de los temas y gustos del mismo Luhmann como el sello de su filmografía: el baile de salón, la importancia que tiene la cultura de masas para la concepción de sus historias, su fascinación por los mitos, la ópera y la música pop.

Se dedican tres capítulos a la aplicación de este análisis en cada una de las películas, de las cuales únicamente se escogieron fragmentos determinados que implican las secuencias de inicio y del final así como un fragmento intermedio, de estos se describen elementos como sonido, edición e imagen desde las perspectivas dramática y técnica, con el propósito de cumplir el objetivo general de la investigación.

Posteriormente se tomaron los tres fragmentos para hacer, de manera global, el comparativo de la estructura narrativa, la intertextualidad, el género y la ideología de cada película. En los resultados se encuentran constantes tanto en el estilo del director, el discurso cinematográfico y el discurso posmoderno, que implican el gusto por el género musical, las parodias-homenajes y la hibridación estilística.

Los resultados del análisis se explican en una tabla comparativa entre el lenguaje cinematográfico y la identificación de los elementos del discurso posmoderno en cada una de las películas, lo que le da unidad a la investigación y ayuda a cumplir el objetivo general de este trabajo de investigación.

De esta manera, se puede manejar una base para la consecuente investigación del fenómeno posmoderno en la cinematografía, fundamentada en un método ya establecido de análisis del lenguaje cinematográfico que puede redundar en la comprensión de la vida cotidiana y del estado de la sociedad contemporánea.

Como veremos, la importancia de estudiar la posmodernidad a través de sus manifestaciones en el cine como medio de comunicación es aún mayor por la estrecha relación que tiene el individuo con ellos, así como la interacción que tiene con los mensajes que emiten y que forman parte de la cultura de masas, la cultura de la época contemporánea.

## 1. TIEMPOS POSMODERNOS

El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, vemos un *western*, comemos una hamburguesa de McDonald's a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de concursos televisivos. Jean Francois Lyotard.

La sociedad contemporánea vive en una época a la cual se ha denominado como posmodernidad, caracterizada por la actitud narcisista e individualista del sujeto, la homogeneización motivada por la sensación de ser único y diferente, la actitud *retro* que repite e imita estilos y modas del pasado, la percepción de desencanto y desesperanza de la religión y de la ciencia, el humor irónico como máscara y simulación del aparente caos social, cuya única posibilidad de orden está sujeta a las reglas del mercado.

El término posmodernidad ha provocado una discusión a favor y en contra con perspectivas opuestas y polarizadas, en las cuales el único consenso es la existencia de un momento de ruptura o interrupción de la modernidad, interpretada por un lado como la "catástrofe neoconservadora y destructiva" y por otro, la sacudida que promete una oportunidad a la humanidad de enmendar los errores y abusos cometidos en nombre del progreso y la modernización.

La era posmoderna se constituye desde esta visión, como la rebelión ante una modernidad que se basaba en la originalidad y la búsqueda de la novedad.

En las próximas páginas, se hará un panorama general de la posmodernidad, su origen, aproximaciones teóricas y la conceptualización de los elementos relevantes del discurso posmoderno que como afirman algunos de los principales analistas, se encuentran a la vista de todos y regula la percepción y expresión de los individuos.

## **1.1 El concepto de Posmodernidad**

La posmodernidad y la modernidad tienen una estrecha relación por lo que no es posible separar ambos conceptos, ya que, como se explicará más adelante, las aproximaciones a una definición de la época posmoderna tienen como común denominador la crítica, el distanciamiento o la simple referencia a los ideales de la modernidad.

### **1.1.1 La crisis de la modernidad**

El concepto de modernidad se caracteriza por el privilegio del racionalismo -herencia del pensamiento iluminista y de la revolución francesa-; a la ciencia, el orden y el progreso que llevarían a la libertad absoluta de la humanidad,. Su mayor expresión en las artes se da en las grandes escuelas del modernismo: las vanguardias artísticas (expresionismo, simbolismo, futurismo, constructivismo y surrealismo, entre otras).

Con la llegada de la modernidad, el hombre se libera de las creencias religiosas absolutistas que lo hacían un ser conformista y se convierte en un ser pensante y crítico que cuestiona todo lo que se daba por hecho: la voluntad divina o de un ser superior y abandona la actitud pasiva de esperar que Dios decidiera su destino, por lo que empieza a ser dueño de sus acciones al desarrollar la reflexión, la ciencia y el raciocinio.

Sin embargo, de acuerdo a los estudios de Lyotard, Jameson y Vattimo, los valores de la atesorada modernidad entraron en crisis y muestran un agotamiento. El racionalismo ha sido puesto en duda. Vattimo nos plantea como una de las causas, la crisis del concepto del hombre europeo como ideal de hombre moderno, lo que el norteamericano Frederic Jameson maneja por su parte como una caída del americanocentrismo, debido a la "rebelión" por parte de otras culturas ante la idea de la modernidad europea y estadounidense, al aparecer perdida la identidad local por la occidentalización impuesta en nombre de la modernización.

A esto se unen también las críticas hacia las grandes corrientes de pensamiento representativas de la modernidad, las cuales no tuvieron suficientes respuestas ante los

planteamientos modernos. Se diluyeron las grandes utopías que señalaban al capitalismo y el comunismo como estados sociales y económicos perfectos para el desarrollo de la sociedad.

La modernidad entra en plena decadencia, no hay confianza en la novedad y se pierde la visión dominante de la ciencia como solución y vehículo de evolución. De esta manera, se convierte en un "proyecto incompleto".

### **1.1.2 Aproximaciones teóricas a la posmodernidad**

Con la premisa de la modernidad en crisis, teóricos de diversas corrientes y escuelas de pensamiento -europeos y estadounidenses-, han reflexionado sobre las causas y características del fenómeno de la posmodernidad, en las cuales encontramos puntos interesantes de asociación entre disciplinas sociales, cultura de masas, medios de comunicación, economía y política.

Fredric Jameson caracteriza al posmodernismo como la cultura del capitalismo global, la realidad fragmentada equiparable a la percepción del televidente con un control remoto en la mano, la descontextualización de la gente y el envío masivo de información por los diferentes medios.

Una segunda aproximación habla de una continuidad de la modernidad aunque en franca decadencia, lo cual se identifica con el vacío y la sensación de vivir únicamente en el presente, a causa de una historia fracturada por los diversos movimientos de los sesenta como la guerra de Vietnam, los movimientos racial, feminista y gay, que agudizaron el desencanto de los ideales de la modernidad anterior a la Segunda Guerra Mundial, ejemplificados por el ideal del sueño americano en el cual no estaban incluidos.

La tercera corriente es la más cercana a la perspectiva neoconservadora del posmodernismo criticada por Jürgen Habermas, quien acusa a los posmodernistas de estancar el progreso de la vanguardia modernista. Este es un posmodernismo "generacional" en el que los individuos se caracterizan por estar sujetos al "todo se vale", completamente dependientes de las reglas del mercado y prácticamente carentes de toda perspectiva crítica, aún cuando el

desencanto es plenamente consciente su cercanía con la televisión, la globalización y la rapidez en la información les provocan una sensación fragmentada de la realidad y una total desconfianza.

En este contexto, Gilles Lipovetsky desarrolla, en su libro *La era del vacío*, el concepto de la “personalización del individuo” que desemboca en el fenómeno del narcisismo del sujeto contemporáneo.

Una última aproximación le da la nacionalidad al posmodernismo al calificarlo como “fenómeno estadounidense”. El crítico alemán Andreas Huyssen, considera que este fenómeno era imposible que sucediera en Europa, ya que al haber surgido después de la Segunda Guerra Mundial, las circunstancias eran diferentes para ambas partes, puesto que mientras los Estados Unidos salieron fortalecidos del conflicto, Europa se preocupaba por recuperar la modernidad perdida a través de la reconstrucción de los países en la posguerra.

El término empezó a tener mayor relevancia en los años sesenta dentro del campo de la literatura, sin embargo, tiene su origen más claro en la arquitectura hacia finales de los setenta, la cual planteaba una ruptura con el estilo modernista que favorecía los diseños y edificios racionales y minimalistas. Los arquitectos posmodernos se alzan contra esa universalización y desarraigo local.

Después el término se expandió a otras disciplinas artísticas como la música, la danza o el cine, para después convertirse de una estética a una postura ante la vida contemporánea, una visión de la cultura, cuando es retomado por la pluma de sociólogos y críticos literarios en el último cuarto del siglo XX, encabezados por Jean Francois Lyotard quien escribe sobre una condición que “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de los juegos de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Lyotard, Jean Francois. *La condición postmoderna*. Ed. Cátedra, Col. Teorema. Serie Mayor, p.13.

La posmodernidad se define a partir de lo que ya no es moderno, presupone una ruptura con la modernidad y a partir de esto, Lyotard propone el no olvido de la historia para regresar al punto cero de la modernidad, a través de la crítica y la observación. El punto es volver al origen y evitar la repetición de los errores.

El estudio de Lyotard habla del fin de los grandes discursos, en los cuales la universalización de historias sobre grandes héroes habían llegado a su fin, puesto que ya no hay fundamento ni legitimación posible para seguir manteniéndolos como eje de la historia y del saber de la humanidad.

En la sociedad posmoderna se pierde todo sentido de unidad y la confianza en la ciencia y la religión. Ya no hay frontera entre la alta cultura y la cultura popular, que se manifiesta a través del pastiche con sentido irónico del vacío y de la fragmentación de la realidad.

Aparece el fenómeno de la globalización atribuida en parte a la rapidez del flujo de información, misma que a la vez que nos da esa sensación de fragmentación produce, por otro lado, la “pluralización de Occidente” con la subsecuente aparición de nuevas subculturas globales.

## **1.2 La Posmodernidad como corriente artística: El Posmodernismo.**

El crítico Andreas Huyssen en su ensayo “Guía del Posmodernismo”, elabora un mapa de la historia de la posmodernidad en el cual hace una reinterpretación del estado del arte estadounidense a partir de los años sesenta, cuyas manifestaciones artísticas, en ese contexto, no eran ni pueden ser interpretadas como posmodernas.

De esos años, se habla de la existencia de una literatura ahora considerada posmoderna, de la cual serían padres los primeros escritores que se manifestaron contra el sueño americano; de ahí surgen nombres como Burroughs y Barthelme, a lo que se unieron artistas como John Cage y Andy Warhol, influidos por el trabajo de Marcel Duchamp, buscaron recuperar la vitalidad de la herencia de la vanguardia europea (“los ismos”) y darle un nuevo sentido.



A estos se unieron intelectuales como Susan Sontag e Ihab Hassan, para hacer una crítica del modernismo, “una revuelta contra la versión del modernismo que había sido domesticada, entrando a formar parte del consenso liberal-conservador, convirtiéndose, incluso, en arma de propaganda en el arsenal político y cultural de una anticomunismo de guerra fría”.<sup>2</sup>

Pero es hasta los años setenta, cuando se acuña el término posmodernismo de la mano de los postestructuralistas franceses, teniendo mayor eco y relevancia en los Estados Unidos junto con la aparición de la arquitectura posmoderna, la cual se alza contra la universalización y desarraigo local que intenta “reconvertir la arquitectura en un verdadero lenguaje y, en este sentido, huir de la visión de la ciudad como centro para la producción o la circulación, y devolverle su dimensión convivencial en la que se encuentran la actualidad con la tradición”.<sup>3</sup>

Aparece la sensación de “nostalgia por el pasado” que puede interpretarse de dos maneras: La fascinación por el pasado y/o el primitivismo como forma de espectáculo o la pérdida de fé en la modernidad. Esta idea se enfatiza con la aparición del libro-manifiesto *Learning from Las Vegas* de los arquitectos Venturi, Scott Brown y Izenour, quienes resaltan la aportación del arte pop de los sesenta con lo moderno:

Venturi, Scott Brown and Izenour, explain that their attempt to develop a postmodern architecture not of space, form and function but of “iconography”, “the ironic richness of banality”, was helped by the “sensibilities of pop artists” of the early 60’s, who had revolved against expressionism by turning to commercial art and advertising. Admiring references to Pop Art rear throughout *Learning from Las Vegas*. Pop artists, the manifesto argues, questioned the authoritarian demand of modernism that art be always new, original, scoring the everyday. Pop Art revived pre-modern traditions where “creating the new may mean choosing the old or existing”, Pop artists show the value of “unusual juxtapositions of everyday objects” and of the cliché changed in scale or distorted in shape or used in a new context (as in the soup can in the art gallery) to achieve new meaning, to make the common uncommon: the “familiar that is a little off has a strange and revealing power”.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Andreas Huyssen, “Guía del posmodernismo”. Casullo, Nicolás. *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica, 2004 p. 238.

<sup>3</sup> Vattimo, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. “Lo narrativo en la posmodernidad”. Itaki Urdanibia. Anthropos, Barcelona, 2003 p. 61

<sup>4</sup> Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture. A cultural history*. Australia, 1994, p. 85.

Junto a la postura de la arquitectura, el desencanto aparece de la mano de lo *kitsch* y la cultura de masas asociados entonces con la modernidad. El arte de las minorías sale de la oscuridad, la aportación y el rescate de obras hechas por mujeres contribuyen a la formación de una cultura alternativa: "El arte, la literatura y la crítica femeninas son una parte importante de la cultura posmoderna de los 70 y los 80, ya demuestran la vitalidad de esa cultura"<sup>5</sup>

El problema del posmodernismo setentero es que guarda demasiada similitud y utiliza los mismos elementos del modernismo, a lo que se agrega, de acuerdo a Huyssen una actitud de crítica afirmativa en la cual el desencanto y la ruptura contra la modernidad se convierten en aliados del aparato cultural, lo que abre el debate contra el posmodernismo encabezado por Habermas y defendido por los postestructuralistas franceses.

Aún así, la manifestación posmoderna en las artes, no puede ser vista como continuación del modernismo o como antimodernismo, ni tampoco una visión reduccionista a una manifestación consecuencia del dominio de un sistema capitalista y concluye que la diferencia radica en que "la sensibilidad posmoderna de nuestra época es diferente a la vez del modernismo y del vanguardismo, precisamente porque abre la cuestión de la conservación de las tradiciones culturales como cuestión estética y política." <sup>6</sup>

---

Venturi, Scott Brown y Izenour, explican que su intento de desarrollar una arquitectura posmoderna no viene de espacio, forma o función sino de "iconografía", "la irónica riqueza de la banalidad", fue ayudada por las "sensibilidades de los artistas pop" de principios de los 60, que se rebelaron contra el expresionismo volviendo la mirada hacia el arte comercial y la publicidad. Con admiración hacia las referencias del Pop Art a través de *Learning from Las Vegas*. Los artistas Pop, dice el manifiesto, cuestionan la demanda autoritaria del modernismo que el arte siempre debe ser nuevo, original, tanteando la cotidianidad. El Arte Pop revivió las tradiciones premodernas donde "crear lo nuevo podía significar escoger lo viejo o existente". Los artistas Pop muestran el valor de "las inusuales yuxtaposiciones de los objetos de todos los días" y el cliché cambió en escala en filo o uso en un nuevo contexto (como la lata de sopa en una galería) para buscar un nuevo significado, para hacer lo común poco común: "lo familiar que poco a poco tiene un poder extraño y revelador".

<sup>5</sup> *Op Cit.* Andreas Huyssen, "Guía del posmodernismo". p. 245.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 258.

### 1.3 Elementos del discurso posmoderno.

Habermas y Huyssen coinciden en que el posmodernismo utiliza un discurso similar al de las grandes escuelas del modernismo, por esta razón Huyssen menciona que la posmodernidad en Estados Unidos se manifiesta como una vanguardia más al compartir los elementos de estas.

Sin embargo, la importancia de la estética y el discurso posmoderno radica en la desaparición de las dicotomías, algo que identificamos a través de la disolución de la frontera entre alta cultura y cultura de masas, lo que trae consigo la constante utilización del *kitsch* y el *camp* como elementos de una "estructura de sentimiento"; la ironía como actitud y la revisión de culturas y tradiciones del pasado:

...mi punto central acerca del posmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual los segundos términos ya no aparecen sistemáticamente privilegiados por encima de los primeros; un campo de tensiones que ya no puede ser captado según las categorías opuestas de progreso y reacción, izquierda y derecha, presente y pasado, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y kitsch.<sup>7</sup>

Estas dicotomías operan a través de formas y elementos específicos cuyo concepto y confabulación describiremos a continuación, no sin antes aclarar, que estos -entre otros- elementos, son compartidos por lo que también se conoce como estética neobarroca, cuyos códigos y elementos visuales son retomados por una gran parte de la expresión artística posmoderna.

#### 1.3.1 Multiculturalismo y referencias históricas

Las obras arquitectónicas posmodernas, de acuerdo al académico australiano John Docker, tienen una combinación irónica de estructuras con elementos estilísticos que nos dan la sensación de nostalgia del pasado y hacen referencias a otras culturas.

---

<sup>7</sup> Idem, p. 259

Por su parte, Gianni Vattimo hace una reflexión sobre la nostalgia del pasado propia de la época posmoderna, la cual atribuye - al igual que Jameson- a la globalización, al avance de la tecnología y a la influencia de los medios de comunicación, así como una sensación de fragmentación (idea que se revisará más adelante) que provoca una nostalgia por “la realidad sólida, unitaria, estable y autorizada”.<sup>8</sup>

Vattimo interpreta la nostalgia posmoderna como una búsqueda de los valores modernos que se han perdido con la crisis de la modernidad y que ante la canalización de los mismos, se convierte en un espectáculo del pasado.

Las obras posmodernas se caracterizan por combinaciones de referencias históricas que bien podrán manifestarse a manera de pastiche, toman de ellas lo que pueda dar un nuevo sentido al momento y lo vuelven *retro*.

La pérdida del ideal europeo-norteamericano y la rebelión de otras culturas a adoptar este modelo, ha sido una causa de que se haya vuelto la mirada hacia otras culturas, especialmente en los países donde inicialmente se desarrolló la posmodernidad como Estados Unidos. De esta manera, podemos ver como la cultura pop ha adoptado y adaptado elementos de lugares considerados exóticos, antes ignorados o despreciados por el occidentalismo moderno y con esto la aparición de nuevas subculturas.

Actualmente no es raro encontrar manifestaciones culturales con estas características, como la música pop que incorpora instrumentos locales y folclóricos, o películas que imitan los elementos, estéticas y estructuras del cine oriental o de la industria cinematográfica de la India conocida como “Bollywood”, como veremos más adelante en el análisis del filme *Moulin Rouge!*

---

<sup>8</sup> Vattimo, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. Gianni Vattimo, “Posmodernidad ¿Una sociedad transparente? Anthropolos, Barcelona, 2003 p. 16

### 1.3.2 Sentido del vacío y fragmentación de la realidad

La noción de fragmentación de la realidad propia de nuestra época, se le atribuye a la exposición que tiene el individuo hacia una gran cantidad de información, provista principalmente por la televisión y el internet, lo que provoca una simulación (*simulacrum*) de que la sociedad contemporánea está en mayor contacto con la realidad, creando un estilo volátil e impersonal como afirma Frederic Jameson:

In the postmodern era, however, the self has ben decentred and fragmented. In aesthetic terms, this binary opposition means that in the modern era, in the 'high modernist conception', there were 'unique' and 'personal' styles. In the postmodern era, with the primacy of mechanical reproduction, there are now only 'free floating and impersonal' feelings, an 'increasing unavailability of personal style'.<sup>9</sup>

Por su parte, Gilles Lipovetsky, maneja el proceso de personalización como una de las razones para el sentimiento de vacío existencial que vive la sociedad contemporánea, caracterizada por los desórdenes del carácter, el malestar permanente y la incapacidad para sentir. Esto se refleja en un aparente distanciamiento del individuo hacia el compromiso profundo en las relaciones sociales, la soltería, la soledad como elección personal y el amor libre.

Sin embargo, el mismo Lipovetsky afirma que este enfriamiento de los sentimientos no significa que el individuo haya perdido el interés en las emociones, sino que ha puesto barreras ante todo síntoma de sentimentalidad y se ha protegido en la búsqueda anónima a través del internet y de los clubes de encuentro, entre otras dinámicas de socialización.

A la aparición de este fenómeno, Lipovetsky acota: "En todas partes encontramos la soledad, el vacío, la dificultad de sentir, de ser transportado *fuera de sí*, de ahí hacia adelante en

---

<sup>9</sup> Dockey, John. *Postmodernism and Popular Culture. A cultural history*. Australia, 1994. p. 122

...en la era posmoderna, de cualquier manera, el ego se ha descentrado y fragmentado. En términos estéticos, la oposición binaria significa que en la era moderna, en la "concepción de alto modernismo", había estilos "únicos" y "personales". En la era posmoderna, con la primacía de la reproducción mecánica, ahora hay solo sentimientos "impersonales flotando libremente", una creciente invariabilidad del estilo personal.

las 'experiencias', que no hace más que traducirse en búsqueda de una 'experiencia' emocional fuerte"<sup>10</sup>.

No nos debe extrañar la recurrencia en los medios de comunicación, hacia temas como el amor y las relaciones interpersonales, como se comentará en los capítulos de análisis fílmico.

### 1.3.3 Fusión entre alta cultura y cultura popular

Umberto Eco en su texto clásico: *Apocalípticos e integrados*, hizo una revisión de la cultura de masas con postulados a favor y en contra de ésta. En el análisis que hace de la postura del teórico Macdonald sobre la división de alta cultura, cultura media o *midcult* y cultura de masas o *masscult*, determina las características de las mismas.

La *midcult* se maneja dentro de los territorios del engaño, debido a que toma elementos de la cultura superior o alta cultura y los difunde a un gran público como productos de mero consumo, entre los cuales se ubican las grabaciones discográficas de los clásicos; mientras que se clasifican como *masscult* o cultura de masas influida por los medios, la música pop y los comics, así como los productos clasificados dentro de la estilística del *kitsch*.

Macdonald, critica Eco, no concebía la reconciliación entre la alta cultura y la cultura de masas. Con la aparición de la "condición posmoderna", esto ha cambiado, puesto que es en la posmodernidad en donde la cultura de masas ha establecido una relación estrecha con la alta cultura.

Teóricos como Frederic Jameson, comenta José Amícola en su libro *Camp y Posvanguardia*, manejan como la gran aportación de la posmodernidad a la fusión entre alta cultura y cultura de masas: "los posmodernos van a romper las fronteras entre lo bajo y lo alto

---

<sup>10</sup> Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2002 p. 78.

para integrar los polos; y en este sentido, esto últimos serán una expresión más de la globalización política y económica del capitalismo multinacional".<sup>11</sup>

De esta manera, la reconciliación se da en obras que tienen como antecedente al arte pop -que introdujo logotipos e iconos de consumo al sagrado espacio de la galería-, o nuevas versiones filmicas de clásicos de la literatura con estilística *kitsch*, así como la presencia irónica de objetos de mercado, de lo que la versión filmica de *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann, que será objeto de análisis más adelante, es un ejemplo.

### **1.3.4 Ironía y parodia: el tono de la posmodernidad.**

La era posmoderna, según Gilles Lipovetsky, tiene un discurso simentado en un código humorístico que se basa en un tono paródico e irónico; algunas veces satírico, alimentado por la burla carnavalesca -simuladora y enmascarada-, que es seria e ilimitada y tiene un carácter lúdico.

En la historia de la literatura, ironía y parodia se han confundido junto con la sátira, por su carácter humorístico, fársico y crítico. A lo largo de la historia, se han desechado de la práctica culta, se han retomado, se han revalorado y finalmente en la era posmoderna han adquirido tanta importancia, que los estudios para diferenciarlas y caracterizarlas han tomado gran relevancia -como los hechos por Linda Hutcheon y Margaret A. Rose-, por la dinámica y el sentido que han dado a las expresiones de las dos últimas décadas del siglo XX.

La parodia es una práctica literaria que se caracteriza por imitar el estilo de otra obra para efectos cómicos o de ridiculización. Tiene su origen en la antigua Grecia y su práctica se acentuó en las festividades carnavalescas por su carácter gozoso, alegre y de autoburla. El tono paródico-carnavalesco por excelencia se encuentra en escritores como Cervantes y Shakespeare.

---

<sup>11</sup> A mícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2000. P. 43

Margaret A. Rose en su estudio sobre la parodia: *Parody, Ancient, Modern and Post-modern*, nos da varias definiciones de parodia como la de Quintiliano en Roma, que denomina las "canciones cantadas imitando a otros". Otras en las cuales se menciona la motivación de ridiculizar, de "imitación absurda" o la que da la propia Rose: "the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material"<sup>12</sup>

Entre los estudios más importantes sobre parodia, se encuentran los de los formalistas rusos y especialmente los de Mikhail Bajtin, quien a través de un importante estudio sobre la literatura de Rebelais, revisa la evolución de la parodia dentro del ambiente del carnaval, desde sus inicios en la Europa Oriental del siglo III a. c. hasta el siglo XIX.

En la parodia se puede ver la naturaleza callejera del carnaval, que tenía como principal espacio físico el mercado, lo que hizo que algún tiempo desapareciera de la literatura culta, sin embargo, a partir de Bajtin y posteriormente de las aproximaciones de teóricas como Linda Hutcheon y Elzbieta Sklodowska, hay una recuperación importante de la parodia como una práctica literaria característica de nuestro tiempo por ser "respuesta y manifestación de conflicto con el discurso anterior"<sup>13</sup>.

José Amicola menciona por su parte, la importancia de los estudios de Hutcheon sobre la función de la parodia dentro de la posmodernidad:

Para Linda Hutcheon el trabajo de la parodia con los procedimientos no puede dejar de lado una relación dialéctica con la producción de sentido y, por ello, con una mirada crítica del pasado, ya que en el tono paródico está inscrita la historia, la dimensión diacrónica. Lo que el nuevo texto logra es, efectivamente una recontextualización, una refracción del texto primario.<sup>14</sup>

Con esto Hutcheon, dice Amicola, revela la dependencia que tiene la época posmoderna con la parodia y la aparición de su uso reiterativo e irónico. Así la parodia se ubica en el campo

---

<sup>12</sup> Rose A., Margaret. *Parody, Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993, Australia. P.52 "El re-funcionamiento cómico de material artístico o lingüístico pre-hecho"

<sup>13</sup> *Op. Cit.* Amicola, José. *Camp y Posvanguardia*. P. 110.

<sup>14</sup> *Idem*. P. 113.



de la intertextualidad, por su naturaleza que opera en dos planos: el de la obra y el del texto parodiado en la búsqueda de “despertar una nueva sensibilidad en la recepción de una obra”<sup>15</sup>.

En cuanto a la ironía, es importante mencionar que aparece ligada, además de a la parodia, a la sátira y al pastiche. Con los estudios de la posmodernidad, el concepto ha sido asociado como parte esencial del pensamiento de la época por la ambigüedad que maneja en la significación, como lo afirma Rose:

The term irony generally describes a statement of an ambiguous character, which includes a code containing at least two messages, one of which is the concealed message of the ironist to an “initiated” audience, and the other the more readily perceived but “ironically meant” message of the code.<sup>16</sup>

Entonces, la ironía constituye muchas veces la figura a través de la cual “se dice lo contrario a lo que se quiere decir”. En sí, la posmodernidad y su época son irónicas en el estilo de vida que se traduce en moda irreverente.

La ironía se manifiesta en la posmodernidad como el detonante de un discurso que maneja el humor como una forma de crítica, pero también como una actitud cínica ante una percepción desencantada de la vida.

La sociedad contemporánea se burla y adopta una postura que más que rechazar los ideales del pasado reciente, los ve con desdén e insolencia, por lo que nos encontramos con una época en que todo tiene un tono irónico, desde los anuncios publicitarios hasta los discursos políticos.

---

<sup>15</sup> *Idem*, P. 111.

<sup>16</sup> *Op. cit* Rose A., Margaret. *Parody, Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993, Australia. P.87

El término ironía generalmente describe un estado de carácter ambiguo, que incluye un código con al menos dos mensajes, de los cuales, uno es el mensaje concebido por el ironista hacia un público “iniciado”, y el otro es el mensaje literalmente percibido por su ‘significación irónica’ a través del código

En cuanto a la operación conjunta que mantienen ironía y parodia en la posmodernidad, nos podemos encontrar una serie de situaciones paródicas en las cuales la complicidad con la ironía es característica. Los ejemplos concretos los encontraremos en el apartado dedicado al análisis de las películas contempladas en este trabajo.

### 1.3.5 Conceptos de *Kitsch* y *Camp*.

Hemos hablado de los elementos que le dan sentido a la posmodernidad. El *camp*, el *kitsch* y el *pastiche* son los elementos complementarios entre sí y que le dan unidad estilística

El *camp*, dice José Amícola tiene sus orígenes en los estudios de género (*gender*), con una influencia directa de la subcultura gay posterior al movimiento social de los años sesenta:

El *camp* ha sido definido por los críticos norteamericanos como “una representación teatral sobrecargada de gesticulación”, como “un cuestionamiento genérico”, como “una sensibilidad gay propia del siglo XX”, como una “desnaturalización posmoderna de categorías de género” o más ampliamente, “como una manera de hacer visibles categorías de género”.<sup>17</sup>

Para entender la complicada definición de la actitud *camp*, nos remitimos a la definición de Susan Sontag, mencionada por el mismo Amícola: “la esencia del *camp* es su amor por lo no natural; por el artificio y la exageración.”<sup>18</sup>

De ahí que el *camp* contenga un poco de parodia y burla hacia esta condición de género, la cual no puede ser producida por mujeres, por referirse a la condición femenina. Su fuente más rica son los iconos de Hollywood, los cuales son reciclados, transformados y criticados en los propios términos *camp*. El más claro ejemplo de la actitud *camp* es el de la *dragqueen* o *travesti* que interpreta a una diva hollywoodense.

El *camp* ha estado presente en la historia a través de manifestaciones y actitudes que en la época posmoderna entran en otra dimensión perceptiva, como una respuesta al desencanto por la

---

<sup>17</sup> Op. Cit Amícola, José. *Camp y Posvanguardia* p. 21.

<sup>18</sup> Idem p. 52.

modernidad y como elemento irrespetuoso e irreverente hacia la tradición que privilegia el falocentrismo y la heterosexualidad.

Es importante mencionar que Jameson recupera también el concepto de *camp* para reubicarla como lo “sublime” que sobrepasa la inmensidad de la naturaleza humana y que ubica la otredad en algo diferente a lo “natural”.

El término *kitsch*, sugiere Umberto Eco, surge en Alemania durante la segunda mitad del siglo XIX, con lo cual se designaba a la “pacotilla artística”, por lo que de inicio es considerado un engaño para el público consumidor que confunde una imitación con una representación original.

Lo interesante del *kitsch*, complementa Eco, es su relación dialéctica con la obra de arte, lo cual se manifestó con mayor fuerza con la aparición de las vanguardias. El *kitsch* cumple con una función importante; se constituye como una forma de divulgación y masificación de la propuesta artística:

El kitsch se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume ( y en consecuencia se depaupera) precisamente porque el uso ha estado sometido porque un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste.<sup>19</sup>

En la posmodernidad el *kitsch* se ha hecho consciente y su relación dialéctica con el arte pretende la plena integración de sus elementos. “Nuestra época ha sabido, efectivamente, ganar distancia y regocijarse con el *kitsch*, y también –por qué no- destrivializarlo.”<sup>20</sup>

El *camp* ha puesto en funcionamiento al *kitsch*, lo ha revitalizado y le ha dado nuevos elementos de significación, diferentes a la primera concepción del *kitsch* como sinónimo de mal gusto.

---

<sup>19</sup> Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen, Madrid, 1977 p. 118.

<sup>20</sup> Amicola, José. *Camp y posvanguardia*. 2000, Buenos Aires, Paidós. P. 103.

### 1.3.6 Copia, repetición y homenaje: Pastiche.

El pastiche es el resultado de una imitación admitida de varios estilos y de la copia de otras obras de arte. Es común que sea utilizado para satirizar el estilo imitado. El pastiche pues, es una imitación, un homenaje.

El término pastiche tiene origen en la palabra italiana *pasticcio* que se deriva de un “plátano” que contiene muchos ingredientes diferentes, así como de cierto tipo de pinturas.

Margaret A. Rose retoma la definición del Diccionario de Arte y Artistas de Peter y Linda Murphy, en el cual el pastiche es “una imitación o falsificación que consiste de un número de motivos tomados de obras genuinas que son recombinadas por otro artista de tal manera que de la impresión de una creación original”.<sup>21</sup>

Por su parte, John Docker se refiere a la postura de Frederic Jameson, que habla de la función del pastiche en la posmodernidad como una “alusión estilística al azar”, la cual hace referencia a la historia a través de imágenes pegajosas y alusivas a la moda.

El pastiche toma relevancia en la posmodernidad de mano de los arquitectos que comenzaron a combinar estilos de manera deliberada para construir un nuevo estilo “historicista”. El pastiche en la posmodernidad puede operar como un simulacro al carecer de referente.

En los capítulos dedicados al análisis de la filmografía de Baz Luhrmann, veremos ejemplos en la música, la dirección de arte, las referencias intertextuales y las discursivas, de cómo la estilística del pastiche se ha constituido junto con el *kitsch* en el lenguaje de la posmodernidad.

---

<sup>21</sup> Rose A., Margaret. *Parody, Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993, Australia. P.72

## 2. IMÁGENES DEL VACÍO

Si ves *Strictly Ballroom*, y *Romeo y Julieta* y esta película (*Moulin Rouge!*). Todas pertenecen a lo mismo. Es un cine que requiere la participación del público. Baz Luhrmann.

Para ubicar el cine de Baz Luhrmann dentro del contexto de la estética posmoderna, así como en el marco de una “sensación de época”, se hará una revisión de por qué se ha desarrollado esta condición, cuyos orígenes se remontan a los años sesenta en Estados Unidos.

Veremos cómo la permanencia del clima posmoderno se ha relacionado con la globalización de la información y de la economía; de cómo ha influido la democracia en el desarrollo de un individuo que cada vez se centra más en su bienestar y que a la vez se aísla del resto de la sociedad, así de cómo ha contribuido la más reciente versión del capitalismo para afianzar a la sociedad de consumo.

El cine contemporáneo refleja de diferentes formas esta condición. Con la ayuda del esquema coaxial de Lauro Zavala, identificaremos sus características y sus elementos, principalmente en las películas de la década de los noventa, que vio nacer cineastas como Quentin Tarantino, películas como *El Proyecto de la Bruja de Blair* (Sanchez y Mirrick, 1999) y al movimiento filmico danés *Dogma '95*.

También hablaremos de los fenómenos que se dieron en el cine occidental como el renacimiento de géneros como el musical, el cine hongkonés de artes marciales y el de horror; así como la migración a Hollywood de cineastas provenientes de países “exóticos” como China, México y España.

Por último, como preámbulo al análisis de la filmografía de Luhrmann, resumiremos algunos datos biográficos del cineasta, que nos ayudarán a entender su universo cinematográfico.

## 2.1 Contexto social, económico, político y cultural del cine posmoderno

El cine presenta elementos temáticos y cinematográficos propios del contexto histórico en el cual se realizan las películas. Por esto, no es raro que encontremos rasgos, muchas veces intencionales, y otros de manera implícita en los textos filmicos analizados de la época a la que pertenecen y de la ideología que prevalece en su lugar de origen.

Es por esto, que no podemos dejar del lado la revisión de la vida cotidiana, política, económica y social del contexto en que se ha desarrollado el cineasta Baz Luhrmann, y así tener más información para el entendimiento del fenómeno posmoderno y su manifestación a través de las películas que constituyen el objeto de análisis de esta investigación.

### 2.1.1 El efecto global político y económico.

El ámbito en el que se ha desarrollado el cine posmoderno, responde a características muy específicas en el contexto cultural, que se ha visto afectado principalmente por la globalización de los mercados y del flujo de la información en áreas como la economía y la política.

José Joaquín Brünner, en su libro *Globalización Cultural y Posmodernidad*, hace una reflexión al respecto, en la cual, atribuye el fenómeno de la globalización a cuatro factores en la vida de la sociedad contemporánea:

- I. La universalización de los mercados y el avance del capitalismo posindustrial;
- II. La difusión del modelo democrático como forma ideal de la organización de la *polis*;
- III. La revolución de las comunicaciones que lleva a la sociedad de la información; y
- IV. La creación de un clima cultural de época, usualmente llamado Posmodernidad.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *cfr.* Brünner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. 1998, Santiago, F.C.E. p. 27.

Brünner caracteriza la época contemporánea como el momento del capitalismo post-industrial, el de la hegemonía de los mercados donde predomina el comercio libre, global y la obsesión con la tecnología; en la cual la innovación va de mano de la producción en un sistema económico autorregulado y relativamente independiente de la política.

Frederic Jameson llama, por su parte, a esta fase del capitalismo como la del último capitalismo o "capitalismo tardío", que se desarrolla en el marco de una sociedad post-industrial. Jameson basa su tesis en el análisis que hace de un estudio de Mandel, en el cual se describen las tres fases del capitalismo:

En la primera se desarrolló el capitalismo mercantil; en la segunda la del monopolio o imperialista; y la más reciente, que más que una etapa industrial es la fase del capital multinacional, la más pura y colonizadora, que tiene como principales aliados a los medios de comunicación y al aparato publicitario.

Jameson hace una relación económico-cultural en la cual para cada etapa capitalista, corresponde una respuesta cultural, por lo que a la primera fase capitalista le corresponde el realismo, a la segunda el modernismo y a la más reciente, el posmodernismo.

Para que este modelo económico evolucionara, comenta Brünner, necesitaba de un modelo político que se lo permitiera, así es como la economía capitalista se desarrolla en la democracia de sistema multipartidario en la cual toda dicotomía puede convivir; el hombre y la mujer tienen derechos ciudadanos y humanos: "Sólo en democracia caben la virtud y el pecado como asuntos privados y el poder puede ser contestado desde la esfera pública".<sup>23</sup>

La sociedad democrática, libre y tolerante es la sociedad informada, la de los medios de comunicación, dueños de los símbolos actuales, de su relación con la cultura y la transformación de la economía y la política.

---

<sup>23</sup> Idem p. 29

La relación simbólica de la sociedad actual con la tecnología, según Jameson, "...no es fascinante e hipnótica por su propio poder, sino a causa de ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control."<sup>24</sup>

Esto queda reflejado en los ambientes virtuales producidos por la tecnología y el aparente poder de tener toda la información a la mano suministrada por el internet.

Sin embargo, reflexiona Brünner, esta sociedad tan dueña del control sobre sus demandas e intereses, también ve en el reverso de la moneda el miedo que le provoca la incertidumbre creada por la incapacidad de comprender la rapidez de la comunicación; el miedo a las catástrofes ecológicas por los avances industriales como el descongelamiento de los polos, las consecuencias en la salud por el consumo de alimentos transgénicos y, por supuesto, la deforestación.

A esto se une la complejidad de la artificialidad vista en la clonación de seres vivos y sus consecuencias, la interdependencia de la economía global que con sus movimientos puede ocasionar el colapso de la economía mundial - si cae la bolsa de valores de Japón, cae la de Nueva York-, con los subsecuentes efectos en el empleo y el estilo de vida.

El terrorismo nunca ha provocado tanto miedo como ahora, especialmente después del ataque del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center en Nueva York. Este temor está fundado más en los detalles informativos que en las posibilidades reales de peligro para el sistema gobernante.

En el ámbito privado, Brünner habla de una preocupación manifiesta por las migraciones a las grandes ciudades, así como los cambios en las estructuras base de la sociedad como la familia y su desintegración, que da paso a uniones de tipo contractual, formadas por individuos angustiados por la sensación de soledad:

---

<sup>24</sup> Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 1984, Barcelona, Paidós Studio. P. 85.



La inseguridad contemporánea, esa inquietud y angustia que se expresan en buena parte de la literatura y de las imágenes del arte y el cine, o que encontramos diariamente en los *media*, provienen por lo tanto de todos lados. Son como una sombra que proyecta la cultura en que vivimos.<sup>25</sup>

### **2.1.2 La sociedad posmoderna y su cultura: sociedad de consumo e individualismo.**

La cultura de la sociedad posmoderna está determinada por una nueva forma de interactuar, de concebirse a sí misma y verse en la figura del individuo y no de la colectividad. Gilles Lipovetsky denomina a este fenómeno como el “proceso de personalización”, el cual se produce en la sociedad democrática, lo que habla de una “nueva revolución individualista”.

Este proceso se manifiesta en dos niveles: el primero, el operativo, proveniente de las esferas de poder, las cuales provocan una especie de limpieza por parte de los detractores de derecha e izquierda, en la cual se denuncia a la sociedad establecida.

El segundo nivel es la cara paralela, producida por individuos o grupos autónomos que buscan una forma de expresión y a la cual pertenecen los movimientos alternativos caracterizados por la liberación de las costumbres y la reivindicación de los grupos marginales.

Esto se ejemplifica con la aparición de grupos y movimientos activistas en favor de los derechos de los indígenas, las mujeres y el interés por los marginados como los homosexuales, los negros y los latinos en Estados Unidos.

Pero ahondando más en el proceso de personalización que menciona Lipovetsky, la sociedad contemporánea vive el momento de la búsqueda de la personalidad y no de la universalidad. Ha cambiado la forma de socialización, predomina el hedonismo y concluye el pensamiento revolucionario y futurista ligado a la modernidad.

---

<sup>25</sup> *Idem.* p.43

La sociedad posmoderna es aquella en la que reina la indiferencia de masa, donde dominan el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un proceso ineluctable.<sup>26</sup>

La sociedad posmoderna vive en la segunda fase de la sociedad de consumo, consume información de manera distinta y tipificada. También consume calidad de vida, rinde culto a la personalidad, a la participación y a la expresión, “moda retro, rehabilitación de lo local, de lo regional, de determinadas creencias y prácticas tradicionales.”<sup>27</sup>

Debido a esto, no es extraño ver la aparición de una filosofía “New Age” que mezcla los preceptos de diferentes religiones con tradiciones antiguas, o del retorno de la moda de los cincuenta, los sesenta y los setenta.

La obsesión por la información en la era posmoderna, de acuerdo a Lipovetsky, se manifiesta a través del narcisismo, actitud que define al individuo posmoderno, quien no pierde la oportunidad de ser alguien en la vida, por lo que cada vez tiene mayor acceso a los medios que le pueden dar fama y celebridad, aún cuando no tenga nada que decir y “más vacío sea el efecto”.

Esta es la época del emisor que se vuelve receptor y viceversa. El narcisismo se caracteriza por la indiferencia hacia el mensaje, ya que el individuo manifiesta indiferencia hacia la historia y sólo tiene interés por sí mismo y por la relación con su cuerpo.

Únicamente la esfera privada parece salir victoriosa de ese maremoto apático; cuidar la salud, preservar la situación material, desprenderse de los ‘complejos’, esperar las vacaciones: vivir sin ideal, sin objetivo trascendente resulta posible.<sup>28</sup>

Los problemas y decepciones políticas han provocado que el individuo se aleje de la política y desconfíe de todo lo que esta propone, así como de las instituciones que emanan

---

<sup>26</sup> Lipovetsky, Pilles. La era del vacío, 2002, Barcelona, Ed. Anagrama. p. 9

<sup>27</sup> Idem. P. 10

<sup>28</sup> Idem. P. 51.

de ella. Prolifera el pesimismo y el enfoque se torna hacia las técnicas de superación individual, de ahí, el triunfo en las ventas de libros de autoayuda y superación, así como de los *talk shows* y *reality shows* que muestran las miserias personales en busca de soluciones inmediatas.

Somos testigos de escándalos políticos, como el escándalo sexual Clinton - Lewinsky y de catástrofes de toda índole, las cuales nos son narradas con lujo de detalle en los medios, lo que genera una indiferencia aún mayor hacia la tragedia y nos da una sensación de crisis permanente.

Estas crisis encuentran una aparente solución en lo que Lipovetsky llama las "gimnasias orientales", una manifestación más del narcisismo posmoderno que origina una especie de revolución interior que busca la realización personal a través de la meditación, la práctica del yoga, el tai-chi, el hipnotismo, la acupuntura y el reiki.

Esto constituye una manifestación de la dicotomía –una más de las que caracterizan a la era posmoderna-, entre cuerpo y espíritu. La sociedad posmoderna cuida religiosamente su cuerpo al cual considera un templo que el mercado cuida a través de productos para cada parte de él: salud, belleza, higiene, gimnasios, tratamientos faciales y seguros médicos.

El cuerpo, ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la cual ya no cabe avergonzarse y que puede exhibirse desnudo en las playas o en los espectáculos, en su verdad natural.<sup>29</sup>

De la obsesión por la interiorización, acota Lipovetsky, nace el *homo psicologicus*, ese individuo que busca desesperadamente la liberación del Yo, a través de su independencia. La autoconciencia sustituye en la sociedad posmoderna a la conciencia de clase, destruye sus relaciones y es indiferente hacia los demás.

---

<sup>29</sup> Idem. P. 61

De esta manera la sociedad posmoderna se compone de gente solitaria obsesionada por la individualidad, que en su afán de hacer valer su diferencia, se vuelve exactamente igual a los demás, lo que constituye el fenómeno que Lipovetsky llama “desubstancialización” y que se ve expresada en todos los ámbitos de la vida cultural.

## **2.2 Características del cine posmoderno de acuerdo al esquema de análisis de Lauro Zavala.**

El discurso posmoderno en las disciplinas artísticas, ha pasado de la arquitectura y la literatura a otros ámbitos como la música y el cine. Este último es el que nos ocupa en esta investigación, la cual se fundamentará en la propuesta de análisis cinematográfico de Lauro Zavala, así como en los esquemas de estudio del mismo autor sobre la caracterización de un cine posmoderno.

### **2.2.1 Consideraciones sobre la caracterización del cine posmoderno.**

Con el propósito de contextualizar la existencia de un cine posmoderno, Zavala hace una distinción entre cine clásico, moderno y posmoderno. El cine clásico se distingue por seguir la tradición filmica norteamericana y la creación de géneros, arquetipos y convenciones.

El cine moderno rompe con estas convenciones y genera una producción filmica basada en la creatividad y experimentación del director, con lo que nace el cine de autor.

El cine posmoderno es un resultado de los dos tipos anteriores, ya que utiliza elementos del cine clásico y los combina con algunas tendencias y experimentaciones del cine moderno, que pueden darse al mismo tiempo o de forma itinerante.

El origen de este último tipo se remonta a mediados de los años sesenta, en los cuales la “Nueva Ola Francesa”, el *free cinema* inglés y el “Nuevo Cine Alemán” eran la vanguardia cinematográfica que produjo películas como *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais (1960); *Disparen sobre el Pianista* (1960) de Francois Truffaut y *Blow Up* de

Michelangelo Antonioni (1966), los cuales rompieron esquemas y convenciones tradicionales para introducir nuevos elementos narrativos y técnicos.

Aparecieron las formas abiertamente metaficcionales, que se convirtieron en un elemento importante en el cine posmoderno. La metaficción es, según Zavala, “un conjunto de estrategias retóricas” que se articulan para construir un sentido dentro cualquier contexto.

A partir de los años ochenta, se empezó a hablar de un cine posmoderno caracterizado por su gran cantidad de referencias, las cuales se interpretan como una estrategia neobarroca: “naturaleza proteica; intensificación de la metaficción; ironía inestable; fragmentación hipotáctica y recombinación irónica de diversas tradiciones discursivas.”<sup>30</sup>

Zavala menciona que la naturaleza de la expresión cultural posmoderna es constante e intensa, por lo que además de hablarse de textos propiamente posmodernos, se habla de una interpretación posmoderna de textos pertenecientes a cualquier otro contexto histórico.

Para entender la dinámica de estos elementos, Zavala propone un modelo axial a través del cual se puede ubicar una película de naturaleza posmoderna.

### **2.2.2 Ética y estética del cine posmoderno.**

Zavala distingue dos ejes para la elaboración de su modelo axial de aproximación al cine posmoderno, a partir de los planos ético y estético:

a) **Plano ético:** En el cual se combina la experiencia lúdica y la violencia, y

---

<sup>30</sup> Zavala, Lauro. “Ética y estética en la narrativa posmoderna”, en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 1. Consultado el 25 de octubre de 2005. [http://xochiul.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2.html](http://xochiul.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2.html)

b) plano estético: que contempla la combinación de referencias de todo tipo (estrategias neobarrocas)

Estos ejes conforman dos formas de posmodernidad: la primera, la posmodernidad propositiva, que tiene “una estética itinerante (deliberadamente intertextual) y una ética propositiva. Se caracteriza por tener una lógica contextual, una interpretación ideológica a cargo del espectador, una mitologización laberíntica (arborea o rizomática); la sensualidad de la mirada (en lugar de la fragmentación del tiempo y del cuerpo) y una itinerancia intertextual (otro nombre para la hibridación genérica).”<sup>31</sup>

La segunda forma es la posmodernidad escéptica que propone una estilización de la violencia y se caracteriza por: “la monstruosidad hiperbólica (que genera asimetrías estructurales); la violencia estilizada (crueldad indiferente); y la paraxtaxis paranoica (con sucesivas disgresiones aritmicas)”.<sup>32</sup>

El contexto del texto posmoderno es el producto de la suma de los elementos clásicos y modernos, lo cual evidencia la falta de originalidad.

Lo posmoderno utiliza una narrativa que admite la narración circular y sus posibilidades infinitas, ejemplificadas por la presencia de dicotomías como realidad y ficción, así como las múltiples combinaciones dentro del texto, producto de la intertextualidad, que tiene su frontera más importante en la contradicción que puede aparecer en forma de homenaje o parodia.

En cuanto a su situación en el tiempo y el espacio, Zavala dice: “la narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una ‘textualización del espacio’, es

---

<sup>31</sup> Idem. Zavala, Lauro. “Ética y estética en la narrativa posmoderna”, en *Elementos del discurso cinematográfico*. P.2

<sup>32</sup> *cf.* Zavala, Lauro “Ética y estética en la narrativa posmoderna”, en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 2. Consultado el 25 de octubre de 2005.  
[http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2.html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2.html)

decir, la existencia de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma.”<sup>33</sup>

El suspenso –entendido como una estrategia de atención en la narración de una película- , opera en la narrativa posmoderna de manera que el clímax y la catarsis de la historia es de tipo intertextual y es tarea del espectador la resolución.

La última frontera en la posmodernidad, según Zavala, es la del autor-espectador, en la cual probablemente radica su resistencia.

### 2.2.3 Elementos de análisis.

De acuerdo al modelo de análisis del discurso cinematográfico propuesto por Lauro Zavala, que se describirá en forma breve, únicamente tomaremos algunos de los elementos para efectuar el análisis de las películas de Baz Luhrmann, con el fin de cumplir el objetivo de esta investigación.

a) Inicio: Utiliza estrategias narrativas y descriptivas de forma simultánea o sucesiva. “Una película puede considerarse posmoderna cuando su inicio tiene un simulacro de intriga de predestinación”.<sup>34</sup> Entendemos por intriga de predestinación al conjunto de elementos presentados en el inicio de la narración, que tienen una relación directa con el desenlace de la misma.

b) Imagen: Se construye una realidad basada en referencias que sólo pueden existir en el universo propuesto por la misma película.

---

<sup>33</sup> Zavala, Lauro “Más allá del cine: Estética clásica, moderna y posmoderna”, en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 2. Consultado el 25 de octubre de 2005.  
[http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2.html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2.html)

<sup>34</sup> Zavala, Lauro “Cine clásico, moderno y posmoderno”. en *Razón y Palabra. Primera Revista electrónica especializada en comunicación*. Agosto-septiembre, num. 46.  
<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/1zava.html>. Consultado el 4 de septiembre de 2005.

c) Sonido: El sonido es itinerante, es decir, combina de diferentes maneras todas las funciones del sonido en una película (didáctica, asincrónica o sinestésica), con lo que los efectos producidos quedan totalmente sujetos a la percepción del espectador.

d) Edición: En este campo sucede lo mismo que con el sonido, también es itinerante, por lo que mezcla las técnicas de edición o montaje para producir rupturas en ritmo y lógica de la película.

e) Escena: La puesta en escena es independiente del personaje, por lo que adquiere el mismo nivel de importancia, de acuerdo a la propuesta de la película.

f) Narrativa: La narrativa posmoderna, como ya se ha mencionado anteriormente, está conformada por metarrelatos que muchas veces son una reflexión sobre el medio en sí.

g) Género: En este aspecto, generalmente se da una hibridación genérica, por lo que en una película podemos encontrar que pase del *western* al musical, al policiaco y regrese, o se combinan en una misma secuencia.

h) Intertextualidad: Se refiere principalmente, a la relación que tiene con otras disciplinas culturales. El análisis de este aspecto, nos ayudará a encontrar las dicotomías al utilizar estrategias retóricas como la metalepsis (yuxtaposición de referencias), la metaparodia (parodia de una parodia) y la itinerancia genérica (la combinación y cambio de géneros de un momento a otro). Este elemento también nos permitirá conocer más acerca del discurso posmoderno.

i) Ideología: El cine posmoderno es lo que denomina Zavala, un ejercicio de presentación artística, precisamente por manejarse como un universo único y autónomo posible únicamente en su propia ficción, que de una representación real o antirepresentación.



j) Final: Simulacro de epifanía. Esto quiere decir que “el sentido del final depende del contexto de interpretación proyectada por cada espectador en particular.”<sup>35</sup>

### 2.3 Panorama de la producción filmica de los años noventa.

Jurgen Müller menciona en la introducción de un recopilado de películas sobresalientes de los años 90 titulado, *20 Camera Shots for 6 seconds of film*, la importante relación que ha tenido la presencia de los avances tecnológicos en la industria cinematográfica para la concepción de un panorama filmico combina formatos (video y cine) y ha desarrollado, por ejemplo, diferentes tipos de animación (como la animación digital que logró el éxito de la compañía Pixelvision).

La elaboración de películas espectaculares y fastuosas con grandes pistas de sonido, montajes velocísimos y ángulos sorprendentes; así como el desarrollo del video que ha ayudado a la difusión de la cultura cinematográfica y audiovisual en general por un lado, y por otro la facilidad para desarrollar una cinematografía independiente de los estudios de Hollywood, que en los noventa tomó fuerza gracias a la aparición del video digital como herramienta que bajó los costos de producción, entre otros beneficios.

Pero el video y las nuevas tecnologías han afectado al cine en el aspecto técnico y en la percepción de éste por parte del público, el cual tiene un mayor acceso a los productos cinematográficos gracias a la cultura del video que le permite ver muchas veces una película. Por esto, dice Müller, las grandes producciones de Hollywood son creadas con la idea de hacerlas disfrutables no sólo en la experiencia cinematográfica, sino también para la repetición múltiple que permite el video.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *cf.* Zavala, Lauro “Cine clásico, moderno y posmoderno”. *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica especializada en Comunicación*. Agosto-septiembre, 2005. Num. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>. Consultado el 4 de septiembre de 2005.

<sup>36</sup> *Cf.* Müller, Jürgen. *Movies of the 90's*. 2001 Ed. Taschen, New York, 800 p.p

Otra forma de influencia del video se puede ver en la cada vez más utilizada “estética del videoclip” que presenta una sucesión acelerada de imágenes en muy poco tiempo.

El cine de los noventa estrechó cada vez más su relación con la televisión a través de la realización de versiones filmicas de programas populares de la televisión norteamericana, algo que había sucedido desde el traslado de *Star Trek (Viaje a las Estrellas)* al cine, lo que continuaría en los años ochenta y con mayor fuerza la década pasada con las versiones de *The Fugitive (El Fugitivo, 1993)*, *Mission:impossible (Misión Imposible, 1996)* y *X-Files (Los Expedientes Secretos X, 1998)*.

También podemos hablar de un predominio de películas referenciales, aventuras históricas y parodias. Entre las primeras, ubicamos a *Bram Stoker's Dracula (Drácula de Bram Stoker, 1992)*, la cual, en palabras de Müller, representa “un museo de historia filmica”.

En las segunda categoría encontramos películas como *Saving Private Ryan (Rescatando al soldado Ryan, 1998)*, una ficción que con ayuda de la tecnología recrea en la primera secuencia el momento histórico del desembarco del ejército aliado en las playas de Normandía en la Segunda Guerra Mundial.

Entre las últimas se encuentra *Scream (1996)*, una película que hace una parodia-homenaje al género de horror y es autoreferencial en cuanto al trabajo de su propio director, Wes Craven.

En los noventa surgieron algunos autores importantes cuyo trabajo puede ubicarse dentro del cine referencial con distintos estilos, estéticas y resultados. Así, hace su aparición Quentin Tarantino, cuyas historias no lineales e hiperviolentas le dieron gran fama gracias a películas como *Reservoir Dogs (Perros de Reserva, 1992)* y *Pulp Fiction (Tiempos violentos, 1994)*.

Por su parte, Tim Burton consolidó su carrera con historias fantásticas como la sátira social *Edward Scissorhands* (*El joven manos de tijera*, 1990), el homenaje biográfico al director de películas de serie "b", *Ed Wood* (1994) y la parodia a la *Guerra de los Mundos* en *Mars Attacks!* (*Marcianos al ataque*, 1996).

En Europa surgió el movimiento filmico danés, *Dogma '95*, encabezado por Lars Von Trier, quien junto con su colega Thomas Vinterberg, publicaron un manifiesto el cual buscaba "limpiar" al cine de la espectacularidad, el glamour y la superficialidad de películas como *Jurassic Park* (*Parque Jurásico*, 1993).

En el manifiesto se destacaban la supresión de decorados, luz artificial y efectos especiales para la realización de una película. De este movimiento destacaron, con premios y críticas encontradas *Festen* (*La Celebración*, 1998) e *Idioterne* (*Los Idiotas*, 1998).<sup>37</sup>

Los noventa también vieron el renacimiento de géneros clásicos como el horror con películas como la ya mencionada *Scream* y *The Blair Witch Project* (*El proyecto de la bruja de Blair*, 1999), cuya fama se extendió gracias a la combinación de una creativa página de internet con la publicidad de boca en boca.

El género musical tuvo un nuevo giro con películas como *Shall we Dansu?* (*¿Bailamos?*, 1996), cuyo *remake* en Hollywood se realizó en 2004, y *Dancer in the Dark* (*Bailando en la oscuridad*, 2000), así como la primera película de Baz Luhrmann *Strictly Ballroom*, la cual se analizará en el siguiente capítulo.

#### **2.4 Baz Luhrmann: ¿Showman o renacentista?**

En este apartado dedicado a la biografía de Baz Luhrmann, veremos como su actividad artística se extiende a otros campos del quehacer artístico y del entretenimiento, como la actuación, la producción de discos y la dirección de óperas.

---

<sup>37</sup> cf. Stevenson, Jack. *Lars Von Trier*. Paidós, 2005, Barcelona. p.p 149-211.

Resulta muy interesante observar la forma en que el director maneja el control comercial y artístico de todo su trabajo, algo que cada vez es más común en el entretenimiento, la cultura y el arte, en lo que parece la disolución de una dicotomía más: la de la cultura y el arte con el entretenimiento.

#### 2.4.1 ¿Quién es Baz Luhrmann?

Bazmark Luhrmann es originario de un suburbio de Sydney, Australia (1962), en donde creció en el seno de una familia que manejaba una granja y una estación de gasolina. En una entrevista televisiva con Channel 4, comentó sobre su infancia y su primer acercamiento al cine:

At a very young age I was allowed to go into the cinema and watch adult films. The first one I saw was a provocative, shocking piece called *Paint Your Wagon*.

In that number I saw the first female breasts that I'd ever seen - a child's imagination. Maybe that screwed with my head, *Paint Your Wagon*. As well as that there was a lot of old, cheap television which in those days, before we recognised the value of pop culture, were musicals - things like *Bandwagon* and *Top Hat*. I loved them. I had a love of musicals.<sup>38</sup>

Baz Luhrmann ingresó al Instituto Nacional de Artes Dramáticas en donde comenzó una obra de teatro inspirado por el trabajo del escritor estadounidense Joseph Campbell y su concepción de la mitología como comenta el mismo Luhrmann: "the idea of putting a universal myth in a far-away, exotic land that was still familiar. It was a place that was strange and crazy, the world of ballroom dancing"<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Andrew, Geoff. Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre. 7 de septiembre de 2001.

Transcripción de The Guardian Unlimited Newspaper <http://www.guardian.co.uk>

A muy temprana edad me fue permitido ir al cine y ver películas para adultos. La primera que vi fue muy provocativa, una pieza estremecedora llamada *Paint Your Wagon*.

En ese número vi los primeros pechos femeninos en mi vida - imaginación infantil. Tal vez eso sacudió mi cabeza, *Paint your Wagon*. También en esos días había un montón de televisión vieja y barata que en esos días, antes que reconociera el valor de la cultura pop, había en musicales - cosas como *Bandwagon* y *Top Hat*. Me encantaban. Amaba los musicales. Consultado el 29 de agosto de 2005.

<sup>39</sup> Idem. Andrew, Geoff. Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre.

La idea de montar un mito universal en un lugar lejano e histórico que todavía fuera familiar. Es un lugar que es extraño y loco, el mundo del baile de salón.

Aún cuando sus primeros trabajos fueron como actor (*Winter of our dreams*, 1982). Luhrmann redirigió su carrera cuando creó la versión para teatro (1986) de la que después sería su primera película, *Strictly Ballroom* (1992) con la cual se presentó en un festival de teatro en Checoslovaquia y ganó algunos premios.

La historia de la filmación de *Strictly Ballroom* continuó cuando Luhrmann manejaba una compañía de teatro y de ópera al mismo tiempo. El director junto con sus colaboradores Craig Pearce -coguionista- y Catherine Martin - la diseñadora de producción -, crearon la versión fílmica de *Strictly Ballroom*, que con su combinación de vibrantes colores, bailes exuberantes e ironía con el sentimiento, hizo un importante debut en el Festival de Cannes en 1992.

Luhrmann continuó su trabajo con la adaptación posmoderna de la obra de Shakespeare en *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, una obra colorida que combina los vestuarios de Versace con los versos originales de la obra en el escenario de Verona Beach, la cual dice el cineasta, filmó por su interés en presentar historias románticas que combinaban juventud con el rechazo social.

En el tiempo transcurrido entre *Romeo + Juliet* y la filmación de su obra más importante *Moulin Rouge!*, Luhrmann continuó con el montaje de óperas, y se casó con su colaboradora Catherine Martin. Editó un disco (*Something for everybody*, 1998) que se convirtió en un éxito gracias a la canción "Everybody's free (to wear sunscreen)" que incluía una mezcla del discurso de un afamado conferencista (Lee Perry) con música de la banda sonora de *Romeo + Juliet*.

*Moulin Rouge!* fue vista y concebida como una propuesta arriesgada para la audiencia masiva no acostumbrada a los musicales, sin embargo se convirtió en la obra que replanteó y reinterpretó el musical con números musicales que combinan una estilizada y suntuosa visión de la "Belle Epoque" con canciones pop.

Esta vez, la historia estaba basada en el mito griego de Orfeo. La película abrió el Festival de Cannes en agosto de 2005 y le dio a Lurhmann múltiples nominaciones, reconocimientos y premios por todo el mundo, de los cuales destacan las 6 nominaciones al premio Oscar, por parte de la Academia de Hollywood, que incluyó mejor película del año 2001.

Después del éxito de *Moulin Rouge!*, Lurhmann estrenó con mucho éxito su versión de *La Bohème* en Broadway y retomó el proyecto filmico de Alejandro Magno, aún cuando lo había cancelado una vez que Oliver Stone hizo su versión de la vida del general macedonio.

#### **2.4.3 Baz Lurhmann por Baz Lurhmann: Ideología y concepción estética.**

Baz Lurhmann basa sus películas en mitos clásicos que narran amores tortuosos, lo que proviene de la valoración que le dio en la Escuela de Arte Dramático a las obras de Shakespeare, las cuales considera dramas que funcionan para todos. El mito y la narración son perfectos en todos los niveles según Lurhman, “opera, campañas electorales y toda forma de comunicación”.

Así, vemos que *Strictly Ballroom* trata el amor como triunfo sobre la opresión. La historia nació cuando Lurhmann estudiaba en la Escuela de Arte Dramático donde, según platica el cineasta en una entrevista, se enseñaba que sólo había una forma de narrar.

La esencia de la trama era precisamente la lucha contra esa opresión a la vez que una búsqueda por encontrar un estilo. Los primeros tratamientos de la misma tenían referencias muy explícitas a la Guerra Fría.

*William Shakespeare's Romeo + Juliet* en cambio, es una historia de amor juvenil en conflicto con la sociedad. En este caso, la forma mitológica funciona muy bien para contar la historia, ya que además de mantener el suspenso y la intriga, también muestra el mundo de los adultos, y sus diferencias, que se ven proyectados en el control que quieren

ejercer sobre sus hijos, lo que es parte de la condición humana y sucede - dice el director- en cualquier época y país.

La tercer película, *Moulin Rouge!*, habla de un amor perdido que da como resultado el crecimiento interno que experimenta una persona al entrar al mundo adulto en forma de musical como platica Luhrmann:

...I was going to be walking through the Orphean journey, the transition of youthful idealism to when you realise that there are things bigger than you - people die, some relationships cannot be - and you are destroyed by that. The scars of that experience and that loss allow you to grow internally and spiritually, and that's the adult journey. <sup>40</sup>

El cine de Luhrmann se caracteriza, como él mismo acepta, por ser artificioso, ya que en sus películas toda la escenografía está deliberadamente construida para dar la sensación de falsedad - como el elefante de *Moulin Rouge!* o la casa de Fran en *Strictly Ballroom*, así como el decorado de la playa de *William Shakespeare's Romeo + Juliet*.

Esto es, dice el cineasta, porque se trata de cine teatralizado, "it is real artificiality, that is there is a sense of absolute control, but at the heart of it, it allows a very direct, emotional connection". <sup>41</sup>

Luhrmann no se considera a sí mismo como un director de cine o de ópera, sino un individuo creativo que se maneja entre historias, ideas y cultura, alguien que no puede separar su vida y su trabajo, que ve desaparecer la idea del mundo del espectáculo una vez que empieza el proceso creativo.

---

<sup>40</sup> Cfr. Andrew, Geoff. Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre.

"...por lo que iba a pasar era un viaje orférico que trata la transición del idealismo juvenil al darse cuenta que hay cosas más grandes que tú - la gente muere, algunas relaciones no pueden ser- y eso te puede destruir. Las cicatrices de esa experiencia y la pérdida te permite crecer internamente y espiritualmente y ese es el viaje adulto."

<sup>41</sup> Idem. Andrew, Geoff. Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre.

"es artificialidad real, hay una sensación de control absoluto, pero en el corazón de ello, te permite una conexión emocional muy directa."

Orson Welles was quite a showman, but he was also a renaissance man, too. I mean, they're inextricable, because what you're doing is, you're making art out of your life experience. So they sort of segue into each other.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Idem. Andrew, Geoff. Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre. "Orson Welles era un showman, pero también un renacentista. Quiero decir, son inseparables, porque lo que estás haciendo es, haciendo arte de tu experiencia en la vida. Así que parece ser que se siguen una a otra."



### 3. Del Salón de Baile al cine: *STRICTLY BALLROOM*

*There's a great line in Strictly Ballroom where the kid says: "But the audience loved it." [And he is told:] "The audience? The audience? What would they know? These flashy steps." (Hay un gran línea en Strictly Ballroom donde la niña dice: "Pero si el público lo adoró". [Y a él le dicen:] "¿El público? ¿El público? ¿Qué van a saber ellos? ¿Esos pasos llamativos?")*  
Baz Luhrmann.

*Strictly Ballrom* es la ópera prima de Baz Luhrmann. Basada en la obra musical del mismo nombre y escrita por el propio director, generó muchas expectativas hacia el trabajo del cineasta gracias al recibimiento que tuvo en el Festival de Cannes en 1992, en el cual Luhrmann ganó el "Prix de Jeneusse", a la mejor película extranjera.

La película, de acuerdo al mismo Luhrmann, trata sobre el enfrentamiento entre lo nuevo y lo establecido, en donde un joven bailarín desea incorporar pasos acrobáticos al estilo conservador vigente.

La historia se basa libremente en el mito de Pigmalión quien, conforme al mito griego, creó a la estatua de Galatía al verse despreciado por la diosa Afrodita. La variante del mito se manifiesta a través de la formación de un bailarín, que hace realidad los sueños de un grupo de personas y del entrenamiento que hace éste de su pareja para que sea una perfecta bailarina.

Este capítulo está dedicado a revisar los detalles e información de la película, así como el análisis de algunas secuencias que incluyen el inicio y el final de la misma.

### 3.1 Ficha técnico-artística

**Título:** *STRICTLY BALLROOM*.

**Dirección:** Baz Luhrmann.

**Guión:** Baz Luhrmann, Andrew Bonell y Craig Pierce.

**Productor:** Tristram Miall.

**Año de producción:** 1992.

**País:** Australia.

**Dirección de fotografía:** Steve Mason

**Edición:** Jill Billcock

**Diseño de producción:** Catherine Martin

**Música original:** David Hirschfelder.

**Canciones:** "Love Is In The Air"/John Paul Young, "Time After Time" /Tara Morice y Mark Williams, "Perhaps, Perhaps, Perhaps"("Quizas, Quizas, Quizas") / Doris Day, "El Danubio Azul" / Filarmónica de Viena, "Standing In The Rain" / John Paul Young, "La Cumparsita", "Tequila", "España Cani", "Éstudio - Opus 10, No. 3 en mi mayor" de Chopin, "Londonderry Air", Obertura de "Carmen" / David Hirschfelder, "Os Quindins De Yaya" / Stanley Black y Piano Barroso, "Happy Feet" / Jack Hylton, "Yesterday's Hero" / John Paul Young, "Rumba De Burros" / Ignatius Jones

**Reparto:** Scott Hastings (Paul Mercurio), Fran (Tara Morice), Barry Fife (Bill Hunter), Shriley Hastings (Pat Thomson), Liz Holt (Gia Carides), Les Kendall (Peter Whitford), Doug Hastings (Barry Otto), Tina Sparkle (Sonia Kruger), Wayne (Pip Mushin).

**Producción:** Australian Film Finance Corporation / M & A Film Corporation.

**Duración:** 94 min.

### 3.2 Sinopsis

Scott Hastings es un bailarín con gran futuro en la danza deportiva de salón. Todo parece indicar que el concurso preliminar para los torneos Panpacificos es la plataforma indicada para que él y su pareja Liz Holt se conviertan en los nuevos campeones, sin embargo, son bloqueados por su rival, el campeón Ken Rollins.

Scott rompe las reglas al emplear su propio estilo de baile, prohibido por el sistema de competencia establecido y preservado por el presidente de la Federación de Danza Deportiva, Barry Fife, con lo que pone en peligro su oportunidad de ser campeón de Australia y su futuro como bailarín deportivo. Además Liz, su compañera, lo abandona por ir a bailar con Ken.

Su madre Shirley Hastings - una ex bailarina-, y su instructor Les Kendall buscan desesperados a una nueva compañera de baile para Scott. Al mismo tiempo Fran, una tímida y desaliñada bailarina, inscrita en el grupo de principiantes del estudio de baile "Kendall", le pide a Scott que la acepte como compañera para las competencias, a lo que él de inicio se niega, sin embargo Fran lo convence de que la entrene para bailar como él lo indique.

A partir de este momento, la narración de la historia transcurre entre el entrenamiento de la pareja protagonista y la búsqueda por parte de su familia y el estudio de baile de la pareja perfecta de Scott.

La revelación de secretos del pasado que al final, ponen en entredicho el conservadurismo de Barry Fife y la imposición de su sistema de baile, así como la sensibilización del propio Scott, gracias a la familia -española- de Fran, y la transformación de ella en una excelente y bella bailarina, logran que el público los apoye en su estilo de baile.

### **3.3 Análisis de elementos cinematográficos relevantes.**

Con el propósito de hacer un análisis de los elementos del lenguaje cinematográfico que proporcionen la información necesaria para identificar el discurso posmoderno, se escogieron tres fragmentos de la película, los cuales se consideraron importantes, en función del objetivo de la investigación.

Las secuencias que se analizarán son: la secuencia de inicio, una secuencia intermedia la cual llamaremos "Fragmento de la Azotea del Instituto Kendall" y la secuencia final. Para facilitar el entendimiento de los puntos de análisis, se hará una descripción de la narración y la imagen correspondientes a cada secuencia.

Esto se complementará con los rubros de estructura narrativa, intertextualidad, género cinematográfico e ideología, los cuales englobarán los resultados del análisis de las secuencias arriba señaladas.

Inicio	Azotea del "Instituto Kendall"	Final
Imagen (perspectiva técnica)	Imagen (perspectiva técnica)	Imagen (perspectiva técnica)
Imagen (perspectiva dramática)	Imagen (perspectiva dramática)	Imagen (perspectiva dramática)
Sonido	Sonido	Sonido
Edición o montaje	Edición o montaje	Edición o montaje

Fig. 1. Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico analizados en cada fragmento.

Estructura narrativa
Género cinematográfico
Intertextualidad
Ideología

Fig. 2 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico analizados a nivel global.

### 3.3.1 Fragmento de Inicio

La película inicia con un telón que se recorre, para dejarnos ver las siluetas de las parejas de bailarines y bailarinas, de frac y coloridos vestidos, respectivamente. Están en espera de entrar a la pista, lo que hacen una vez que se felicitan. Después se descubren sus figuras de frente cuando caminan hacia la cámara.

La siguiente escena se desarrolla en la pista de baile, con el uso de tomas que enfatizan las que parecen ser las parejas importantes en la contienda. Vemos imágenes del concurso. El primer corte viene precedido de una imagen congelada, en la cual se presenta al personaje principal de la película apoyado en los subtítulos como recurso visual.

El corte nos lleva con los padres de Scott, los cuales están sentados en lo que parece ser su casa. Shirley, su madre, hace comentarios de la carrera hacia el campeonato por parte de su hijo y el incidente que se lo impidió.

Se hace otro corte que nos regresa a la acción del concurso, donde se hace la presentación del video oficial con los pasos reglamentarios del baile de salón y se da la bienvenida al mismo.

A partir de este momento, la narración de los hechos se da de manera alternada entre lo que sucede en la pista de baile y las declaraciones de Shirley Hastings, Les Kendall, el entrenador; Liz Holt, la pareja de Scott y Barry Fife, el presidente de la Federación de Danza Deportiva de Australia, quienes presenciaron lo que aconteció ese día: Scott utilizó sus propios pasos para impresionar al público y ganar la eliminatoria.<sup>43</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): La imagen está construida a partir de encuadres que permiten el lucimiento del personaje principal (Scott), con planos medios y totales de él, de su pareja y del resto de los concursantes. En cuanto la escena cambia a las entrevistas de los personajes testigos de la anécdota, las tomas imitan los primeros planos empleados con regularidad para las entrevistas televisivas.

El director hace tomas específicas, que tienen la función de ridiculizar a los personajes que representan la autoridad en el filme, así como de los que se resisten a aceptar el cambio propuesto por Scott. Estos personajes son tomados en contrapicado, lo que hace ver su superioridad con respecto al resto y les da un significado expresionista.

El elemento satírico lo da el color, ya que aún cuando la mayoría de los personajes utilizan colores brillantes y contrastantes –rojo, amarillo, azul, verde-, los personajes de “autoridad” los combinan de manera exagerada. A lo que se le agregan otros elementos de la puesta en escena, que se describirán en el apartado correspondiente.

---

<sup>43</sup> *Strictly Ballroom*. Dir. Baz Luhrmann, Prod. Tristram Miall, Guión: Baz Luhrmann, Craig Pierce, Prod. M&A Film Corporation, Australian Film Finance Corporation. Australia, 1992.. T.C. 00:00:00 – 00:08:13 min.

La iluminación es de tipo naturalista en casi todo el fragmento, excepto en la primera escena en la que se utiliza para mostrar, únicamente, las figuras de los bailarines que van a entrar a la pista.

b) Imagen (perspectiva dramática): En la puesta en escena se encuentran varios de los elementos que posteriormente serán esenciales para dar una lectura a los elementos de la posmodernidad. Las escenas se desarrollan en dos espacios: la pista de baile y la casa de los Hastings.

La pista de baile está dentro de un salón con adornos, bandas y mantas sobre las cortinas rojas que cubren las paredes. Hay un estrado en la parte alta, donde se ubican los jueces del concurso; el resto de los concursantes se encuentran rodeados del público.

En cuanto a la casa de los Hastings, vemos a los padres de Scott sentados en un sillón que podría ser de la sala; detrás de ellos están los trofeos y fotografías de algunas competencias, que pertenecen en su mayoría a Scott, según cuenta la misma Shirley Hastings.

En cuanto al vestuario, el maquillaje y la caracterización de los personajes, vemos reforzada la intención satírica, que se mencionaba anteriormente en Shirley Hastings (Fig.3) y Liz Holt, quienes presentan un maquillaje exagerado, con sombras para los ojos de colores brillantes y peinados que se ubican dentro de lo *kitsch*.

En otros personajes, como Barry Fife y Ken Rollins, el ánimo satírico de la cinta se puede identificar en su peinado. En el primero se hace énfasis en la peluca y en el segundo, el tinte blanco en el cabello.

Así mismo, el tono en que dicen sus parlamentos con gritos y la gestos exagerados, hasta llevarlos al tono de la farsa. En los demás personajes el peinado y el maquillaje son coloridos mas no exagerados. Los vestuarios vistosos los usan en la pista de baile y no en la "vida cotidiana".

c) Sonido: El sonido en esta secuencia está compuesto principalmente por elementos que se conectan en función didáctica, esto significa que refuerzan la imagen, pero al mismo tiempo predominan en la narración, ya que al tratarse de un filme musical, la banda sonora cobra especial importancia, como podemos ver en la escena inicial, en la cual la cortina se corre mientras escuchamos la pista de un vals, que pasa de tener una función extradiegética, durante los títulos con el nombre de la película, a diegética, al ser la música que abre el concurso de baile. <sup>44</sup>

Los diálogos funcionan de manera similar, ya que están completamente integrados a la diégesis, aunque en diferentes líneas de acción (las cuales serán explicadas con mayor detalle en el rubro de la estructura narrativa), por lo que podemos escuchar los parlamentos de Shirley Hastings, Les Kendall, Liz Holt y Barry Fife, quienes se dirigen al público, en el transcurso del fragmento inicial.

Esta misma función se encuentra en las escenas del concurso de baile, en los gritos de apoyo a los concursantes y en los comentarios.

Los efectos de sonido tienen una función dramática hiperbólica, como en la escena en la cual Scott rompe las reglas de baile y empieza a emplear sus propios pasos. Este recurso se hace a través del efecto que producen los movimientos de Scott, mientras da vueltas en el aire al bailar con Liz. <sup>45</sup>

d) Edición: El montaje es de gran importancia en la narración de la historia, ya que hace que una anécdota sencilla cobre mayor relevancia dramática al presentar un montaje itinerante, en cuanto a la continuidad de las escenas, las cuales en un principio están relacionadas lógicamente y consecuentemente.

La primera ruptura nos crea distancia de lo que se estaba viendo – el inicio de la competencia-, produciendo un cambio de género cinematográfico, en el corte hacia el primer

---

<sup>44</sup> *Idem*, T.C. 00:00:00 - 00:02:39 min.

<sup>45</sup> *Idem*. 00:05:43- 00:05:52 min.

testimonio de Shirley Hastings. Este recurso se emplea a lo largo de todo el inicio, lo que propicia suspenso, en cuanto a lo que se comenta y aparece en pantalla, al mismo tiempo.

Las técnicas de edición que se emplean para crear distancia son el congelamiento de las imágenes, que sirven para hacer la presentación de los personajes, y el empleo de la cámara lenta que le da mayor acción dramática a la anécdota.

### **3.3.2 Fragmento de la Azotea del Instituto Kendall.**

En este punto de la narración, Fran ya convenció a Scott de que la entrene a escondidas de los demás, para que sea su pareja en el concurso preliminar para los Panpacíficos. Mientras, el resto busca a la nueva pareja de Scott.

La secuencia inicia con Fran y Scott en una práctica. En el descanso charlan sobre el pasado de Kendall y Shirley como pareja de baile, pero son interrumpidos por Doug, quien regresa al estudio. Scott y Fran suben a la azotea para no ser descubiertos. Doug entra, pone un disco de samba y empieza a bailar solo. Mientras, Scott y Fran siguen su práctica en la parte de arriba.

a) Imagen (perspectiva técnica): El director combina diferentes ángulos y tomas, acercamientos y planos medios, para los momentos de mayor acción psicológica, y tomas abiertas con planos totales para las escenas de baile.

La toma es ligeramente contrapicada y abierta durante el baile de Doug Hastings, lo que da idea de que lo estamos viendo actuar en un escenario teatral. Mientras Scott y Fran bailan en la azotea, la toma abierta y frontal nos permite ver la composición de la imagen y los elementos estéticos que la conforman y la hacen espectacular. <sup>46</sup>

b) Imagen (perspectiva dramática): Este rubro se desarrolla básicamente en dos partes: el salón de prácticas del Instituto Kendall y la azotea del mismo. El salón es relativamente pequeño, no



hay muchas cosas, salvo una máquina de refrescos, una tornamesa para discos de vinil, el piso de madera y una barra. La iluminación es tenue y de tono ocre en el interior.

En la azotea únicamente hay tubos y un anuncio de Coca-cola, el cual cobra especial importancia, en la toma frontal que se hace de la práctica de Scott y Fran. La iluminación es aparentemente la luz natural de un atardecer, sin embargo, el uso de colores contrastantes - azul, amarillo, naranja -, la hacen ver artificial. De esta manera se presenta una composición escénica, estéticamente artificiosa. (Fig. 4)

La iluminación del interior cambia cuando Doug empieza a bailar, ya que desaparece la luz ambiental para dejar que un reflector lo siga en el escenario.

La actuación de los tres personajes es sobria, como en toda la película. Doug mantiene su seriedad y ecuanimidad hasta que empieza a bailar con torpeza, como si estuviera falto de práctica.

c) Sonido: El sonido cobra gran relevancia en esta secuencia, ya que es utilizado principalmente de forma didáctica. Al tratarse de una secuencia en la que predominan los elementos del musical, la canción<sup>47</sup> que bailan Fran y Scott en su práctica, adquiere un valor simbólico, ya que funciona como *leit motiv* en secuencias anteriores y en esta da un ambiente romántico, lo que cambia cuando aparece Doug.

Cuando Fran y Scott suben a la azotea, la misma canción que ha marcado su entrenamiento vuelve a aparecer esta vez *offscreen*, lo que enfatiza dramáticamente el momento en que su baile es más armónico, y a la vez sugiere que ese entendimiento apoyado por otros elementos visuales, va más allá de la danza.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Idem. T.C. 00:26:59 - 00:29:18 min.

<sup>47</sup> Idem. "Time after time". Autor: Lauper & Hyman

<sup>48</sup> Idem. TC. 00:26:59 - 00:28:20 min.

Casi no hay diálogos en esta secuencia, salvo por los comentarios que hacen Fran y Scott previos a la llegada de Doug. Este únicamente tarareará la melodía que baila, con lo que realza el momento lúdico de la escena.

d) Edición: El director nuevamente utiliza la técnica de superposición cronológica de las escenas, al utilizar dos líneas narrativas, desarrolladas en diferentes espacios, de manera simultánea: la de la pareja protagonista y la de Doug.

Esto produce un sentido más dramático, al comparar dos momentos de relajamiento por parte de los tres personajes, cada uno por diferente causa, y al mismo tiempo por el hecho de bailar. De esta manera se puede experimentar un efecto lúdico a través de un contraste escénico.

### **3.3.3 Fragmento Final**

Para este momento de la película, Scott ya ha entrenado a Fran. El padre de ella, le ha enseñado como bailar el pasodoble. Sin embargo Barry Fife, en un último intento de manipularlo, lo convence de que debe decidirse por seguir los pasos reglamentarios de la danza deportiva para tener oportunidad de ganar. Liz regresa y vuelve a ser la pareja de baile de Scott.

La secuencia inicia con Scott en plena competencia junto con Liz. Después del vals inaugural, mientras son felicitados por la gente del Instituto Kendall, Scott ve como Fran baila haciendo pareja con otra mujer junto a los principiantes. Liz se burla y Scott agacha la cabeza.

Doug, el padre de Scott, intenta hablar con él, pero es interrumpido por Shirley. Scott va a cambiarse de ropa y se encuentra con Fran tras bambalinas, ésta le reprocha el haberla abandonado, al mismo tiempo, Doug lo sigue en el intento de convencerlo, lo alcanza y lo obliga a escucharlo. Le dice que nunca bailó en el torneo Panpacífico y que Barry Fife manipuló a su madre para que no bailara con él.

Mientras tanto, Wayne -otro bailarín del Instituto Kendall-, escucha a Barry Fife decirle a Ken Rollins que ya está todo arreglado para que él gane, por lo que corre a decirle esto a Les Kendall.

Scott va nuevamente a alcanzar a Fran y le pide que baile con él. Les Kendall reclama a Barry todo, y justo cuando éste le dice que el futuro de la danza deportiva esta afuera, Scott y Fran hacen una entrada espectacular a la pista. Barry intenta descalificarlos, pero Wayne desconecta el micrófono. Scott y Fran fluyen en la pista mientras el jurado hace lo posible por cortar la música y descalificarlos.

Finalmente, en la confusión, Barry logra conectar el micrófono y descalifica a la pareja. Cuando estos hacen la reverencia para retirarse de la pista, Doug empieza a palmear el ritmo, luego de un momento, lo sigue público y el resto de los participantes. Scott y Fran tienen su epifanía cuando empiezan a bailar al ritmo de las palmas. Liz vuelve a conectar la música para que ellos continúen el baile.

Todo parece indicar el fin de las imposiciones de Barry Fife, cuando la gente entra y baila al ritmo de la música. Se cierra el telón.<sup>49</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): La película maneja una continuidad lógica en lo que se refiere a iluminación, coloración de la imagen y tomas. El salón de baile esta muy iluminado, continúa el énfasis en los colores definidos, brillantes y fuertes, especialmente en el vestuario de los concursantes.

Luhrmann maneja una combinación de tomas panorámicas del baile, con planos totales de los concursantes y de los personajes que tienen importancia, en cuanto a elementos que dan continuidad a la historia, o que de alguna manera tienen ingerencia en el rumbo que toman los acontecimientos.

---

<sup>49</sup> Idem. T.C. 01:11:03 - 01:30:22

El director emplea, una vez más, las tomas expresionistas para los personajes antagónicos (Barry Fife, Liz Holt, Ken Rollins), para satirizar lo que ellos representan de la misma manera en que se vio en el inicio de la película.

b) Imagen (perspectiva dramática): La secuencia se desarrolla, al igual que en la primera parte, en la pista de baile, solo que esta vez la pista está ubicada en un espacio más grande, como si fuera un estadio, nuevamente la adornan mantas y cortinas, que sugieren que se trata de un evento más relevante que el de la secuencia inicial.

Los trajes de las parejas de baile en competencia son menos ostentosos, frac para ellos y vestidos largos para ellas. Sin embargo, los elementos satíricos continúan en Liz Holt, peinado alto, traje amarillo y maquillaje excesivo, y en Shirley Hastings, maquillaje excesivo y la continuidad de su actuación en tono de farsa.

En Barry Fife, todo es ridículo, tono de voz pomposo, traje de corte antiguo, colores brillantes y una peluca, que pierde -simbólicamente-, en el momento en que es descubierta su trampa.

El vestuario de Fran y Scott sobresale del resto. Es vistoso y elegante. Él viste un traje negro con brillantes tipo torero, y ella un traje de española en color rojo con brillantes. Esto genera aún mayor contraste con el resto de los personajes.

c) Sonido: Luhrmann le da continuidad lógica a la función didáctica del sonido, lo que produce un ambiente realista y sincroniza la imagen con el sonido.

La música de la competencia en el salón de baile concuerda con el momento. Los cambios que hace enfatizan los de mayor tensión dramática. Como en la escena en que Scott oye la voz en *off* de la abuela de Fran que le dice “escucha el ritmo”, junto a la música del

pasodoble.<sup>50</sup> La música vuelve tener una función didáctica al final de la película, cuando Liz Holt la conecta.

Los diálogos funcionan de la misma forma, la imagen tiene sincronía con lo que se dice. Los efectos de sonido funcionan igual que en el fragmento de inicio, enfatizando la función hiperbólica, durante la escena en que Scott y Fran hacen sus pasos y “rompen el viento” con sus movimientos.

d) Edición: El montaje, a diferencia de la primera secuencia, está ordenado de manera cronológica. No hay *flashbacks*, ni líneas de acción paralelas, que ubiquen la narración en diferente momento o tiempo diegético.

El relato continúa con un ritmo veloz, haciendo que todo suceda rápidamente, los cambios se presentan para hacer énfasis dramático, como la cámara lenta en la escena de Scott entrando a la pista<sup>51</sup>.

### 3.3.4 Estructura narrativa

*Strictly Ballroom* presenta una estructura narrativa de tipo lineal, que intercala *flashbacks* y *flashforwards* como recursos para detallar la narración, sin que se pierda ninguno de los elementos que dan la información necesaria para el entendimiento de la historia.

De esta manera, si tomamos en cuenta los elementos de la estructura planteados como antecedentes, desarrollo y solución, encontramos que la película presenta como antecedente, el inicio en el concurso de baile en el cual Scott transgrede por primera vez la reglas del baile de salón, mientras que la narración de los hechos se la turnan su madre Shirley Hastings, y su pareja de baile, Liz.

---

<sup>50</sup> Idem. T.C. 01:25:28

<sup>51</sup> Idem. T.C. 01:21:14

El relato de estos hechos se hace directamente al público, a través del uso de la estética documental para televisión. Se relata en pasado y los personajes se presentan con subtítulos en pantalla.<sup>52</sup>

Una vez iniciada la anécdota en la cual Scott baila con sus pasos, la narración se va hacia una segunda secuencia de hechos, en los que el personaje principal reitera su transgresión y viene la ruptura con su pareja. El desarrollo de la historia transcurre entre la opción de Fran como posible pareja de Scott y la búsqueda por parte de Les y Shirley, de una nueva pareja.

Las siguientes secuencias nos remiten a la reflexión implícita de los escenarios filmicos y teatrales, como en la escena en la cual Barry Fife, el presidente de la Federación de Baile de Salón, le revela a Scott la verdad sobre el pasado como bailarín de su padre, presentada con una combinación de escenas que nos remiten a los filmes mudos y al teatro, por igual.<sup>53</sup>

La acción psicológica es sustituida por secuencias de baile, que funcionan como transición temporal y a la vez, comunican estados de ánimo.

La solución de la historia se presenta de manera espectacular y clásica. Se descubre la intriga de Barry Fife para preservar su sistema a través de la trampa, en la que todo estaba arreglado para dejar fuera a Scott y que volviera a ser campeón Ken Rollins.

En la escena final Scott y Fran bailan a su estilo, se les unen el resto de las parejas, mientras se desploma el stand con el video de los pasos reglamentarios de Barry Fife, lo que se constituye como una alegoría de la caída de su sistema y del triunfo de lo nuevo sobre lo establecido.

---

<sup>52</sup> Idem. T.C 00:02:37- 00:02:38 y 00:02:40 - 00:02:47.

<sup>53</sup> Idem. T.C. 01:04:49 - 01:08:08

### 3.3.5 Intertextualidad

Cuando inicia la acción, vemos alusiones a la estética del musical clásico de Hollywood: iluminación y colores, escenarios artificiosos, parejas de baile elegantemente vestidas, música que varía del vals, presentado a modo de obertura, a la rumba. Este tipo de architextualidad (relación con otros códigos), aparece también como un homenaje.

Esto también se manifiesta en forma de palimpsestos<sup>54</sup> y metaficciones en la secuencia de la azotea, ya que mientras Fran y Scott bailan Doug Hastings parece hacer una parodia a los bailes de la película *Cabaret*<sup>55</sup> y los personajes encarnados en cine por el actor y bailarín Fred Astaire. (Fig.5)

La aparición en esta misma secuencia del anuncio de Coca-cola con el atardecer, se nos presenta como un collage estilístico, en alusión al arte pop, en el cual las marcas son presentadas como elementos culturales.

El primer simulacro metanarrativo se presenta a través de la relación entre los géneros, lo que constituye una reflexión de los hechos narrada para la cámara, apoyado en recursos visuales como las imágenes congeladas.

Las estrategias intertextuales de la primera secuencia se pueden leer, primordialmente, como architextos que hacen una posible hibridación genérica, lo que veremos con mayor detalle en el apartado dedicado al análisis del género.

---

<sup>54</sup> Cfr. Zavala, Lauro. "Elementos de análisis intertextual", en *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM, 2003. Consultado el 25 de octubre de 2005.  
[http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2html)  
Un palimpsesto es un subtexto cuyo sentido está determinado por las competencias del lector. Depende de la cultura general del espectador.

<sup>55</sup> Ver. *Cabaret*. Dir. Bob Fosse. Prod. Cy Feuer. Guión. Jay Presson Allen, Joe Masteroff, Christopher Isherwood. Producción: ABC Circle Films País: Estados Unidos, 1972, Distribución: Warner Home Video, Reparto: Liza Minelli, Michael York, Helmut Griem, Joel Grey, Fritz Wepper, Marisa Berenson.

La película se constituye como una parodia del género musical en el momento en que aparecen estrategias irónicas implícitas, como por ejemplo las tomas y peinados de los participantes, así como el maquillaje exagerado y las tomas expresionistas a los rostros de los personajes “alineados”, para ridiculizar el estricto sistema vigente del baile de salón.

Otra forma de intertextualidad, más sutil pero muy importante, se da a través de una estrategia retórica en la cual el texto filmico de *Strictly Ballroom*, presenta una metalepsis interdiscursiva con el teatro.

Esto se da en la primera escena de la película cuando se abre la cortina, que alude al momento en que se “abre” el telón que da inicio a una función de teatro, lo que se complementa al final cuando en la última escena de la película se cierra el telón. Este elemento es constante en la filmografía del director Luhrmann.

### **3.3.6 Género.**

La película presenta durante las secuencias analizadas, una serie de elementos y combinaciones estéticas que producen un collage genérico, identificado de la siguiente manera:

Es una película musical, ya que aunque no hay diálogos cantados, la música es un personaje más, que se manifiesta ilustrando los estados de ánimo generales, y forma parte de los momentos más importantes y definitivos en la narración de la historia, como se pudo observar en los fragmentos analizados de la película.

Específicamente, en el fragmento de la azotea, se encuentran elementos del género musical como la iluminación y la música extradiegética. Fran y Scott bailan en escena sin música, mientras abajo Doug Hastings, lo hace al ritmo de la música que él mismo puso, iluminado por un seguidor.

Tiene elementos de comedia romántica, porque el proceso del entrenamiento es el mismo del enamoramiento en la pareja protagonista, aún cuando el tema principal de la película no son



las peripecias y problemas que tiene una pareja romántica, el final de la historia lleva implícita la unión de la pareja, lo que se confirma con el beso antes del final.

El director utiliza también la estética del documental a lo largo de la secuencia de inicio, a través del empleo de entrevistas a los personajes que cuentan la anécdota directamente a la cámara, como un recurso narrativo para hacer la historia más interesante, o el empleo de los subtítulos que aparecen junto a imágenes congeladas y que sirven de presentación de los personajes.

Al tratarse de una obra de ficción, se reconoce una situación en la cual los personajes actúan como si fuera no ficción, en una clara estrategia que simula la realidad, también conocida como falso documental.

De esta manera, el director conjunta varias técnicas provenientes de las características de los diferentes géneros cinematográficos, con el fin de hacer más interesante la narración de una historia sencilla y común.

### **3.3.7 Ideología**

Después de relacionar los elementos anteriores, podemos reflexionar sobre la probable naturaleza posmoderna de la película y su postura ideológica ante el mundo.

Estamos ante una película que maneja estrategias de intertextualidad posmoderna, las cuales nos aportan información suficiente, para concluir que la película constituye un sencillo homenaje al cine musical y a lo que éste representa.

Los recursos que rompen deliberadamente con la verosimilitud, se basan en lo que se conoce como distancia brechtiana, la cual se manifiesta a través de la hibridación genérica presentada en la secuencia de inicio de la película, que va del musical clásico y espectacular al documental, lo que genera una ruptura dentro de la diégesis de la historia.

La película se conforma de elementos tradicionales y clásicos: la historia basada en un mito, que bien puede representarse en cualquier época y lugar, ya que maneja la idea del choque entre el orden establecido contra las nuevas ideas, que se constituye temáticamente como una propuesta idealista y romántica.

Así mismo, presenta estéticas clásicas que adquieren un nuevo sentido al tener cierto tono irónico, el cual se observa en la puesta en escena compuesta por pastiches y *collages*, complementada por personajes satíricos, que hacen de la película una reflexión cinematográfica a manera de homenaje.

Por todo lo anterior, esta película se ubica en la vertiente de lo que LuaroZavala llama posmodernidad propositiva lúdica, ya que los elementos cinematográficos antes mencionados muestran estrategias de estilización neobarroca, que permiten experiencias lúdicas diversas en los espectadores.

#### 4. Cine y videoclip: *WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET*

*His works had to compete with bear fights and prostitutes. He was an entertainer, mixing comedy, song, violence and tragedy. Just like MTV today.*

(Sus obras tenían que competir con peleas de osos y prostitutas. El era un entretenedor, mezclando comedia, canciones, violencia y tragedia. Como lo hace hoy MTV).  
Baz Luhrmann.

De todas las adaptaciones e historias basadas en la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, posiblemente la versión de Baz Luhrmann sea una de las más arriesgadas y controversiales, ya que no se puede evitar sentir fascinación y desconcierto, al ver una sucesión vertiginosa de imágenes violentas en un ambiente caótico, combinadas con los diálogos originales escritos por el autor de la obra, cuyo origen mitológico se remonta a una época anterior a la Grecia antigua.

La película se relaciona con el interés que generaron las adaptaciones filmicas de las obras de Shakespeare en los años noventa, que en, únicamente cinco años, sobresalieron junto con la propuesta de Luhrmann, - como la versión de *Hamlet*<sup>56</sup> de Kenneth Branagh (1997), quien en 1999 también entregó *Love's Labour Lost (Pacto de amor)*<sup>57</sup>, entre otras-, y que sirvió como marco para una creciente inclinación por filmar historias clásicas, en diferentes contextos históricos, estéticos y sociales.

En este capítulo se analizarán algunas secuencias de la película consideradas representativas de la estética posmoderna, con el fin de profundizar en los elementos que lleven a una comparación final, entre el estilo del director Baz Luhrmann y el discurso posmoderno.

---

<sup>56</sup> *William Shakespeare's Hamlet*. Dir. Kenneth Branagh. Prod. David Barron. Guión. Kenneth Branagh basado en la obra de William Shakespeare. Prod. Castle Rock Entertainment. País: Reino Unido y Estados Unidos, 1996.

<sup>57</sup> *Love's Labour's Lost*. Dir. Kenneth Branagh, Prod. David Barron y Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh basado en la obra de William Shakespeare. Producción: Arts Council of England, Canal + y Miramax Films. País: Francia, Reino Unido, Canadá, 2000.

#### 4.1 Ficha técnico/artística

**Título:** *WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET*

**Dirección:** Baz Luhrmann.

**Guión:** Baz Luhrmann y Craig Pierce, basado en la obra teatral de William Shakespeare:  
*La tragedia de Romeo y Julieta.*

**Productor:** Baz Luhrmann, Gabriella Martinelli y Martin Brown.

**Año de producción:** 1996.

**País:** Estados Unidos.

**Dirección de fotografía:** Donald M. McAlpine

**Edición:** Jill Billcock

**Diseño de producción:** Catherine Martin

**Música original:** Nelle Hooper y Marius De Vries.

**Canciones:** "#1 Crush" / Garbage, "Local God" / Everclear, "Angel" / Gavin Friday, "Pretty Piece of Flesh" / One Inch Punch, "Kissing You" (Love Theme from Romeo & Juliet) / Des'ree, "Whatever (I Had a Dream)" / Butthole Surfers, "Lovefool" / The Cardigans, "Young Hearts Run Free" / Kym Mazelle, "Everybody's Free (To Feel Good)" / Quindon Tarver, "To You I Bestow" / Mundy, "Talk Show Host" / Radiohead, "Little Star" / Stina Nordenstam, "You and Me Song" / Wannadies, "When Doves Cry" / Quindon Tarver, "KTTV News Theme" / Gary S. Scott, "Symphony No. 25" / Capella Istropolitana, "Liebestod" (from Tristan and Isolde) de Richard Wagner, "Exit Music (For A Film)" / Radiohead.

**Reparto:** Romeo (Leonardo Di Caprio), Julieta (Claire Danes), Teobaldo (John Leguizamo), Mercucio (Harold Perrinau, Jr.), Fray Lorenzo (Pete Postlethwaite), Fulgencio Capuleto (Paul Sorvino), Dave Paris (Paul Rudd), Ted Montesco (Brian Debeny), Gloria Capuleto (Diane Venora), Benvolio Montesco (Dash Mihok).

**Producción:** Bazmark / 20th Century Fox.

**Duración:** 120 min.

## 4.2 Sinopsis

La historia de Romeo y Julieta es narrada en esta película, por una lectora de noticias, como parte de un especial televisivo de dos horas, en el cual se hace énfasis en el clima de violencia urbana que ha provocado la rivalidad de los Capuleto y los Montesco, cuyos enfrentamientos traen como resultado el suicidio de los respectivos hijos de cada familia.

Todo comienza con una pelea en una gasolinera en la cual Benvolio Montesco - primo de Romeo-, y Teobaldo Capuleto - primo de Julieta- se enfrentan a tiros, ocasionando una explosión en una gasolinera, lo que llama la atención de las autoridades sobre las acciones de ambos bandos.

La historia continúa cuando los Capuleto planean una fiesta de disfraces en la cual Fulgencio Capuleto, pretende presentar a su hija Julieta con Dave Paris, el hijo del Gobernador, y que de este encuentro surja un compromiso conveniente para sus negocios.

Mientras tanto los chicos Montesco, planean la forma de divertir a Romeo y que se olvide del desprecio de una chica llamada Rosalina, para lo cual Mercucio, amigo de Romeo, consigue una invitación para entrar a la fiesta de los Capuleto.

Romeo, Mercucio y los demás llegan a la fiesta de los Capuleto, donde Romeo conoce a Julieta y se enamoran a primera vista, sin saber que son enemigos. Después de ser descubiertos por Teobaldo, todos huyen excepto Romeo, quien escondido en el jardín de la casa Capuleto, espera el momento en que todos vayan a dormir para entrar a la habitación de Julieta.

Mientras ésta pasea por el jardín, Romeo la aborda hasta convencerla de la seriedad de sus intenciones. Días después se casa con ella en la capilla de Fray Lorenzo, aún cuando ambos ya se han enterado de la enemistad de sus familias.

Teobaldo Capuleto, enardecido por la intromisión de Romeo a la fiesta de disfraces, va en su búsqueda y lo encuentra, pero éste no cede a las provocaciones, por lo que Mercucio sale en su defensa y muere en su enfrentamiento con Teobaldo. Romeo pierde la cabeza al ver a Mercucio muerto y mata a su asesino, por lo que tiene que huir para no ser apresado.

Fray Lorenzo se convierte en el único enlace entre los esposos, quienes esperan el momento oportuno para que Romeo pueda regresar y que la noticia de la boda arregle el conflicto entre ambos bandos. Sin embargo, los planes de Fulgencio Capuleto para su hija hacen que todo se precipite, y se de la fatal equivocación que provoca la muerte de ambos.

#### 4.3 Análisis de elementos cinematográficos relevantes.

Para el análisis de los elementos cinematográficos se utilizarán, al igual que en el capítulo anterior, fragmentos de la película que comprenden secuencias del inicio, el final y una tercera de transición narrativa, que para fines de análisis se denominará como “Fragmento de la playa y llegada a la Mansión Capuleto”.

Los elementos a revisar son: imagen desde las perspectivas técnica y dramática, el sonido y la edición de cada fragmento, lo que después se complementará con un análisis global de la estructura dramática, las estrategias intertextuales presentes en la película, el género cinematográfico y cómo se combinan todos estos rubros para explicar la ideología que prevalece en ella.

Inicio	En la playa y llegada a la Mansión Capuleto”	Final
Imagen (perspectiva técnica)	Imagen (perspectiva técnica)	Imagen (perspectiva técnica)
Imagen (perspectiva dramática)	Imagen (perspectiva dramática)	Imagen (perspectiva dramática)
Sonido	Sonido	Sonido
Edición o montaje	Edición o montaje	Edición o montaje

Fig. 6 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico analizados en cada fragmento.

Estructura narrativa
Género cinematográfico
Intertextualidad
Ideología

Fig.7 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico analizados en forma global.

#### 4.3.1 Fragmento del Inicio

El fragmento inicia con un noticiero que cuenta los últimos hechos violentos, protagonizados por las pandillas de los Montesco y los Capuleto, suscitados en Verona Beach, y que han ocasionado la muerte de varios de los miembros de las mismas, incluyendo a Romeo y Julieta.

Se observan en pantalla, imágenes de violencia presentadas por el noticiero, principalmente de enfrentamientos callejeros y persecuciones policíacas.

La siguiente escena, se desarrolla en una gasolinera, a la cual llegan los Montesco liderados por Benvolio, el primo de Romeo. Ahí se encuentran con los Capuleto y se inicia un enfrentamiento que se agrava, cuando aparece Teobaldo, quien incendia la gasolinera después de perseguir a los Montesco.<sup>58</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): La secuencia inicia con un *zoom in* a la televisión, como una invitación a introducirse en el mundo de lo que presenta el aparato: imágenes de noticiero con encuadres inestables y fotografía en video, combinadas con grandes planos de la ciudad donde se desarrolla la historia.

Las escenas posteriores que conforman la secuencia de la gasolinera, son también inestables, con planos totales y grandes acercamientos a la ciudad, así como las tomas

<sup>58</sup> *William Shakespeare's Romeo + Juliet* Dir. Baz Luhrmann. Prod. Baz Luhrmann, Gabriella Martinelli, Martin Brown. Guión: Baz Luhrmann, Craig Pierce y Martin Brown, basado en la obra de William Shakespeare. 1996.

contrapicadas en movimiento que se hacen de los automóviles y de los miembros del clan Capuleto, las cuales contrastan con las tomas frontales del clan Montesco.

Se enfatiza el uso de grandes acercamientos a objetos que identifican a los personajes, como los escudos de armas de las respectivas casas, la marca de las pistolas *Sword* (espada), los dientes de un miembro de la familia Capuleto, las botas de Teobaldo y las señas provocadoras de los Montesco, así como la panorámica de la explosión de la gasolinera.

b) Imagen (perspectiva dramática): La puesta en escena varía en cuanto a escenarios y ambientes. La primera escena, está ubicada en un cuarto oscuro en el cual, el único mueble es la televisión encendida.

De ahí el escenario principal es la ciudad (la película está filmada en locaciones de la Ciudad de México, principalmente), la cual presenta tráfico de automóviles, patrullas, edificios altos, anuncios comerciales (de Montesco y Capuleto), movilizaciones de gente y de policías, y un helicóptero que vigila todo desde lo alto. (Fig. 8)

En la gasolinera se presentan otros elementos visuales importantes, como los automóviles deportivos de colores amarillo y azul eléctrico, la presencia de monjas y objetos que tienen referencia y/o simbolismo religioso, como las imágenes en la cache de las pistolas y el sagrado corazón que tiene tatuado Teobaldo Capuleto en el brazo.

El tono irónico de la puesta, lo tiene -al igual que se observó en *Strictly Ballroom*-, la actuación de los personajes, en la que prevalecen los gritos y la actitud de rebeldía adolescente en los Montesco, y la soberbia de los Capuleto, acentuada por las muecas que hacen .

El vestuario de ambas bandas es *ktsch* -los Montesco visten camisas floreadas-, e incluso *camp* en el caso de Teobaldo Capuleto, cuyo vestuario se compone de botas



vaqueras con un traje completo sin camisa, su peinado está exageradamente cuidado y patillas en forma de rizo.

c) Sonido: El sonido tiene una función didáctica, tal como se presenta en la escena en que aparecen los Montesco en el auto con la música *hip hop* y el volumen alto. Los diálogos y el sonido del motor son parte de la diégesis.

Así mismo, en determinadas escenas, la música también aparece de forma extradiegética, por ejemplo, cuando se hace la presentación de los hechos a través de la televisión, la orquestación tiene un tono épico con intención de darle énfasis dramático y espectacularidad a las imágenes que se presentan.

Lo mismo sucede en el enfrentamiento de la gasolinera, que sirve como presentación de los personajes, la música es en *off* y se constituye como un elemento para la identificación del género.

El uso asincrónico se presenta después de la secuencia de presentación de créditos, cuando se empieza a escuchar la música *hip hop* y el ruido del auto, con lo que se ambienta la transición a la siguiente escena.

La primera disonancia estética de la película, está presente en los diálogos. Con el antecedente de que la película es una adaptación de la obra de Shakespeare, contextualizada en la época contemporánea, se presenta una ruptura que provoca distanciamiento y desconcierto, al escuchar los diálogos originales en inglés antiguo desde la primera toma del noticiero:

Presentadora de televisión:

*Two households both alike in dignity,  
in fair Verona where we lay our  
scene. From Ancient grudge break to  
new mutiny, where civil blood makes  
civil hands unclean.*

(Dos familias, iguales una y otra en abolengo, en la bella Verona donde situamos nuestra escena, impulsadas por antiguos rencores desencadenan nuevos disturbios en los que la sangre ciudadana tiñe ciudadanas manos.)<sup>59</sup>

d) Edición: En este rubro se combinan las técnicas de edición de forma itinerante. Inicialmente, la secuencia del noticiero no tiene orden, el acomodo de las tomas y escenas es aparentemente azaroso, con ritmo vertiginoso, que aumenta conforme el ritmo de la música, lo que deja ver una resonancia con la estética del videoclip, la cual se caracteriza por ordenar imágenes, narración y montaje al ritmo de la música.

Esta forma de presentar las imágenes hace que tengan concordancia con su contenido, violencia y caos, lo que sucede desde la primera escena de la película, en la cual el cambio de imágenes tiene como marco la televisión y el control remoto.

A partir del inicio de la secuencia de la gasolinera, se presenta una estrategia de montaje más cronológico, pero de igual ritmo. Las secuencias están ordenadas para combinar los planos amplios con grandes acercamientos, como por ejemplo la toma panorámica de la gasolinera, seguida por el gran acercamiento a las botas de Teobaldo Capuleto, y los congelamientos de la imagen para hacer la presentación de los personajes a través de subtítulos (Fig. 9).<sup>60</sup>

Esta misma estrategia de presentación de personajes se enfatiza con el montaje de tomas amplias y grandes acercamientos que tiene consonancia estética con el cómic. Esta misma técnica de montaje se pudo apreciar en el inicio de *Strictly Ballroom*, lo que se puede interpretar como una constante estética en el director.

---

<sup>59</sup> Idem. Fragmento del parlamento del prólogo. T. C. 00:00:34 – 00:00:47

<sup>60</sup> Idem. T.C. 00:02:08 – 00:03:32

#### 4.3.2 En la playa y Begada a la Mansión Capuleto.

Esta secuencia tiene una función de transición dentro de la narración de la historia. Romeo ya ha confesado que sufre de amores por el desprecio de Rosalina, por lo que el clan Montesco junto con su amigo Mercucio, han planeado distraerlo en la fiesta de disfraces que dan los Capuleto en su mansión.

Romeo y los demás esperan en la playa a Mercucio, quien llega disfrazado de travesti y con ánimo festivo. Romeo se resiste a ir, pero su amigo, visiblemente eufórico, le ofrece una pastilla y trata de convencerlo. Romeo se resiste a correr el riesgo y habla de un sueño “funesto”. Finalmente él mismo se convence, toma la pastilla y sube al auto.

La droga hace efecto y Romeo empieza a tener alucinaciones. Cuando se da cuenta, ya está en la mansión de los Capuleto, ve a los invitados y a Fulgencio Capuleto delante de él, sin que éste note que es el hijo de su enemigo.

Todos bailan al ritmo de la música, mientras Mercucio hace el espectáculo de la noche. La alucinación y la secuencia terminan cuando está a punto de desmayarse y entra al baño a espabilarse con agua. Poco después conoce a Julieta.<sup>61</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): La secuencia inicia con una toma abierta y frontal de la playa en donde todos los amigos de Romeo se reúnen con él. Es de noche y la iluminación se centra en las figuras de los personajes, así como de las ruinas del lugar donde están.

La composición de la escena cambia con la alucinación de Romeo, la cual se ilustra con repetición de tomas, antes lógicas y secuenciales, y que ahora sirven de fondo para los *travellings*, en los cuales el punto focal es Romeo. Mientras él aparece en primer plano, lo que sucede a su alrededor se mueve en segundo y tercer planos.

---

<sup>61</sup> Idem. T.C. 00:16:04 – 00:25:31

La fiesta tiene una iluminación artificiosa, provocada por luces de colores de estética teatral; la narración de la cámara se centra en Romeo y en cómo ve las cosas, lo que se complementa con tomas contrapicadas de los rostros de los demás personajes, como el caso de Fulgencio Capuleto, lo que le da un ambiente expresionista a la escena.

Las tomas vuelven a ser estables cuando termina la secuencia onírica de Romeo.

b) Imagen (perspectiva dramática): En esta parte las actuaciones y los vestuarios de los personajes son más relevantes. Mientras Romeo trae una especie de armadura en el torso de su cuerpo, lo que se puede interpretar como una referencia histórica a la época en que Shakespeare escribió la obra; por otra parte, Mercucio está travestido con una minifalda y un sostén, además de una peluca blanca y maquillaje, lo que refuerza su actitud autoperódica y *camp*.

La actuación de Mercucio es cambiante, ya que de una toma a otra dice sus parlamentos en tono de farsa, después es eufórico y luego habla con seriedad. Su actitud nuevamente es *camp* cuando baila al ritmo de la música y cuando hace su espectáculo, cuya puesta en escena, está compuesta como una clara alusión al género musical y a la parodia de las actuaciones de las cantantes pop.

Los escenarios están contruidos de tal forma, que parecen deliberadamente artificiosos, como se puede observar en las ruinas de la playa, la iluminación y en la decoración de la mansión de los Capuleto.

Los vestuarios -aún cuando se trata de una fiesta de disfraces-, aluden al artificio, como el de Mercucio; a los personajes históricos, como Fulgencio Capuleto quien está disfrazado de emperador romano; o su esposa Gloria quien aparece disfrazada de Cleopatra. (Fig. 10) Esto en conjunto con su actitud refuerza el clima de decadencia que se vive.

c) Sonido: Nuevamente se presenta una función dialéctica del sonido dentro de la diegésis y fuera de ella. La música tiene una función importante en todo el fragmento, ya que de ser

inicialmente parte de la ambientación, se convierte en un elemento de identificación para el género de la película.

Mercutio llega con música que proviene de su automóvil y vemos como él mismo canta "Young hearts run free"<sup>62</sup>, la que continúa actuando, cuando Romeo toma la droga y ve cómo sus alucinaciones están acompañadas de la misma canción.

La misma banda sonora opera de forma asincrónica, cuando le da continuidad a la transición de la playa, a la alucinación a la fiesta en donde otra vez entra en la diégesis, durante la escena en que Mercutio hace su espectáculo al cantarla para todos. (Fig. 11)

Los efectos de sonido tienen la misma dinámica, ya que pasan de ser completamente naturales, al escucharse el ruido de los juegos pirotécnicos en la playa, a tener distorsiones que ilustran las alucinaciones de Romeo, así como la sensación de lejanía que tiene apenas tomada la droga.

d) Edición: La secuencialidad pasa de ser lógica y cronológica a tener un montaje onírico, alegórico y gráfico. Esto se presenta en la escena en que aparece Mercurio, en la cual el orden es cronológico, introduciendo un *flashforward* de la escena final de la película, que muestra el camino de Romeo a la tumba, como ilustración de su parlamento.

Cuando Romeo toma la pastilla, el montaje cambia a través de una sucesión de tomas en relación con la construcción de la imagen, lo que le da un significado onírico. Después se ve una repetición de tomas a un ritmo más lento, debido al empleo de la cámara lenta.

Esto continúa cuando Romeo entra a la fiesta, el ritmo es lento y el orden de las escenas se entiende como una alegoría de la alucinación que tiene, producto de la droga. La edición lógica y cronológica vuelve cuando él se espabila.

---

<sup>62</sup> Idem. "Young Hearts run free". Autor: David Crawford

### 4.3.3 Fragmento del Final

De los tres fragmentos escogidos, esta es el de mayor duración, ya que inicia en el punto en que le avisan a Romeo en su destierro, de la muerte de Julieta y él inicia su inminente retorno a Verona Beach, para comprobarlo por sí mismo. Esta parte constituye la epifanía de la narración.

Baltasar, amigo de Romeo, corre a Mantua a avisarle que Julieta ha muerto. Enloquece e inmediatamente regresa a Verona Beach. La policía se da cuenta y lo persigue por la ciudad.

Mientras tanto Fray Lorenzo, quien había ayudado a la pareja a casarse y le dio a Julieta el veneno para que fingiera estar muerta, trata de avisar a Romeo de que ésta escapará con él una vez que despierte, pero su mensaje no fue recibido y él ya está de vuelta en Verona Beach.

Romeo consigue veneno y después de un enfrentamiento con la policía, entra a la tumba de Julieta a quien ve muerta, le llora y no se da cuenta de que ella está a punto de despertar, cuando lo hace, ve como Romeo se toma el veneno y muere. Ella trata de envenenarse también y acaba matándose de un balazo con la pistola de él.

Los hechos nuevamente son presentados como parte de un noticiero, el cual termina cuando el alguacil llama la atención de los dos clanes. Se apaga la televisión.<sup>63</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): Este fragmento de la película está compuesto por tres secuencias. La primera se ubica en el trailer donde vive Romeo en Mantua, desterrado por haber asesinado a Teobaldo.

El lugar se presenta con tomas panorámicas de un desierto, la coloración de la imagen pasa de los ocres a los naranjas en tonos definidos y artificiosos. Los

---

<sup>63</sup> Idem. T.C. 01:32:30 – 01:57:10

acercamientos son a la figura de Romeo, a su rostro y al de su amigo, los cuales predominan después de que recibe la noticia de la muerte de Julieta.

La siguiente secuencia, situada ya en la ciudad, presenta nuevamente tomas nocturnas y panorámicas de la misma: iluminación directa a los objetos y a los personajes, combinada con iluminación naturalista y ambiental. La persecución se sigue nuevamente con planos picados y contrapicados en movimiento,

La tercera secuencia inicia cuando Romeo entra a la capilla, las tomas se estabilizan y pasan de planos totales de él mismo cuando camina hacia el lecho de Julieta, a planos totales del altar donde ella reposa. Hay tomas de detalle a objetos con valor simbólico, como la imagen religiosa en la pistola de Romeo, las velas y también a los ojos de los dos personajes.

La luz es baja y acentuada en algunas partes, como en el altar y el pasillo está alumbrado por veladoras, nuevamente la iluminación se utiliza en conjunto con los acercamientos para matizar los gestos de los personajes y realzar el dramatismo del momento.

Finalmente, después de que ambos mueren, se presenta una toma cenital que abre lentamente para dejar ver la composición total de la escena. Se hace un corte al epílogo de la historia, la cual se ilustra con tomas inestables y con estética de noticiero – como en el prólogo de la película –; del alguacil y de los respectivos padres de Romeo y Julieta, lo que termina con una toma abierta e inestable de la iglesia donde fueron encontrados.

El cierre nos muestra nuevamente la toma de la televisión esta vez abriéndose con la intención de mostrar distancia de los hechos presentados como noticia. Al final se apaga.

b) Imagen (perspectiva dramática): El escenario de Mantua está ubicado en una zona árida, desértica y polvorosa, que da la sensación por igual, de ser un lugar para estacionar casas

rodantes (campers) – abundantes en Estados Unidos-, o de una zona rural de México, ilustrada por las construcciones que se alcanzan a apreciar en las tomas panorámicas.

Romeo y Baltasar visten con camisa de flores, que parece la prenda característica de la banda de los Montesco, como se vio en la secuencia de la gasolinera.

La ciudad se presenta igual que en el inicio, violenta, transitada, caótica, llena de anuncios comerciales y ecléctica. Los escenarios donde va Romeo antes de ir con Julieta, son lugares donde abundan todo tipo de adornos, de distintos estilos y con muchas plantas, como las casas del vendedor de drogas que le da el veneno, y la de Fray Lorenzo.

La iglesia donde está Julieta es un escenario acondicionado como altar de muertos mexicano (Fig. 12), con flores y veladoras en abundancia, incluso coronas de muerto; con presencia de figuras religiosas, como los ángeles de estilo barroco y la figura de Cristo que está en el techo de la iglesia. Julieta está vestida de blanco, como novia.

c) Sonido: La función didáctica del sonido se hace presente nuevamente a través de los efectos sonoros, como en la secuencias de Mantua, en la cual todo el ruido ambiental es de los coches, la música y los habitantes del lugar, y de la ciudad, ambientada por el ruido del helicóptero, los arrancones de los coches y los balazos afuera de la iglesia.

Los diálogos son *on screen* y *off screen*, esto último se presenta cuando escuchamos el poema que Romeo escribe a Julieta, sin que él mueva la boca, mientras espera noticias durante su destierro.

La música tiene la función de enfatizar la acción dramática en las secuencias de Romeo en Mantua, sobre todo cuando vuelve a la ciudad, sin embargo, el momento de mayor acción dramática y desconcierto, se enfatiza con silencios, lo que se da cuando Julieta ve cómo muere Romeo junto a ella.



d) Edición: El montaje cumple con diversas funciones y es completamente cambiante, desde el orden cronológico que tiene, cuando Romeo está en Mantua, hasta tener una lógica de ordenamiento, que va de acuerdo al ritmo de la banda sonora, como sucede en la secuencia de la ciudad.

Se presenta una superposición frenética de las escenas y las tomas, cortes violentos con tomas de segundos, que van en *flashback* y *flashforward*. Esto se normaliza dentro de la iglesia, donde vuelve a tener un ritmo lento y cronológico.

La ruptura se presenta nuevamente en el epílogo, el ritmo vuelve a aumentar su velocidad en alusión al cambio de canales en la televisión por medio del control remoto.

#### 4.3.4 Estructura narrativa

La narración en esta película tiene una estructura circular, propia de la tradición del cine clásico – y que respeta el pre-texto -. Inicia con el final de la historia, a través de la reseña de lo acontecido en Verona Beach, y del inmediato anuncio del desenlace que tuvieron los personajes principales de la película <sup>64</sup>

Desde el inicio se encuentran los elementos relacionados con el final, como la mención de los acontecimientos que terminaron con la historia, lo que se conoce como la intriga de predestinación, que da idea de que lo se va a contar es un *flashback* en forma cronológica, que constituye los antecedentes de este final.

Entre los antecedentes del inicio de la acción –cuando Romeo y Julieta se conocen-, están los disturbios de la gasolinera y la intromisión a la casa de los Capuleto.

Dentro del desarrollo se incluye el proceso de enamoramiento de ambos – lo que ocurre la misma noche-, su posterior matrimonio y los hechos que cambian su destino: la muerte de Teobaldo y el destierro de Romeo.

---

<sup>64</sup> Idem. 00:00:00 – 00:01:12.

La epifanía se da cuando Romeo llega a la iglesia, ve a Julieta y muere junto a ella. El ciclo se completa y el epílogo televisivo confirma lo que ya se sabía.

Lo que cambia el sentido de la obra en esta película, es entre otros elementos de carácter intertextual, la metalepsis constituida por la presencia de un narrador extradiegético, personificado por la presentadora de televisión, que nos indica que lo que vamos a presenciar “durante dos horas”, son los hechos que llevaron a la tragedia.

#### 4.3.5 Intertextualidad

La narración es un sistema de palimpsestos, ya que se trata de una adaptación de la obra original de William Shakespeare<sup>65</sup>, con la cual tiene consonancia a nivel formal, ya que la adaptación conserva, con pocas modificaciones, los diálogos de la obra original, además de hacer una referencia directa a esta obra en el mismo título de la película: *William Shakespeare's Romeo + Juliet (Romeo + Julieta de William Shakespeare)*.

La disonancia con la obra teatral se presenta dentro del contexto histórico de la película, ya que mientras los personajes hablan en inglés antiguo, los escenarios, vestuario, la alusión mediática de la historia, los accesorios personales de los personajes, música y objetos decorativos, ubican la narración en la época contemporánea.

Otra forma de palimpsesto presente, es la alusión a versiones cinematográficas anteriores de la obra, específicamente *West Side Story (Amor sin barreras)*<sup>66</sup>, una película musical basada en la misma obra, que representa a los clanes Capuleto y Montesco como pandillas antagonicas, de latinos puertorriqueños contra blancos anglosajones en Nueva York.

---

<sup>65</sup> Shakespeare, William. *Romeo y Julieta*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1998. 419 pp.

<sup>66</sup> *West Side Story*. Dir. Robert Wise y Jerome Robbins. Prod. Saul Chaplin, Robert Wise. Guión. Jerome Robbins, Arthur Laurents, Ernest Lehman, Prod. United Artists, Estados Unidos, 1961. Distribución: Warner Home Video. Reparto: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland.

En la película de Luhrmann, la alusión a lo latino está a cargo del personaje de Teobaldo (Fig. 13), a quien se puede identificar como un personaje representativo de la cultura México-estadounidense en Estados Unidos, por su vestuario, actitud y accesorios.

La narración dentro de la película también se presenta como una metaficción, ya que se codifica dentro del lenguaje de la televisión, al manejar una estética televisiva hiperbólica de planos inestables, que alude a la hiperviolencia citadina resaltada por los disturbios entre los Montesco y los Capuleto, en clara referencia a la nota roja.

Otra forma de estilización visual es a través de la presencia del pastiche, que combina estilos artísticos en la arquitectura de la ciudad, tales como el modernismo predominante en los edificios, y el *pop art* en los anuncios comerciales. Así mismo, en el altar donde reposa Julieta, se encuentran elementos característicos de la cultura popular mexicana, ya que está adornado como un panteón mexicano en día de muertos. (Fig. 14)

Se encuentran también, elementos del barroco hispanoamericano en las figuras e imágenes religiosas en el decorado de la iglesia, así como en las casas (Fig. 15) y en los accesorios del vestuario de Teobaldo Capuleto.

En las secuencias comentadas, se aprecia también una importante presencia de objetos y figuras que aluden a la religión católica, como el Cristo de la Iglesia, el rosario de Julieta, los ángeles en el altar y en la mansión Capuleto. Pero también se alude a la presencia del mal, representado por Teobaldo Capuleto, cuando aparece disfrazado de diablo en la fiesta.

Otra relación intertextual dentro de la película es de naturaleza paródica. En el fragmento de la playa y la fiesta de los Capuleto, la actuación de Mercutio alude al mundo del travestismo y al mismo tiempo al de la cultura pop, ya que su actuación dentro de la fiesta es la de un espectáculo travestí, que al mismo tiempo parodia al mundo de la música pop.

Finalmente, el texto filmico se ubica dentro de lo carnavalesco, que maneja la transgresión en dos niveles: el primero en el que los clanes antagónicos interfieren con sus pleitos en la estabilidad social, con la oposición de los amantes a continuar con esa rivalidad. Y el segundo, que lo hace también un texto monstruoso, porque presenta varias estrategias visuales que aluden a la hiperviolencia formal y temática.

Finalmente, la película presenta diversas estrategias estilísticas como el collage genérico, en el cual se pueden apreciar elementos de géneros cinematográficos como el *western*, el cine de aventuras, romántico, musical y policiaco.

#### **4.3.6 Género.**

Los géneros ya mencionados se caracterizan de la siguiente manera:

La película es un *western* porque presenta tomas y caracterizaciones articuladas en una clara alusión a ese género, como los grandes acercamientos a nivel del piso de la bota de uno de los Capuleto, en la secuencia de la gasolinera; la forma en que se enfrentan las pandillas antagónicas como si fuera un duelo en el Oeste; la música utilizada en esa misma secuencia como acento a esta característica y; finalmente, el escenario árido y polvoroso donde vive Romeo cuando está desterrado de Verona Beach.

Es también una película romántica, ya que la historia gira alrededor del amor imposible debido a circunstancias del destino, más que por una abierta oposición por los demás.

Presenta elementos de musical, ya que las escenas del espectáculo de Mercucio tienen características del género, tales como la presencia de bailarines que acompañan y bailan alrededor del centro de la atención, así como la teatralidad con la cual el personaje se dirige al público simbolizado por la cámara y la coreografía.

Y finalmente, puede considerarse de aventuras, por las secuencias que presentan acción física estrechamente relacionada con persecuciones de tipo policiaco, enfrentamientos entre criminales y la violencia presente en secuencias analizadas como el enfrentamiento de los Capuleto y los Montesco al inicio, y la persecución a Romeo en el final.

#### **4.3.7 Ideología**

Esta película que se puede interpretar como posmoderna en términos estéticos y temáticos. Lo primero se fundamenta en los elementos estilísticos en cuanto a la hibridación genérica, su naturaleza intertextual y de estilización de la violencia.

La película muestra una realidad virtual basada en los palimpsestos que aluden a la metaficción televisiva, que le da un sentido irónico y alegórico a lo que significa la televisión actualmente, desde su contenido, hasta la forma en que se presenta la información, de manera fragmentada y con estética de nota roja.

La estilización de la violencia se da en cuanto a las tomas y edición hiperbólica observada en los enfrentamientos, lo que aumenta la espectacularidad. Esto tiene relación directa con el montaje de la misma, y a través de las tomas inestables, cuyo tema principal es la violencia y las consecuencias trágicas de la misma.

Este mismo código televisivo hace que la ruptura contextual provocada por la dicotomía “escenario contemporáneo – diálogos antiguos” sea verosímil, puesto que se da un espacio virtual, el cual puede hacer referencia a la realidad, a través de las tomas de estética documental de la ciudad y los escenarios artificiales, como los de las ruinas de la playa, la coloración del desierto y la decoración en la Mansión de los Capuleto.

La historia de Romeo y Julieta, podría interpretarse en este caso, más que como la historia romántica esencial y mitológica, como una ironía de la misma y de la vigencia que aún tiene el tema en nuestros días.

## 5. La Reinención del musical: *MOULIN ROUGE!*

*One of the proud moments for us was Robert Wise, who directed Sound of Music and West Side Story, he is the great-great grandfather of musical cinema and he said, "I've seen Moulin Rouge and the musical has been re-invented." (Uno de los momentos de mayor orgullo para nosotros fue cuando Robert Wise, quien dirigió Sound of Music y West Side Story, él es el gran-gran abuelo del cine musical y dijo "He visto Moulin Rouge y el musical ha sido re-inventado").* Baz Luhrmann.

Después del éxito comercial y de crítica de *Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann se convirtió en un director célebre. La película está construida como un musical, que representaba a la *Belle Époque* del París de principios del siglo XX, con personajes bohemios y el famoso cabaret como centro de la acción dramática.

En 2001, abrió la sección oficial del Festival de Cannes, para después coleccionar una serie de nominaciones a mejor película por la Academia de Hollywood, el American Film Institute, los premios BAFTA en Inglaterra, y la palma de oro del Festival de Cannes.

Como las películas anteriores del cineasta, *Moulin Rouge!* basa su historia en un mito clásico, el de Orfeo, el poeta y músico que se enamoró de Eurídice, a quien rescató del Hades para después perderla para siempre.

En *Moulin Rouge!* el uso de la metaficción es esencial para la identificación de elementos del discurso posmoderno. A esto se une la complejidad de la naturaleza barroca en la película basada en referencias de la literatura, la ópera, la cultura pop y el cine.

Por esto, el análisis de los fragmentos incluye la mención de tales referencias, en función de su aportación dentro de la identificación del discurso posmoderno.

## 5.1 Ficha técnico / artística

**Título:** *MOULIN ROUGE!*

**Dirección:** Baz Luhrmann.

**Guión:** Baz Luhrmann y Craig Pierce, basado en la Opereta de Jacques Offenbach, *Orfeo en el Inframundo*.

**Productor:** Baz Luhrmann, Fred Baron y Martin Brown.

**Año de producción:** 2001.

**País:** Australia y Estados Unidos.

**Dirección de fotografía:** Donald M. McAlpine

**Edición:** Jill Billcock

**Diseño de producción:** Catherine Martin

**Música original:** Craig Armstrong.

**Canciones:** "NATURE BOY" / John Leguizamo, "Complainte de la butte" / Rufus Wainwright, "THE SOUND OF MUSIC" / Ewan McGregor, "Children of the revolution" / Ewan McGregor, Jacek Koman, John Leguizamo, Garry Macdonald, Kylie Minogue, Ozzy Osbourne y Matthew Whittet; "ZIDLER'S RAP (MEDLEY)" / Jim Broadbent que incluye: "Lady Marmalade" / Christina Aguilera, Lil' Kim, Mya y Pink; "Smells Like Teen Spirit" y "Because We Can" / Fatboy Slim; "SPARKLING DIAMONDS (MEDLEY)", incluye: "Diamonds Are A Girl's Best Friend", "Material Girl" / Nicole Kidman, Jim Broadbent, Natalie Mendoza, Lara Mulcahy y Caroline O'Connor; "DIAMOND DOGS" / Beck, "RHYTHM OF THE NIGHT" / Valeria; "YOUR SONG" / Ewan McGregor y Plácido Domingo; "MEET ME IN THE RED ROOM" / Amiel; "THE PITCH (MEDLEY)" incluye: The Can Can from *Orphée aux Enfer*, "The Pitch", "The Sound of Music", "Your Song" / Nicole Kidman, Ewan McGregor, Jim Broadbent, Jacek Koman, John Leguizamo, Garry Macdonald, Richard Roxburgh y Matthew Whittet; "ONE DAY I'LL FLY AWAY (MEDLEY)", incluye: "One Day I'll Fly Away" / Nicole Kidman y "Your Song" / Ewan McGregor; "Love is like oxygen"; "love is a many splendor thing", "Gorecki" / Nicole Kidman. "ELEPHANT LOVE MEDLEY": "All You Need Is Love", "I Was Made For Lovin' You", "One More Night", "Pride (In The Name Of Love)", "Don't Leave Me This Way", "Silly Love Songs", "Up Where We Belong", "Heroes", "I Will Always Love You", "Your Song" / Nicole Kidman, Ewan McGregor y Plácido Domingo "COME WHAT MAY" / Nicole Kidman

and Ewan McGregor; "LIKE A VIRGIN" / Jim Broadbent, Richard Roxburgh y Anthony Weigh; "EL TANGO DE ROXANNE (Medley)": "Roxanne"/ Ewan McGregor, Jose Feliciano, Jacek Koman y Richard Roxburgh; "Le Tango du Moulin Rouge" / Ewan McGregor, Jose Feliciano, Jacek Koman y Richard Roxburgh; "Come What May" / Nicole Kidman. "FOOL TO BELIEVE" / Nicole Kidman y Jim Broadbent; "THE SHOW MUST GO ON" / Nicole Kidman, Jim Broadbent y Anthony Weigh; "HINDI SAD DIAMONDS (Medley)": "Chamma Chamma" / Alka Yagnik; "Diamonds Are A Girl's Best Friend" / Nicole Kidman; "The Hindi" / John Leguizamo; "NATURE BOY"/ David Bowie y Massive Attack.

**Reperto:** Satine (Nicole Kidman), Christian (Ewan McGregor), Toulouse-Lautrec (John Leguizamo), Harold Zidler (Jim Broadbent), El Duque (Richard Roxburgh).

**Producción:** Bazmark

**Duración:** 126 min.

## 5.2 Sinopsis

La historia comienza con la narración que hace Toulouse Lautrec de la tragedia de Christian, un joven escritor, ingenuo e idealista, que soñaba con ir al centro del mundo bohemio en el París de la *Belle Époque* a principios del siglo XX, para iniciarse como escritor, sin saber que la historia trataría sobre su malogrado amor.

Christian decide escribir su historia, la cual relata desde el momento en que decide viajar desde Inglaterra contra los deseos de su padre y las advertencias de todos los peligros y perversiones que le esperan, especialmente en el club nocturno "Moulin Rouge".

Cuando llega a París y se instala para escribir sobre sus ideales: la verdad, la belleza, la libertad y el amor, conoce de manera fortuita al pintor Toulouse-Lautrec y a sus amigos, con quienes está creando una obra que contiene estos mismos ideales. Christian se une a los bohemios - los hijos de la revolución-, para escribir la obra que desean presentar en el "Moulin Rouge".

Para lograr esto, Toulouse ha planeado llevar a Christian con Satine - el acto principal -, para que éste la convenza de que les ayude, a presentar la idea de la obra de los bohemios a



Harold Zidler, el dueño del club. Esa noche, Christian conoce el mundo del "Moulin Rouge" y a Satine, quien a su vez espera la llegada del nuevo inversionista de Zidler, el Duque.

Se presenta una confusión, y Satine lleva a cabo su cita con Christian, a quien confunde con el Duque. Cuando se descubre la equivocación, a ella no le queda mas remedio que ayudar a Christian y a Toulouse a presentar la idea de la obra "Spectacular, Spectacular" al Duque. La obra relata la misma historia de Christian y Satine, pero ubicada en la India.

El tiempo transcurre entre la preparación de la obra, la remodelación del club nocturno y los pretextos de Satine para no aceptar pasar la noche con el Duque, mientras mantiene una relación amorosa con Christian. Todo se complica cuando el Duque empieza a sospechar de la relación entre Christian y Satine, ya que ha pedido a Zidler en garantía por Satine y la obra, las escrituras del "Moulin Rouge".

El Duque pone un ultimátum para que le lleven a Satine, y obliga a Zidler y a los bohemios a despedir a Christian, quien es rechazado por Satine, cuando ésta se entera de que el Duque lo ha mandado matar y así salvarle la vida. Ella se sacrifica cuando ya es consciente de que su enfermedad es incurable.

Christian, celoso, decide regresar a insultar a Satine el día del estreno de la obra y la reapertura del "Moulin Rouge". Toulouse se da cuenta de todo y los ayuda a reconciliarse, sin embargo la tragedia se consuma cuando Satine muere en el escenario.

La película finaliza cuando Christian termina de escribir su historia en el "Moulin Rouge".

### 5.3 Análisis de elementos cinematográficos relevantes.

Al igual que en *Strictly Ballroom* y *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, se tomará como *corpus* de análisis los fragmentos que comprenden el inicio y el final de la película y el tercero el cual se identificará como el fragmento de “la lectura de poesía”.

Este análisis se aplicará a la imagen desde las perspectivas técnica y dramática; el sonido enfatizando la función de la música; el montaje o edición; el género y la intertextualidad, además de la postura de la película frente al mundo.

Inicio	“Lectura de poesía”	Final
Imagen (perspectiva técnica)	Imagen (perspectiva técnica)	Imagen (perspectiva técnica)
Imagen (perspectiva dramática)	Imagen (perspectiva dramática)	Imagen (perspectiva dramática)
Sonido	Sonido	Sonido
Edición o montaje	Edición o montaje	Edición o montaje

Fig. 16 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico analizados en cada fragmento.

Estructura narrativa
Género cinematográfico
Intertextualidad
Ideología

Fig. 17 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico analizados en forma global conforme al análisis de los elementos de la tabla anterior.

### 5.3.1 Fragmento del Inicio

La primera escena se lleva a cabo en un teatro, con una orquesta afinando los instrumentos y el telón cerrado. Aparece el director de orquesta y el telón se abre junto con el inicio de la rúbrica audiovisual del estudio de la "20th Century Fox". Vemos sobrepuesto a la pantalla, la figura del director de orquesta que se mueve al ritmo de la música.

Aparecen en la pantalla los títulos de la película con estética de película muda; se hace un acercamiento a la pantalla hasta dejar las imágenes que hay en ella en primer plano. Inicia la introducción de la historia narrada por Toulouse Lautrec, su imagen se empalma con escenas en *flashforward* de la historia y se hace un *zoom in* hasta donde vemos a Christian abatido y triste.

Se escucha la voz de Toulouse contando la historia de Christian. Después el mismo escritor empieza a narrar y escribir su historia, así como los acontecimientos que lo llevaron a ese lugar. Conforme avanza su narración, empieza a cambiar el tono de la misma en cuanto relata la anécdota de cómo llegó a París.

Una vez instalado en el mundo bohemio, Christian piensa en escribir sobre sus ideales, de cómo conoce a Toulouse Lautrec y a sus amigos bohemios, cuando preparaban una obra "muy moderna" llamada "Spectacular, Spectacular", inmediatamente se identifica con ellos y por una extraña situación, se encuentra ensayando la obra con ellos.

Christian da a conocer su talento como escritor y es adoptado como bohemio, por lo que le dan a conocer el plan para presentar la obra a Zidler esa misma noche, de la mano del "duende del ajenjo".

Después de que los bohemios se meten al centro nocturno sin que Zidler se de cuenta, Toulouse le explica a Christian sobre el encuentro que tendrá con la atracción principal del lugar, Satine, quien les ayudará a convencer a Zidler de apoyar la obra.

Satine aparece en escena en un columpio y canta "Diamonds are a girl's best friend"<sup>67</sup>, mientras tanto, Toulouse se pone de acuerdo con Christian para que aborde a Satine, sin embargo, Zidler a su vez, le tiene preparada una cita con el Duque, un mafioso a quien pretende como inversionista del lugar.

Hay una confusión y Toulouse ensucia al Duque. Zidler ve esto y durante un cambio de vestuario de Satine, le dice que el Duque es el hombre que está con Toulouse, pero éste ya regresó con Christian, por lo que Satine piensa que él es el invitado de su jefe.

Satine termina la mitad de su actuación en el balcón donde está Christian y lo invita a bailar. Christian trata de hablarle de la obra que escribe con los bohemios, mientras Satine empieza a seducirlo para que invierta en el "Moulin Rouge".

Satine termina su número musical en el columpio y se desvanece delante de todos.<sup>68</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): En este rubro se presentan una gran diversidad de tomas y planos con movimiento, así como el manejo de texturas en la fotografía y la iluminación.

En la primera escena el plano total del escenario muestra una fotografía en color, contrastado con el blanco y negro matizado a sepia, lo que cambia el sentido de un contexto contemporáneo a un contexto histórico, concretamente a la época del cine mudo, lo que es apoyado por otros elementos visuales de la puesta en escena.

Después del primer *zoom in*, en el cual desaparece el escenario, se hace un segundo *zoom in* que termina en una toma de *steadycam*; la cámara pasea por todo París hasta llegar a Montmaitre y terminar con un acercamiento a la figura de Christian en su cuarto.

---

<sup>67</sup> *Moulin Rouge!* Dir. Baz Luhrmann. Prod. Baz Luhrmann, Fred Baron y Martin Brown.  
Guión: Baz Luhrmann y Craig Pearce. Productora: Bazmark. Estados Unidos y Australia, 2001.  
"Diamonds are a girl's best friend". Autor: Jule Styne y Leo Robin

<sup>68</sup> *Idem.* T. C. 00:00:00 – 00:21:50

Las siguientes escenas tienen una combinación de acercamientos y planos totales descriptivos de los personajes, a los que Christian conoce en Montmaitre, así como de los escenarios donde se desarrolla la acción.

Los planos inestables y en movimiento vuelven a aparecer en la secuencia del ajenjo, con el empleo de picadas y contrapicadas, así como de *travellings* circulares que terminan cuando entran al “Moulin Rouge”, a través de un tercer *zoom in*, justo al rostro de Zidler.

Adentro del club, se presenta una combinación de tomas panorámicas del lugar, de las coristas y de los asistentes, con acercamientos descriptivos de ellos, de su vestuario y de la escenografía.

Cuando aparece Satine, la iluminación se dirige hacia ella, con acercamientos, principalmente a su rostro, y *travellings* que siguen su actuación. Los acercamientos a Satine resaltan los cambios de tono en su actuación, así como su estado de salud.

Otras tomas son a los personajes (el Duque, Toulouse, Christian, y Zidler), que participan en el enredo que se suscita mientras Satine canta, así como planos totales de las bailarinas-cantantes que acompañan a Satine.

La única toma que se hace del centro nocturno es una panorámica de la ciudad, la cual es gris y oscura, y lo único iluminado y colorido es el edificio del “Moulin Rouge”, de donde salen sombreros.

b) Imagen (perspectiva dramática): El diseño de los espacios donde transcurre la historia, se maneja en dos niveles: en el primer nivel, el teatro que da marco a la representación de la historia y en el segundo, los escenarios que ambientan Paris, Montmaitre y el “Moulin Rouge”.

En la escena del teatro únicamente se ven el escenario y el telón, elementos visuales suficientes para darle distancia a la narración con respecto al espectador. Una vez iniciada la

acción, la ambientación tiene una referencia directa a los vestidos y decorados de principios del siglo XX, los hombres vestidos con trajes de sacos largos y sombreros de copa, y las mujeres con vestidos amplios de abajo, escotados y ceñidos a la cintura.

Sin embargo, aún cuando esto tiene como función contextualizar lo que se conoció como la *Belle Époque*, la imagen está construida de manera que se hace evidente la estética artificiosa, ya que en los planos panorámicos se enfatiza la maqueta de la ciudad, con elementos que aparecen desproporcionados, como el tamaño de la luna, la torre Eiffel y el mismo “Moulin Rouge”, mismos que sobresalen del resto de los edificios.

Estos mismos escenarios adquieren otro sentido al ser fotografiados en blanco y negro, y con efectos de película antigua – rayada y con puntos-, de manera que se pueda entender como una referencia a lo primeros años del cine, con abundantes detalles visuales que contextualizan el momento, ya que la *Belle Époque* y el nacimiento del cinematógrafo comparten el mismo momento histórico (Fig. 18).

Las calles de Montmaitre y el interior del cuarto de Christian, así como el estudio de Toulouse, tienen las mismas características: escenarios construidos para tener una apariencia falsa, pero efectivos para ambientar la suciedad, la austeridad y la pobreza del barrio bajo de París. Los adornos y artefactos de los bohemios, ayudan al clima del sueño de modernidad y avance tecnológico propios de la época.

Dentro del “Moulin Rouge”, el escenario tiene una apariencia más natural; la iluminación está hecha de manera que sobresalgan los detalles, para que luzcan los vestidos de las cortesanas y los trajes de los ricos que ahí se divierten.

En cuanto a la actuación de los personajes, sobresalen los cambios en el tono con el que dicen sus parlamentos, apoyados en elementos como iluminación, efectos sonoros, música y edición. Uno de los ejemplos más claros es el de Christian, quien inicia la película con un tono

triste y melancólico por su tragedia, para que momentos después, cuando empieza a narrar su llegada a París, cambia a un tono vivaz y alegre.

Igual sucede con Toulouse, quien como narrador es melancólico y dentro de la acción dramática es paródico. El resto de los personajes en este fragmento, manejan un tono de farsa en sus diálogos.

En el número musical, el decorado, los vestuarios y el escenario están dispuestos de manera que resalte la figura de Satine, cuyo vestuario está compuesto de joyas ostentosas. La decoración del "Moulin Rouge" contrasta con la de los otros escenarios, por iluminación, limpieza y cantidad de detalles decorativos.

La actuación de Satine es contrastada, ya que pasa del tono serio y seductor a la farsa. Durante la canción que interpreta adopta las características de la *femme fatale*, en alusión a algunas divas que lo han encarnado.<sup>69</sup>

El resto de los personajes mantienen sus estados de ánimo: la euforia (Zidler), los enredos cómicos (Toulouse), la farsa (el Duque) y la seriedad (Christian).

c) Sonido: La función más importante del sonido en este fragmento de la película, es la música, ya que no únicamente le da el género a la misma, sino que le da distintos sentidos. Esto se contempla desde la primera escena, en la cual escuchamos a la orquesta afinando, hasta que se ve la presentación de los créditos, acompañada de una obertura compuesta por un popurrí de las melodías que marcan los estados de ánimo que se manejarán a lo largo de la película.

Esto da paso a una introducción cantada, que termina con la presentación del personaje del escritor. La música es parte de los diálogos, incluso en forma de títulos de canciones:

---

<sup>69</sup> Idem T.C. 00:14::25-00:21:50

Christian: Love? Love. Above all things I believe in love.  
“Love is like oxygen”. “Love is a many splendor thing”.  
“Love lifts us up where we belong”. “All you need is love”.<sup>70</sup>

Las canciones que componen la banda sonora de la película rompen con la ambientación de época, ya que se trata de canciones pop, o variaciones de temas propios de la época como el “can-can”, que al presentarse con arreglos contemporáneos y con un diferente sentido dentro de la película, se entiende como una alusión al clima de poder y libertinaje que priva dentro del Molino Rojo.<sup>71</sup>

Ziedler: “*‘cause we can, can, can*” (porque podemos, podemos, podemos).

La estrategia se repite en la escena en la cual Christian canta las primeras líneas de “The Sound of Music”<sup>72</sup>, como parte de la letra del musical “Spectacular, Spectacular”, o cuando los bohemios interpretan “The children of the revolution”<sup>73</sup> para festejar su revolución bohemia.

Las letras originales de las canciones tienen resonancia ideológica con el sentido que se les da dentro de la narración de la historia, el ejemplo más contundente al respecto, es la escena musical de la llegada de Christian al “Moulin Rouge”.

Mientras las prostitutas cantan las líneas de “Lady Marmalade”<sup>74</sup> que invitan al placer sexual, los caballeros asistentes cantan “Smells like teen Spirit”, cuya letra aludía originalmente a una crítica social, en *Moulin Rouge!* adquiere un nuevo sentido, sin perder su consonancia con la ideología original:

Coro de asistentes al Moulin Rouge: *Here we are now. Entertain us, we're too stupid, entertain us.* (Aquí estamos ahora. Entreténganos, somos muy estúpidos, entreténganos).<sup>75</sup>

<sup>70</sup> Idem T.C. 00:05:51 – 00:10:04

<sup>71</sup> Idem T.C. 00:11:07 – 00:14:09

<sup>72</sup> Idem “The Sound of music”. Autor: Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II.

<sup>73</sup> Idem “Children of the revolution”. Autor: Marc Bolan

<sup>74</sup> Idem “Lady Marmalade”. Autor: Bob Crewe y Kenny Nolan

<sup>75</sup> Idem “Smells Like Teen Spirit” Autor: Cobain, Kurt, Chris Novoselic y Dave Grohl T.C. 00:11:07 – 00:14: 09



Los efectos sonoros en el fragmento son utilizados a nivel extradiegética, como hipérbole de la acción dramática. El ejemplo más claro es el efecto sonoro que marca el cambio en el humor de Christian, junto con el de la película hasta ese momento. Él narra su motivación principal para escribir y su falta de experiencia en el amor.<sup>76</sup> Una vez hecha esta reflexión, el efecto sonoro cambia el tono dramático de la historia.

Las canciones que interpreta Satine dentro de su número musical, constituyen el elemento de ruptura, ya que son disonantes con la época, pero al mismo tiempo tienen consonancia con la misma y resonancia con la historia, por la relación que tienen con el oficio de Satine, quien recibe joyas a cambio de favores sexuales.

Esta relación tiene diversas formas intertextuales, que le dan diversos sentidos en diferentes contextos históricos, con líneas abiertas de interpretación.

Los diálogos se manejan a nivel diegético, excepto en una pequeña intervención de Christian como narrador, y como elemento que crea distancia del momento que se presenta en la pantalla, lo que también sucede con la voz de Zidler, cuya función es de unión temporal entre las secuencias. Los efectos son utilizados dentro de la diégesis como elementos ambientales.

d) Edición: El montaje funciona de manera itinerante, al presentar un orden secuencial-cronológico y al mismo tiempo alegórico, debido a la organización de las escenas que marcan los momentos importantes en la vida del personaje principal, y que se presentan como *flashforwards* dentro de la estructura narrativa y como *flashbacks* en la historia de Christian.

El ritmo varía de acuerdo al avance de la narración. Para las secuencias simbólicas y de transición presenta recursos de cámara lenta, como la escena de los recuerdos de Christian; sobreposiciones y avance rápido de las imágenes, como en la secuencia del ajenjo y la llegada al “Moulin Rouge”, así como congelamientos que enfatizan los cambios de humor.

---

<sup>76</sup> *Idem*, T.C. 00:05:10 – 00:05:50

El orden es cronológico y el ritmo normal en las secuencias de diálogo, pero vuelve a variar en las secuencias musicales. Por ejemplo, en la secuencia del inicio del espectáculo en el "Moulin Rouge", se yuxtaponen las escenas, a fin de crear contraste entre los participantes del ritual de seducción en el cabaret, lo que se refuerza sonoramente, con el cambio de canciones.

La sobreposición de imágenes funciona de tal manera, que al tomar la figura de Christian como eje de la acción, todo se mueve a su alrededor, como una alegoría a su paso por un mundo desconocido para él. Los cortes son rápidos y combinan escenas en cámara lenta, con escenas en cámara rápida, lo que alude a la velocidad en la cual suceden las cosas ahí dentro, y lo que parece un mundo de sueño.

Más adelante, el montaje tiene la función de sincronizar las escenas que presentan las líneas narrativas simultáneas, por lo que con un ritmo veloz marcado por la música, se ve al mismo tiempo, la actuación de Satine, los gestos del Duque, los manejos de Zidler y los enredos de Toulouse y Christian, en una estrategia que crea suspenso, y hace más interesante la narración del enredo en la historia.

Así mismo, las escenas también están ordenadas para hacer más espectacular el número musical, a través de la combinación de planos detallados de Satine y de sus coristas, con planos totales de toda la escena, de manera que se pueda notar la composición de las imágenes y la identificación de las referencias visuales.

Luhmann introduce cortes que rompen con el ritmo vertiginoso de la secuencia, con escenas en cámara lenta que dan una sensación onírica al momento, y un *flashforward* que funciona de doble sentido, cuando Satine entona la línea: "The French are glad to die for love" (Los franceses se complacen en morir de amor)<sup>77</sup>; la imagen en cámara lenta que apoya esto presenta a Satine desmayándose, lo que alude al final de la historia y al mismo tiempo su estado de salud.

---

<sup>77</sup> *Idem*. T.C. 00: 14:10

### 5.3.2 Fragmento de la “Lectura de poesía”

La secuencia inicia cuando Christian trata de convencer a Satine para que les ayude a montar la obra, mientras intenta declamarle algo de la misma. Ella aún cree que está con el Duque, por lo que trata de seducirlo con poses y sonido vulgares, lo que pone al escritor aún más nervioso. Christian empieza a cantarle “Your song”<sup>78</sup> mientras ella lo observa. Él adquiere seguridad mientras baila y canta por el elefante donde vive Satine, luego por el techo y después por toda la ciudad.

Cuando termina el número musical, Satine aún trata de engañarlo y le declara su amor resaltando todas sus cualidades. Sin embargo, cuando él la saca de su error, se rompe el encanto. Ella se molesta, y le pregunta si es amigo de Toulouse, a lo que él contesta afirmativamente. La discusión termina cuando el Duque toca a la puerta y entra.<sup>79</sup>

a) Imagen (perspectiva técnica): En la secuencia predominan los planos medios, americanos y totales de Christian y Satine. Esto permite que se puedan observar los decorados del interior del elefante donde vive ella, así como las acciones dramáticas.

También permite ver en la composición de las imágenes, la presencia de Toulouse y del resto de los bohemios, que espían lo que sucede en el interior. El cambio a planos totales y movimientos de la cámara se da dentro de la secuencia musical, en distintos escenarios y con cambios drásticos de la acción en los mismos.

La iluminación de los escenarios es natural, y permite observar los detalles en el interior del elefante de Satine, en cambio, la iluminación en el número musical, es artificial y teatral, lo que hace que se vean diferentes tonos de azul – para crear un falso ambiente nocturno-, en los escenarios.

---

<sup>78</sup> Idem “Your song” Autor: Elton John y Bernie Taupin.

<sup>79</sup> Idem T.C 00:25:10 – 00:32:11

Así mismo, se presentan algunos movimientos del *zoom*, como en la escena previa al número musical, donde Christian quiere declamarle a Satine, se hace un *zoom in* a su rostro, para enfatizar su expresión y al mismo tiempo lo cómico de la situación.

b) Imagen (perspectiva dramática): En este fragmento las escenas se desarrollan en dos escenarios principales: el interior del elefante y el exterior que es el techo del “Moulin Rouge”, así como la panorámica de la ciudad.

El interior del elefante tiene marcos de corazón con filos dorados; cortinas, cojines, sillones en rojo y un balcón (Fig. 19)

El resto de los escenarios están contruidos como supuestos exteriores, con los detalles pintados para parecer falsos –como la desproporcionada torre Eiffel-, o la animación de la luna que canta en una esquina de la imagen, además de otros elementos visuales dentro de la composición como el hielo seco, el paraguas y el farol.

Los personajes están caracterizados de acuerdo a lo que representan: Christian, con frac al igual que el resto de los bohemios, y Satine con un negligé negro. Ambos dicen sus diálogos en tono de farsa, siendo Satine la que exagera más su actuación, con gritos y movimientos del cuerpo.

Cuando Christian empieza a cantar, adquiere seguridad y gracia, Satine cambia su actitud y se deja llevar por el momento. Bailan mientras él canta. Termina el número musical y ella vuelve a adoptar su actuación evidentemente falsa, mientras él sigue embelesado. Cuando se aclara la confusión, el tono de farsa vuelve a predominar en la escena, remarcado por las breves intrusiones cómicas de Toulouse.

c) Sonido: Tanto los diálogos como la canción se manejan dentro del contexto de la diégesis. En este fragmento, la música crea una atmósfera de ensueño, romántica y a la vez provoca una

ruptura entre la parte hablada y la forma en que Christian intenta convencer a Satine de que los ayude.

En la secuencia, Christian entona una canción, que junto a elementos visuales como los escenarios, el canto de la luna y el efecto de disco rayado, le dan un tono irónico y *kitsch* a la película, y hacen que cambie el tono de la narración de romántico a farsa, justo cuando Satine descubre que Christian no es el Duque.<sup>80</sup>

Luhrmann utiliza la misma estrategia para introducir el tono cómico en toda la secuencia.

d) Edición: El fragmento presenta el orden de las escenas de forma secuencial y cronológica; combina las tomas de acercamiento a Christian y Satine, de manera que se puedan ver sus reacciones a un ritmo rápido, de acuerdo a la confusión presente en la historia.

En la escena musical el ritmo se mantiene rápido, con una edición sutil en la cual no se percibe el corte para los cambios de escenario, así mientras dura la canción, Christian y Satine van del elefante al techo del “Moulin Rouge” a las calles de París, con unos cuantos pasos.

La edición también permite ver los detalles externos al momento, aparentemente íntimo, entre Christian y Satine, como es el espionaje de Toulouse y los bohemios, sin que ellos lo noten, a través de cortes a escenas donde se puede ver la cabeza del pintor como parte de la composición de la imagen.

### 5.3.3 Fragmento del Final

En este fragmento se presentan la solución del conflicto y la epifanía del personaje principal. Es el día de la inauguración del “Moulin Rouge” como teatro y la primera representación de la obra

---

<sup>80</sup> *Idem*. T.C. 00:31:23 – 00:31:50

de los bohemios: “Spectacular, Spectacular”, que financió el Duque, a cambio de tener la exclusividad de Satine como su cortesana.

Satine ya sabe que va a morir y que el Duque descubrió su amasiato con Christian, por lo que abandona a éste último, para evitar que el Duque lo mate. El fragmento empieza cuando el escritor regresa al “Moulin Rouge”, en busca de Satine.

La obra inicia con la representación de la historia de un músico indio, que se enamora de una cortesana propiedad de un Maharajá. Todos están en el escenario y antes del número final, Christian se presenta ante Satine para insultarla, mientras el guardaespaldas del Duque lo busca para matarlo. El telón se corre y ambos quedan ante el público, Christian insulta a Satine delante de todos y se va.

Toulouse escucha todo y se da cuenta de que fue una intriga del Duque para apropiarse a Satine, por que le recuerda a Christian los ideales de la bohemia y hace que regrese. Christian se incorpora al número musical, entre todos desarmen al sirviente del Duque y la obra termina con Satine y Christian juntos.

Se cierra el telón y Satine se desvanece para morir en brazos de Christian, no sin antes pedirle que escriba la historia. El escritor termina su relato, y da paso al epílogo cantado por Toulouse de forma similar al del inicio. Sobre la pantalla se ve el director de orquesta y desaparece poco después de que se cierra el telón.

a) Imagen (perspectiva técnica): El inicio de este fragmento presenta un *zoom in* al *Moulin Rouge*, que simula el retorno de Christian al centro nocturno, la toma termina con un plano total del escenario donde se representa “Spectacular, Spectacular”.

En el escenario las tomas son variadas, desde los acercamientos a los personajes, como el Maharajá, la cortesana, el músico y la cítara (Toulouse) que “solo dice la verdad”, los planos totales de la puesta en escena, que permiten apreciar los múltiples detalles del decorado, hasta los

planos en movimiento y los planos totales del público, en composiciones que permiten ver al Duque en primer plano.

También se presentan tomas alegóricas como la de Zidler, que presenta en segundo plano al Duque, justo en el momento en que la narración dentro de la representación, habla de la intriga contra el músico.

Las tomas de la acción que ocurre detrás del escenario, son planos desequilibrados, cámaras subjetivas, picadas y contra picadas, en las cuales se observa al guardaespaldas del Duque espionando a Christian para matarlo, en una estrategia que le da un ambiente expresionista y oscuro a la escena.

La iluminación es abundante en el escenario, de tipo teatral, que la hace congruente con la obra y contrastante con lo que sucede detrás del escenario, que es oscuro y apenas deja ver los rostros de los personajes.

Antes de la posible solución de la historia, se incluye una toma panorámica de la ciudad, similar a la escena de los sombreros que salen del centro nocturno, que tiene como fin aportar nuevamente el toque cómico en la narración, cuando vemos en pantalla, que la pistola del guardaespaldas del Duque chocó con la torre Eiffel.<sup>81</sup>

Al final de la película, la iluminación en el cuarto de Christian ya no es tan oscura, la luz “natural” entra por la ventana como una alegoría a la superación del mal momento.

b) Imagen (perspectiva dramática): Este fragmento presenta escenarios con decorados que combinan diversos estilos con diferentes finalidades y funciones:

El escenario de “Spectacular, Spectacular” está compuesto por adornos indios, una gran escalinata al fondo, cojines y marcos en forma de corazón (Fig. 20). El vestuario de los

---

<sup>81</sup> *Idem*. T.c. 00:01:53

participantes en la obra también hace referencia a la India; Zidler está exageradamente vestido y maquillado como Maharajá; Toulouse está disfrazado como si fuera una cítara, mientras Satine y las bailarinas tienen vestuario de odaliscas

Parte del elenco tiene en su caracterización, la presencia de elementos circenses, y el manejo de luces y efectos pirotécnicos, en conjunto con lo demás, hacen que la composición visual sea espectacular en su totalidad.

El resto del lugar está ordenado con sillas en forma de teatro, y los asistentes están vestidos elegantemente con trajes correspondientes al contexto histórico de la época, al igual que en la primera secuencia, en la cual Christian entra al "Moulin Rouge".

Tras bambalinas no hay más que cortinas, maderas que sostienen el escenario, cuerdas para los telones y el camerino de Satine, donde se encuentra con Christian.

Después de la muerte de Satine, los escenarios exteriores son oscuros y artificiales. En el momento que la narración llega al punto donde se inició la película, se observa en una ventana a Toulouse cantando la historia del escritor.

La actuación de los personajes tiene diferentes matices, mientras Satine es interpretada durante todo el fragmento, en tono grave y melodramático, Christian cambia de la furia a la felicidad, para después llorar su tragedia. Al final queda en un tono serio y reflexivo. Toulouse cambia de la farsa al melodrama, en el final de la película.

Zidler tiene cambios similares a los del pintor, ya que durante la obra conserva su tono de farsa, para después adoptar el de melodrama en las secuencias del final.

c) Sonido: La música en este fragmento tiene también la función de darle diferentes sentidos a la narración de la película, ya que lo que predomina es la secuencia del musical.



Satine nuevamente vuelve a interpretar su número característico “Diamonds are a girl’s best friend”, pero con un arreglo electrónico, que hace referencia a la música india, lo que funciona dentro del contexto de la representación de la obra, en congruencia con su papel de cortesana dentro de la misma, y en el de la propia película.

Otra función que tiene el sonido en esta parte, es la de unir todas las melodías clave de la narración de la película, en una epifanía simulada. Los efectos de sonido y los diálogos tienen una función principalmente de ambientación dentro de la diégesis, ya que son empleados en pantalla y con el fin de dar verosimilitud a lo que se presenta.

Sin embargo, también se presenta como elemento de ruptura al final de la película, ya que la voz de Toulouse inicia en pantalla y termina como estrategia de continuidad con las escenas finales de Christian, cuya voz se escucha en *off* cuando termina de escribir su historia.

d) Edición: El director utiliza varias estrategias de montaje, para enfatizar la acción dramática y la espectacularidad de la película. Por ejemplo, en la escena que Christian regresa al “Moulin Rouge”, se vuelve a utilizar el *zoom in* en cámara rápida que lo introdujo en el mundo bohemio, para ilustrar su entrada por última vez al centro nocturno.

Ya adentro, durante la presentación de la obra, la edición es cronológica y lenta para mostrar el escenario en pantalla, por mucho tiempo. Una vez que empieza la persecución de Christian, los cortes son más rápidos y crean tensión y suspenso.

Al final, la edición vuelve a ser clásica, de manera que el orden vuelve a permitir el lucimiento de la composición de la imagen, hasta combinar nuevamente la cámara lenta con el ritmo normal hacia el final de la película, que sitúa la historia como un largo *flashback*.

### 5.3.4 Estructura narrativa

La estructura narrativa de la película se presenta de manera circular, al igual que en *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. En este inicio aparece un narrador metadieético (Toulouse-Lautrec), quien canta, a manera de introducción, la historia del joven y gentil escritor que conoció y con quien compartió ideales.

Esta secuencia da paso a la escena en la cual se presenta al protagonista de la historia, Christian, quien toma el lugar del narrador y cuenta en el desenlace de su historia cómo llegó hasta ese punto. Esta secuencia presenta la primera metanarración de la película, en la cual se hace una reflexión implícita del cine sobre el teatro, y sobre el mismo cine.

La película presenta como recurso narrativo esencial, la metalepsis: un narrador simulado que da paso a otro narrador. Al igual que la primera reflexión sobre el tipo de filme que se observa: una película cuya primera escena es un telón abriéndose – al igual que *Strictly Ballroom* – para dar paso a un director de orquesta, que a su vez, se prepara para musicalizar una película.

En el desenlace de la película, la estrategia narrativa empleada por Luhrmann, resume la historia y la ideología de la misma, presentada al principio y en el desarrollo de la historia de Satine y Christian, a través de la representación de la obra “Spectacular, Spectacular”, con la repetición de canciones, en un contexto que le da nuevos sentidos de interpretación al texto.<sup>82</sup>

A través de este sistema metanarrativo, se crea una historia con elementos neobarrocos basados en la repetición de hechos y diálogos, en el cual se cuenta la misma anécdota dos veces, basado en secuencias musicales que mezclan las mismas canciones en diferentes contextos y sentidos narrativos y alegóricos.

---

<sup>82</sup> *Idem*. T.c. 01:38:45 – 01:58:05 <sup>83</sup> *Le Voyage dans la lune* Dir. Georges Méliés. Prod. Georges Méliés. Guión: Georges Méliés basado en la novela de Julio Verne. Prod. Star Film Francia, 1902.

### 5.3.5 Intertextualidad

De las tres películas analizadas, posiblemente *Moulin Rouge!* sea la que presente mayores estrategias de intertextualidad posmoderna, y la más clara en cuanto al empleo de la estética neobarroca, lo que se observa a nivel de los cambios de tono en la actuación y de género, en una misma secuencia, los pastiches visuales y sonoros, los elementos *kitsch* y el homenaje irónico a la historia del cine.

La historia se compone de varios palimpsestos que manejan alegorías de cine sobre cine, como se puede ver desde el inicio, en el cual tanto el diseño de créditos, como la secuencia de la llegada de Christian a París, se maneja una textura fotográfica similar a las primeras películas hechas por los hermanos Lumiere, además de la evidente presencia de la luna sonriente, que hace referencia al filme de Georges Méliès, *Le Voyage dans la lune (El Viaje a la luna)*<sup>83</sup>.

Así también, se presenta el elemento de distancia que enmarca la misma película, con la presencia el telón, del director de orquesta y de la orquesta misma, una alegoría de que la película es en realidad una obra de teatro musical, una opereta, o una película muda con música en vivo.

Esto también se da en cuanto las referencias que se hacen al género musical, en lo que de alguna manera se constituye como un homenaje y una historia del mismo, un ejemplo de esto, es el número musical del fragmento de “la lectura de poesía” dentro del elefante, en el cual se hace una referencia directa a la película *An American in Paris (Un americano en París)*<sup>84</sup>. (Fig. 21)

Hay otras alusiones directas a películas importantes en la historia del género, como el fragmento de *The Sound of Music (La novicia rebelde)*<sup>85</sup> que aparece como la canción principal

---

<sup>84</sup> *An american in Paris*. Dir. Vincent Minelli. Prod. Roger Edens, Arthur Freed Guión: Alan Jay Lerner. Prod. Metro Goldwyn Meyer, Estados Unidos, 1951.

<sup>85</sup> *The Sound of Music*. Dir. Robert Wise. Prod. Saul Chaplin y Robert Wise. Guión: Ernest Lehman Prod. Robert Wise Productions y 20th, Century Fox., Estados Unidos, 1965.

de la obra “Spectacular, Spectacular”, o a la historia del cine, ya que el “duende del ajeno” es una referencia directa al personaje de “Campanita” de la película *Peter Pan*<sup>86</sup>.

Las referencias estilísticas al género musical se observan en gran parte de las escenas de la película, como la del “duende el ajeno” multiplicándose por la pantalla y formando una composición de bailarinas, alineadas hacia el centro de la misma; o en la secuencia del número musical dentro de la representación de “Spectacular, Spectacular”, en la cual las formaciones de las bailarinas que acompañan a Satine, forman coreografías típicas en el cine musical.

La película también basa su narrativa en el empleo de la metaficción. La anécdota se repite desde el inicio en el cual, el propio Christian da la premisa y cuenta el final, hasta el momento de la representación de “Spectacular, Spectacular”, la cual es un resumen de la misma historia, dentro de un contexto exótico.

Otras formas de metaficción se presentan en los mismos personajes protagónicos de la película, ya que Christian está construido a partir del mito de Orfeo, con quien mantiene resonancia ideológica, ya que a partir de que entra en el “Moulin Rouge”, baja al “inframundo”, como él mismo lo describe:

Christian:... *A kingdom of nighttime pleasures. Where the rich and powerful came to play with the young and beautiful creatures of the underworld.* (... Un reino de placeres nocturnos. Donde los ricos y los poderosos vienen a jugar con las jóvenes y hermosas criaturas del bajo mundo).<sup>87</sup>

Al igual que Orfeo, Christian regresa al “inframundo” – en el fragmento final de la película- a buscar a su amada y sale sin ella. Si se retoma el contexto de la representación, la

---

<sup>86</sup> *Peter Pan*. Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Prod. Walt Disney. Guion: William Cottrell,

Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ted Sears, Ralph Wright, Sammy Cahn, Frank Churchill, basado en la obra de J.M. Barrie. Prod. Walt Disney Pictures. Estados Unidos, 1953.

historia también tiene consonancia con la opereta en la cual está inspirada, *Orfeo en el inframundo*<sup>88</sup>.

La construcción psicológica del personaje de Satine es aún más compleja, ya que presenta muchos niveles de intertextualidad, que implican homenajes, metaparodias y referencias a personajes literarios, la ópera, las estrellas de cine y la música pop.

Satine tiene consonancias con el personaje femenino de *La dama de las Camelias*<sup>89</sup> y de su versión en ópera, *La Traviata*<sup>90</sup>. La conexión con esta obra se da dentro del contexto musical. Tanto en la novela como en la ópera, el personaje es una cortesana enamorada de un joven. Sin embargo tiene una enfermedad incurable que la lleva a la muerte.

El personaje de Satine (Fig. 22 ) también tiene características de la *femme fatale*, puesto que está construido como homenaje a la imagen de Marilyn Monroe, Mariene Dietrich y Madonna, lo que se observa en la primera secuencia donde aparece el personaje en la película, a través del musical "Diamonds are a girl's best friend".

El número musical es un homenaje al que fue interpretado originalmente por Marylin Monroe, en la película "Gentleman prefer blondes" (Fig. 23)<sup>91</sup>. La interpretación de Satine contiene una metaparodia al mismo a través de la interpretación de un fragmento de la canción "Material girl", en referencia al videoclip, (Fig. 24) <sup>92</sup>que homenajeó-parodió en 1985, la secuencia de la película de Howard Hawks.

Otra forma de intertextualidad en los personajes, se presenta en la actividad de éstos dentro de la diégesis. Christian es el escritor de la obra y de la historia narrada en la película, y

---

<sup>87</sup> Op. Cit. *Moulin Rouge!* T.C. 00:03:31 – 00:03:48

<sup>88</sup> *Orphée aux enfers*, operetta en 2 actos. Autor : Jacques Offenbach.

<sup>89</sup> Dumas, Alejandro. *La Dama de las Camelias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, Col. austral no. 1455, 228 p.

<sup>90</sup> *La Traviata*, opera. Autor: Giuseppe Verdi.

<sup>91</sup> *Gentlemen Prefer Blondes* Dir. Howard Hawks, Prod. Sol C. Siegel, Guión: Charles Lederer, Prod. 20th Century Foz y Franco London Films, Estados Unidos, 1953.

<sup>92</sup> "Material girl". Dir. Mary Lambert. *Madonna: The Immaculate Collection*. Estados Unidos, 1990.

Toulouse es el personaje “real” que dio vida y pintó el entorno bohemio que rodeaba al “Moulin Rouge”.

Las referencias estilísticas visuales son pastiches multiculturales e hibridaciones historicistas, que rompen con el contexto de la película, situada temporal y espacialmente en París de 1900, caracterizado por el estilo impresionista desarrollado en la época, y que contrasta con el ambiente exótico-indio que da contexto a la obra del final, lo que es también una alusión cinemática a la industria filmica de la India conocida como Bollywood.

El elemento pop lo da la música que se constituye como una marcada referencia a la cultura popular de la segunda mitad del siglo XX, hasta el grado de convertirse en una reseña de la historia de la misma.<sup>93</sup>

*Moulin Rouge!* es un texto filmico que se lee de manera fractal y laberíntica. Lo primero, por la gran cantidad de sentidos que se manejan a través de las repeticiones y las metaficciones, que componen el relato de manera musical y visual; y que al tener efectos similares, lo hacen laberíntico en segunda instancia, porque a su sistema de creación de sentidos, le corresponden conclusiones que varían en cuanto a la percepción del mismo y dan forma a más de una verdad.

### 5.3.6 Género

*Moulin Rouge!* es esencialmente una película musical, que presenta la mayoría de las acciones dramática y psicológica dentro de números musicales. Las letras de las canciones están adaptadas y ajustadas a la narración, de tal manera que ayudan al avance de la misma, y como tal, maneja cambios de humor y tono dramático que entre los mismos números musicales, cambia del melodrama a la comedia.

Sin embargo, también tiene elementos de otros géneros cinematográficos como, por ejemplo, el cine negro. La historia se desarrolla en el bajo mundo, con personajes del mundo

---

<sup>93</sup> Ver. Lista de canciones incluida en la ficha técnica, pag. 2 cap. 5

criminal (el duque) y mafiosos (Zidler), así como una *femme fatale* (Satine). La influencia estilística de este género se presenta en una de las secuencias del final, en la cual el guardaespaldas del duque persigue a Christian detrás del escenario, esta parte, está técnicamente narrada a través de planos picados, oscuros y desequilibrados, de forma similar a *The Lady from Shanghai (La dama de Shanghai)*<sup>94</sup>

Y finalmente toca también el cine de época. La película se ubica en el contexto de la *Belle Époque*, del nacimiento de la modernidad, reflejada en el pensamiento idealista: “Verdad, Belleza, Libertad y amor”, así como del avance tecnológico, representado implícitamente por el cinematógrafo, que aún con el elemento de ruptura del contexto, se logra que la historia –clásica y repetida-, sea universal.

### 5.3.7 Ideología

El planteamiento estético y ético de la película, por la naturaleza laberíntica y fractal del texto le da la posibilidad de una amplia variedad de lecturas, las cuales pueden basarse tanto en su estética como en el tema o el discurso de la película, que es fundamental para marcar la diferencia.

La narración de *Moulin Rouge!* está basada en una historia clásica, de origen mitológico y recreada a lo largo de la historia a través de varias manifestaciones culturales como la ópera, la literatura y la danza, entre otras.

En la película se manejan diversos temas, que se refieren a los ideales del romanticismo con un aire de modernidad, ilustrados por las frases recurrentes de “Verdad, Belleza, Libertad, Amor” o la presentación de la obra como “algo muy moderno”.

---

<sup>94</sup> *The Lady from Shanghai*. Dir. Orson Welles, Prod. Orson Welles y William Castle. Guión: Orson Welles, Estados Unidos, 1948, Prod. Columbia Pictures.

A nivel psicológico, ilustra –como menciona el propio director-, el viaje de un individuo al mundo adulto, a través de la alegoría del mito orférico. El personaje de Christian crece conforme avanza la narración de la película y evoluciona de ser un joven inocente e ingenuo, hasta convertirse en un hombre adulto que toma como aprendizaje, la tragedia del amor perdido.

En cuanto al discurso, el texto filmico retoma las ya mencionadas expresiones artísticas que le preceden, e integra otras más, siendo quizá la más sobresaliente, por el desconcierto que genera (al igual que en *William Shakespeare's Romeo + Juliet*), la postura historicista de la película, al combinar épocas distantes a través de estéticas diferentes, como son la *Belle Epoque* y la cultura pop de finales del siglo XX.

Otros elementos que contribuyen a esto se integran en la estética neobarroca, que va de la hibridación genérica al pastiche escénico y sonoro. Estos elementos le dan fuerza renovada al género cinematográfico de la película, el musical, el cual es considerado como el género del entretenimiento, vacío y superficial.

*Moulin Rouge!* da un nuevo sentido al género y utiliza las virtudes del mismo, para hacer una reflexión sobre su naturaleza cinematográfica y su lugar en la expresión cultural, así como de la obsesión con el entretenimiento que aún permea a la sociedad contemporánea, representada en el filme por los elementos simbólicos que tienen un simil actualmente en los centros nocturnos, las drogas y la prostitución, entre otros.

Desde el inicio en el cual se ve al director de orquesta, bailando y dirigiendo la música de la rúbrica del estudio productor de la película, ésta conserva ese tono y la convierte en una ironía sobre la diversión y sus variantes. Sin duda, el ambiente hedonista en el cual viven los personajes de la película, y la distancia que marca la dirección de la película, hace que se convierta en farsa lo que parece ser una gran tragedia.



## CONCLUSIONES

Como resultado del análisis realizado a la filmografía de Baz Luhrman, así como de la revisión previa al concepto de posmodernidad, se obtuvieron resultados en tres niveles, que implican la constancia de determinados elementos estilísticos y temáticos en la breve filmografía del director, como la caracterización estilística de la misma, que la tipifica de posmoderna y la lectura de un discurso implícito que lo sitúa dentro de la mencionada era.

Luhrmann maneja como constantes el predominio de la música, la cultura pop y de masas así como el tema amoroso, para lo cual se sirve del musical clásico, al cual homenajea en cada una de las películas, a través de elementos característicos del mismo como la puesta en escena, las coreografías y los escenarios artificiosos, los cuales son provistos de referencias al cine clásico y de ironías a la cultura de masas contemporánea.

Estas alusiones se ven en los decorados que se componen de anuncios publicitarios, como el de "Coca Cola" en *Strictly Ballroom* o el irónico "L'Amour" en *William Shakespeare's Romeo + Juliet* y en *Moulin Rouge!*

Luhrmann ubica los clásicos relatos amorosos dentro de diversos contextos, que se pueden leer en cualquier época, como el mundo de la competencia deportiva (*Strictly Ballroom*), el crimen y los negocios turbios (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*), y el del arte, el entretenimiento y el bajo mundo (*Moulin Rouge!*).

Estos se presentan como universos de realidad simulada a través de documentales, noticias o historias teatralizadas y evidentemente ficticias, las cuales se enfatizan con la presencia de drogas características de su época: el ajeno de los bohemios y las "tachas" en los pandilleros.

En el nivel del discurso cinematográfico, la naturaleza autoreferencial del cine se hace evidente, a través de elementos que nos remiten inmediatamente a la naturaleza de los escenarios teatrales (el telón), las técnicas documentales (entrevistas con los personajes, presentación

mediática) y el recurso visual de los subtítulos e imágenes congeladas ,con la función de presentar a los personajes.

En el inicio de cada película, se identifica una doble función descriptiva y narrativa. En *Strictly Ballroom*, al mismo tiempo que empieza la narración de la historia, y se presenta una aparente intriga de predestinación, también se presentan los personajes y se describe el espacio físico y alegórico donde se dan los hechos.

Igual sucede en *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, en la cual, esta simultaneidad se da en función de la intriga de predestinación, la cual al tratarse de un historia clásica, tiene relación directa con el final, de esta manera, Luhrmann aprovecha el prólogo de la historia, para hacer una descripción del espacio, haciendo énfasis en la estética construida para jugar con el contexto de la historia.

En *Moulin Rouge!*, el director utiliza estas estrategias de una manera más compleja. El planteamiento del historia se da al igual que en la adaptación de la obra de Shakespeare, con una estructura clásica, pero su discurso cinematográfico juega con los espacios de desarrollo de la narración de manera simulada.

La estructura narrativa en las tres películas está estrechamente relacionada con la reflexión sobre el discurso cinematográfico que hace la misma película. Lo que en *Strictly Ballroom* se identifica como "falso documental", en *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, se presenta como un especial noticioso de televisión de nota roja, y en *Moulin Rouge!*, como una opereta que trata sobre una obra musical que reflexiona sobre sí misma, al relatar la misma anécdota.

La puesta en escena es fractal, ya que tiene elementos como la combinación de vestuario, decorados y escenarios, que manejan autonomía en cuanto a su significación con respecto a los procesos personales de cada personaje, lo que le da diferente sentido a la imagen en conjunto.

Finalmente, las películas presentan simulacros de epifanía, de intriga de predestinación y metaficciones, explicados por las relaciones intertextuales ya mencionadas, e ilustradas por los elementos característicos de las mismas dentro de la puesta en escena, el montaje y sobre todo la hibridación genérica.

Para facilitar la lectura del discurso posmoderno en el *corpus* analizado, se presenta una tabla en la cual se señalan los elementos del lenguaje cinematográfico en cada película, que al mismo tiempo contengan los elementos del discurso posmoderno. Más adelante se hará una explicación de cada uno de ellos. (Fig. 25)

<b>Películas</b> <b>Elementos</b>	<i>Strictly Ballroom</i>	<i>William Shakespeare's Romeo + Juliet</i>	<i>Moulin Rouge!</i>
Multiculturalismo y referencias históricas	género, narrativa, intertextualidad	narrativa, puesta en escena, intertextualidad	género, narrativa, intertextualidad puesta en escena, imagen,
Sentido del vacío y fragmentación de la realidad	edición, género ideología	edición,  ideología	edición, género, ideología puesta en escena
Fusión entre alta cultura y cultura popular	  sonido	narrativa, ideología,  puesta en escena, sonido	narrativa, ideología, intertextualidad, puesta en escena, sonido
Ironía y parodia	narrativa, puesta en escena, imagen, sonido, intertextualidad	narrativa, puesta en escena, imagen, sonido	narrativa, puesta en escena, imagen, sonido, intertextualidad
<i>Kitsch y Camp</i>	imagen, puesta en escena, género, sonido, intertextualidad	imagen, puesta en escena, narrativa, género, sonido, intertextualidad	imagen, puesta en escena, narrativa, género, sonido, intertextualidad, ideología
Copia, repetición y homenaje: Pastiche	imagen,  puesta en escena,  sonido, intertextualidad, género	imagen, narrativa, puesta en escena, edición, sonido, intertextualidad, género.	imagen, narrativa, puesta en escena,  sonido, intertextualidad, género

Fig. 18. Tabla comparativa.

La primera película de Luhrmann no presenta una tendencia claramente multiculturalista, aunque sí se manejan elementos culturales de otros países, adoptados por el contexto australiano, como la presencia de lo “hispano”, representado simbólicamente por la reiterada referencia al estilo de baile latino (samba, pasodoble y rumba) y la presencia de una familia española, constituida por el padre y la abuela de Fran.

De igual manera sucede con las referencias históricas que se encuentran en los elementos intertextuales, que identifican el género de la película y ayudan a crear un clima de época, especialmente en las secuencias que tienen resonancias estilísticas con la historia del cine musical.

*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, a diferencia de *Strictly Ballroom*, es una película compuesta por referencias multiculturales e históricas, principiando por la adaptación de la obra de William Shakespeare, que enfatiza los diálogos hablados en inglés antiguo, hasta la puesta en escena, que refiere a un contexto contemporáneo en franca resonancia con los noticieros de nota roja, característicos de la época posmoderna.

El carácter multicultural de esta obra es proporcionado por elementos visuales que remiten a estilos artísticos antiguos y exóticos, ya mencionados en el análisis, como el barroco hispanoamericano y el altar de “día de muertos”, donde reposan los restos de Julieta.

*Moulin Rouge!* es una película de época que tiene como contexto la *Belle Époque*, un momento histórico muy importante en la historia de Francia, y de gran relevancia para la humanidad, por todos los fenómenos de tipo social y tecnológico que sucedieron durante la revolución bohemia, la cual posteriormente dió lugar a las vanguardias artísticas y los avances tecnológicos.

No se puede olvidar que este filme fue producido y estrenado durante un contexto histórico relevante: el final del siglo XX y del milenio, por lo en su carácter referencial no es

casual, la combinación que hace de música de final de ese siglo, con el final del siglo XIX que festejan los bohemios en una escena de la película.

Y de la misma manera, la puesta en escena de la película toma prestados elementos estilísticos de otras culturas, que rompen con ese clima histórico, lo que en este caso se da en la concepción y representación de la obra "Spectacular, Spectacular", a cuyo contexto espacial dentro de la historia, le corresponden elementos indios y la estética de su industria fílmica: Bollywood.

Estos elementos se presentan a lo largo de las tres películas a través de la edición de las mismas, con diferentes resultados.

La sensación de realidad fragmentada, es producida en *Strictly Ballroom*, por las estrategias narrativas empleadas por Luhrmann, que combinan la edición y el género de la película justo cuando inicia. Los cortes que de golpe cambian de contexto y tiempo diegético, crean desconcierto en el espectador y proporcionan mucha información, por igual.

*Strictly Ballroom* es una película de entretenimiento, que responde al interés posmoderno en las relaciones amorosas e interpersonales, aún cuando muestra una situación de transgresión de las reglas, no profundiza en esto y la hace un filme perfecto para evadir las enfermedades sociales del mundo posmoderno, en el cual la forma trasciende el fondo, y el tema amoroso es la propuesta predominante.

En el segundo filme el desconcierto que se presenta, es aún mayor. La fragmentación de la realidad, en esta película es parte del discurso, es el marco con el que inicia y con el que termina. El control remoto es el que simbólicamente da orden a la narración y a la reflexión mediática sobre el tipo de información emitida por la televisión, en la cual predomina una realidad simulada y violentamente espectacular, que muestra el tema favorito de la nota roja: el crimen pasional.

En esta película, el director se muestra más crítico y aunque nuevamente trata el tema amoroso, lo hace de una manera más irónica. La historia clásica en la cual los dos amantes convierten su deseo de estar juntos en el motivo de su vida, y la única razón por la cual morir; en la versión de Luhrmann, se presenta más como una estrategia de supervivencia a una época evasiva, violenta y difícil.

*Moulin Rouge!* igualmente presenta estrategias de montaje similares. Imágenes congeladas, manipuladas; ritmo vertiginoso que junto a la estructura narrativa circular, crean la sensación de realidad fragmentada, que de la mano de los escenarios artificiales, hacen una narración cortada y de ritmo vertiginoso.

La naturaleza laberíntica de la película, permite una lectura alegórica del sentido del vacío a través de las vivencias del personaje principal, el escritor Christian, cuya gran tragedia de haber perdido su primer amor, se une a la nostalgia de que con ella, también se fue su inocencia y los mejores momentos -durante el tiempo de la diégesis del filme-, de una gran época que se refiere directamente a las virtudes de la modernidad - el asunto medular de la discusión en torno a la posmodernidad-, y cuya ganancia a nivel individual es la madurez personal y artística.

En el capítulo 1, se mencionaba el carácter ecléctico de la época, lo que en *Strictly Ballroom* se ve en la hibridación cultural ya mencionada, que en el mundo del baile de salón se manifiesta a través de la selección de piezas musicales, escogidas para la ejecución de los bailes.

Así, en el mismo contexto y función, bailan como parte de su repertorio un vals y una rumba, lo que hace que adquieran un mismo sentido, aún cuando sean representativas de la alta cultura y de la cultura popular, en el universo del baile de salón.

Lo que en *Strictly Ballroom* es un indicio, en *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, constituye el elemento estético de la película. Shakespeare y la música pop por un lado, y por otro el arte barroco y la nota roja. Desde este punto de vista, el texto filmico está elaborado a base de dicotomías, las cuales logran la unión de la alta cultura y la cultura popular.

En *Moulin Rouge!* la frontera es casi imperceptible, ya que el artificio de la puesta en escena, sirve como soporte adecuado para la estética impresionista de la propuesta. En la película se presentan varias dicotomías, que se desvanecen en el momento en que, elementos como la música pop, la revisión del género cinematográfico musical y un estilo narrativo adecuado para contar una anécdota, con muchos antecedentes clásicos, hacen que los opuestos funcionen adecuadamente, para que la obra tenga unión dentro del caos ecléctico de la época actual.

A nivel musical, lo mismo se fusiona una canción de Elton John con la voz de Plácido Domingo, que una pieza de Jacques Offenbach con “Lady Marmalade”, lo que da resultado en función de la relación que tiene con la narrativa y con los elementos visuales de la película, detallados y cargados de referencias.

Hemos visto que algunos autores mencionan que el mayor problema del posmodernismo es su falta de originalidad, puesto que gran parte de los elementos que se dicen posmodernos, tienen su antecedente directo en el modernismo, e incluso en la época de la Grecia Clásica como son la ironía y la parodia. La época posmoderna se ha servido de ambas para darle diversos sentidos a los productos culturales contemporáneos.

Así, lo que en *Strictly Ballroom* pudo haber sido una comedia romántica musical, que copia el estilo clásico de la era dorada de Hollywood, adquiere otro sentido gracias al tono irónico que manejan algunos de los personajes en su actuación, a la estructura narrativa, a la puesta en escena y a la combinación de planos y tomas, que dan un significado expresionista a algunas escenas.

El enfoque irónico de la película, la presenta como una burla a lo que es una práctica conservadora y que no admite innovación, como lo es el baile de salón. Al mismo tiempo, se constituye como una parodia homenaje al cine musical, cuya aportación es la recuperación del mismo a través de la alusión a escenas y personajes que contribuyeron al género.



Tanto en *William Shakespeare's Romeo + Juliet* como en *Moulin Rouge!*, la parodia posmoderna se da con mayor claridad. En el caso de la primera, se da a través de la adaptación de un texto clásico de Shakespeare, que aún cuando no tiene la intención de hacer burla de la obra, incluye elementos cómicos y de farsa y se sirve de la misma para plantearla como una gran ironía de uno de los grandes temas que interesan al individuo contemporáneo: el culto a la celebridad a través de los medios.

*Moulin Rouge!* se sirve de elementos paródicos, que provienen de una gran cantidad de referencias a diferentes ámbitos culturales y textos específicos, como el mito clásico de Orfeo, la opera basada en el mismo, las películas musicales directamente aludidas y la importancia cultural de cada una de las canciones empleadas en la banda sonora, y que son parte de la narración de la película.

La historia, al mismo tiempo que está construida a base de parodias-homenaje, también se sirve de la ironía para darles el sentido que bien podría constituirse en otra de sus lecturas, como una crítica a la cultura contemporánea, así como del estilo de vida hedonista que permea la vida del individuo de nuestra época.

Tanto el *kitsch* como el *camp* y el *pastiche*, son conceptos estéticos provenientes de otras corrientes y posturas artísticas. En las películas analizadas, los tres conceptos aparecen casi al mismo tiempo; se combinan junto con la ironía y son instrumento de las parodias que son clave para crear ese clima de época, manejada en los tres filmes.

Si se toma la definición más conocida de *kitsch* como “mal gusto”, en *Strictly Ballroom* aparece de una forma irónica, a través del exagerado maquillaje de algunos de los personajes de la historia, específicamente Barry Fife (quien pierde su notoria peluca en una escena del final de la película); los peinados exagerados de Liz Holt -la primera compañera de baile del protagonista-, y del también exagerado arreglo personal de Shirley Hastings, lo que lo desproviste de la primera acepción.

En la segunda película, el *kitsch* aparece menos inocente y pierde la relación en mayor medida con la definición original de “mal gusto”, ya que el contexto maneja toda una estética que podría clasificarlo de esta manera, por la evidente POPularización de una obra culta como *Romeo y Julieta*, algo que además había sucedido en adaptaciones anteriores de la misma, pero que al conjugar elementos tan opuestos, y las dicotomías ya planteadas, le dan una visión diferente.

Uno de estos elementos es el *camp*, que en esta película se identifica de una manera muy clara en el personaje de Mercucio, el amigo de Romeo, que en la fiesta de disfraces transgrede las barreras del género, al presentarse como travesti.

Mercucio toma lo *kitsch* a través de la artificialidad, la parodia-homenaje alusiva al género musical, a la música disco y la personificación de la diva con todos sus componentes: el glamour, la sexualidad y la arrogancia.

Aún cuando, el *camp* es una especie de adopción de la artificialidad femenina por parte del hombre, y que por lo tanto no puede ser reproducido por mujeres, el personaje de Satine en *Moulin Rouge!*, pone en duda esta afirmación, ya que está construida a partir de los tipos de las divas hollywoodenses y maneja la exageración y la artificialidad en su acto.

El *kitsch* se identifica al igual que en *William Shakespeare's Romeo + Juliet* como una estética, la cual caracteriza los pastiches y *collages* estilísticos que se presentan, a través de elementos y características, como el marco en forma de corazón, que hay en la ventana del elefante donde vive Satine, y en los motivos orientales, que forman parte del escenario en el cual se representa la obra “Spectacular, Spectacular”.

Los homenajes posmodernos que se dan en las películas, constituyen en sí mismas su razón de ser, a base de copias y repeticiones de otros textos de diversos tipos y que forman parte del ya carácter ecléctico de la posmodernidad, lo cual se ensambla a través de pastiches estilísticos.

Los pastiches en Baz Luhrmann se presentan en toda la hibridación identificada en la relación que tienen varios géneros cinematográficos, en un mismo texto fílmico, dentro de la composición de la imagen, que en el caso de *Strictly Ballroom*, tiene resonancia con el arte pop.

Esa misma hibridación se ve en los *collages* estilísticos de la versión de *Romeo y Julieta* de Luhrmann, que combinan el barroco con lo moderno y el arte pop, así como en los diálogos del inglés antiguo con las pistolas marca *sword*.

En *Moulin Rouge!*, además de los pastiches visuales, la combinación de canciones de diferentes estilos, con arreglos musicales pertenecientes a otra época, son fácilmente identificables. Las referencias de dominio popular y el manejo de las estrategias intertextuales, le dan un nuevo sentido a cada texto aludido dentro de la película, y a esta misma.

El análisis de la obra fílmica del director Baz Luhrmann, y la identificación que se hace, no solo de los elementos de sus películas, para que sean consideradas posmodernas o que se les de una lectura posmoderna, nos muestra que son parte de la cultura contemporánea posmoderna por tener implícitamente o explícitamente un discurso afín.

Para conseguir el objetivo general de la investigación, el análisis fue hecho con base en la separación de los distintos elementos para identificar los términos de su funcionamiento y la alta producción de sentidos, dentro de un mismo texto o de un mismo contexto, que es lo que hace que sean considerados posmodernos. Sin embargo, la mejor manera de determinar los alcances de esto, es la relación posterior de ello con el aporte de cada elemento en conjunto.

Esto es, si vemos el ejemplo de *Moulin Rouge!* en la cual se identifican prácticamente todos los elementos de la posmodernidad mencionados en esta investigación, se puede concluir que lo que hace de ella una película posmoderna, es la complejidad con la que funcionan todos ellos dentro de un solo texto a través de la presentación de dicotomías, lo que es apenas un reflejo cultural de la época contemporánea, la cual Baz Luhrmann ha visualizado a través de la gran cantidad de sentidos producidos en sus tres películas.

## FUENTES CONSULTADAS

### **Bibliografía:**

- Amicola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2000.
- Brünner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. 1998, Santiago, F.C.E
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Dempsey, Amy, *Art in the Modern Era. A guide to Styles, Schools and Movements*. New York, Harry N. Abrahams, Inc. Publishers., 2002, p. 269
- Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture*. Cambridge, University Press, 4<sup>th</sup> edition, 1997
- Dumas, Alejandro. *La Dama de las Camelias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, Col. austral no. 1455, 228 p.p.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, Col. Palabra en el Tiempo (Ensayo), N° 39, 1981. 403 p.
- Garibay, Angel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*. Col Sepan Cuantos. Ed Porrúa, 1989. 250 pp.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2002
- Liotard, Jean Francois. *La condición postmoderna*. Ed. Cátedra, El. Teorema. Serie Mayor.
- López Alcaraz, María de Lourdes. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM-Acatlán, 1999.
- Huyssen, Andreas. *After the great divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana. University Press. 1986. Indianapolis.
- Huyssen, Andreas "Guía del posmodernismo". *El debate modernidad-posmodernidad*. Nicolás Casullo, comp. Buenos Aires, Retórica, 2004. p. 245.
- Jameson, Fredric. *El Posmodernismo o la lógica cultural del Capitalismo avanzado*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
- Müller, Jürgen. *Movies of the 90's*. 2001 Ed. Taschen, New York, 800 p.p
- Rose A., Margaret. *Parody, Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge University Press, 1993, Australia.

Shakespeare, William. *Romeo y Julieta*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1998. 419 pp.

Stevenson, Jack. *Lars Von Trier*. Paidós, 2005, Barcelona. p.p 149-211.

Vattimo, Gianni et al. *En torno a la posmodernidad*. Ed. Antropos. Barcelona, 2003.

## Hererografía

Guerra Cabrera, Angel. "La Ofensiva neoconservadora" en *1984-2004 La Jornada*.  
Editora: Lourdes Galaz. P. 396-401, México, ASI, S.A., Demos y La  
Jornada.

## Filmografía

*An american in Paris*. Dir. Vincent Minelli. Prod. Roger Edens, Arthur Freed Guión: Alan  
Jay Lerner. Prod. Metro Goldwyn Meyer, Distribución: Warner Home  
Video, Estados Unidos, 1951. Intérpretes: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar  
Levant, Georges Guétary, Nina Foch.

*Cabaret*. Dir. Bob Fosse. Prod. Cy Feuer. Guión. Jay Presson Allen, Joe Masteroff,  
Christopher Isherwood. Producción: ABC Circle Films País: Estados  
Unidos, 1972, Distribución: Warner Home Video, Reparto: Liza Minelli,  
Michael York, Helmut Griem, Joel Grey, Fritz Wepper, Marisa Berenson.

*Gentlemen Prefer Blondes* Dir. Howard Hawks, Prod. Sol C. Siegel, Guión: Charles  
Lederer, Prod. 20th Century Fox y Franco London Films, Estados Unidos,  
1953. Distribución: 20th. Century Fox. Intérpretes: Jane Russell, Marilyn  
Monroe, Charles Coburn, Elliott Reid, Tommy Noonan.

*Love's Labour's Lost*. Dir. Kenneth Branagh, Prod. David Barron y Kenneth Branagh.  
Guión: Kenneth Brannagh basado en la obra de William Shakespeare.  
Producción: Arts Council of England, Canal + y Miramax Films. País:  
Francia, Reino Unido, Canadá, 2000. Distribución: Miramax. Intérpretes:  
Kenneth Branagh, Alessandro Nivola, Alicia Silverstone, Natascha  
McElhone, Matthew Lillard, Adrian Lester, Timothy Spall

"Material girl". Dir. Mary Lambert. *Madonna: The Immaculate Collection*. Estados Unidos,  
1990. Distribución: Warner Music Video.

*Moulin Rouge!* Guión y dirección de Baz Luhrmann. Año de producción: 2001 País:  
Australia, Estados Unidos. Producción: BazMark. T.T: 126 min. Reparto:  
Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard  
Roxburgh.

- Peter Pan*. Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Prod. Walt Disney.  
 Guión: William Cottrell, Winston Hibler, Bill Peet, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Ted Sears, Ralph Wright, Sammy Cahn, Frank Churchill, basado en la obra de J.M. Barrie. Prod. Walt Disney Pictures. Estados Unidos, 1953.  
 Distribución: Walt Disney Home Video.
- Strictly Ballroom*. Dir. Baz Luhrmann, Prod. Tristram Miall, Guión: Baz Luhrmann, Craig Pierce, Prod. M&A Film Corporation, Australian Film Finance Corporation. Australia, 1992. Distribución: Miramax Films. Paul Mercurio, Tara Morice, Bill Hunter, Pat Thomson, Gia Carides, Peter Whitford, Barry Otto, Sonia Kruger, Pip Mushin
- The Lady from Shanghai*. Dir. Orson Welles, Prod. Orson Welles y William Castle. Guión: Orson Welles, Estados Unidos, 1948, Prod. Columbia Pictures. Distribución: Columbia Classics. Intérpretes: Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Ted de Corsia, Glenn Anders, Erskine Sanford, Gus Schilling
- The Sound of Music*. Dir. Robert Wise. Prod. Saul Chaplin y Robert Wise. Guión: Ernest Lehman Prod. Robert Wise Productions y 20th, Century Fox., Estados Unidos, 1965. Distribución 20th. Century Fox. Intérpretes: Julie Andrews, Christopher Plummer, Richard Haydn, Peggy Wood, Anna Lee.
- West Side Story*. Dir. Robert Wise y Jerome Robbins. Prod. Saul Chaplin, Robert Wise. Guión. Jerome Robbins, Arthur Laurents, Ernest Lehman, Prod. United Artists, Estados Unidos, 1961. Distribución: Warner Home Video. Reparto: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland.
- William Shakespeare's Hamlet*. Dir. Kenneth Branagh. Prod. David Barron. Guión. Kenneth Brannagh basado en la obra de William Shakespeare. Prod. Castle Rock Entertainment. País: Reino Unido y Estados Unidos, 1996. Distribución: Columbia Tristar Pictures. Intérpretes: Kenneth Branagh, Kate Winslet, David Blair, Brian Blessed, Richard Attenborough, Richard Briers, Michael Bryant, Peter Bygott, Julie Christie.
- William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Guión y dirección de Baz Luhrmann. Adaptación de la Obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Año de producción: 1996. País: Estados Unidos. Producción: BazMark Reparto: Leonardo Di Caprio, Claire Danes, John Leguizamo, Harold Perrinau, Jr.

## Internet

- Andrew, Geoff. Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre. 7 de septiembre de 2001. Transcripción de The Guardian Unlimited Newspaper <http://www.guardian.co.uk>
- Zavala, Lauro "Cine clásico, moderno y posmoderno", en *Razón y Palabra. Primera Revista electrónica especializada en comunicación*. Agosto-septiembre, num. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>. Consultado el 4 de septiembre de 2005.
- Zavala, Lauro "Elementos de análisis intertextual" en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 2. Consultado el 25 de octubre de 2005. [http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2html)
- Zavala, Lauro "Estrategias metaficcionales en cine: Una taxonomía estructural" en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 2. Consultado el 25 de octubre de 2005. [http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2html)
- Zavala, Lauro. "Ética y estética en la narrativa posmoderna", en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 1. Consultado el 25 de octubre de 2005. [http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2html)
- Zavala, Lauro "La ficción posmoderna como espacio fronterizo" en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 2. Consultado el 25 de octubre de 2005. [http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2html)
- Zavala, Lauro "Más allá del cine: Estética clásica, moderna y posmoderna", en *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, 2003. p. 2. Consultado el 25 de octubre de 2005. [http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala\\_2html](http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/zavala_2html)

Capítulo 3

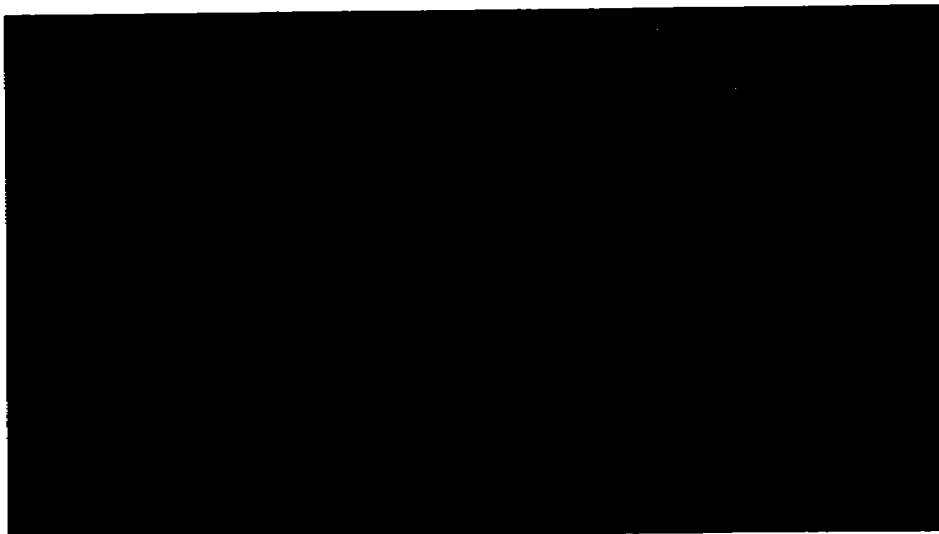


Fig. 3. Shirley Hastings



Fig. 4 Azotea del Instituto Kendall





Fig. 5. Fred Astaire

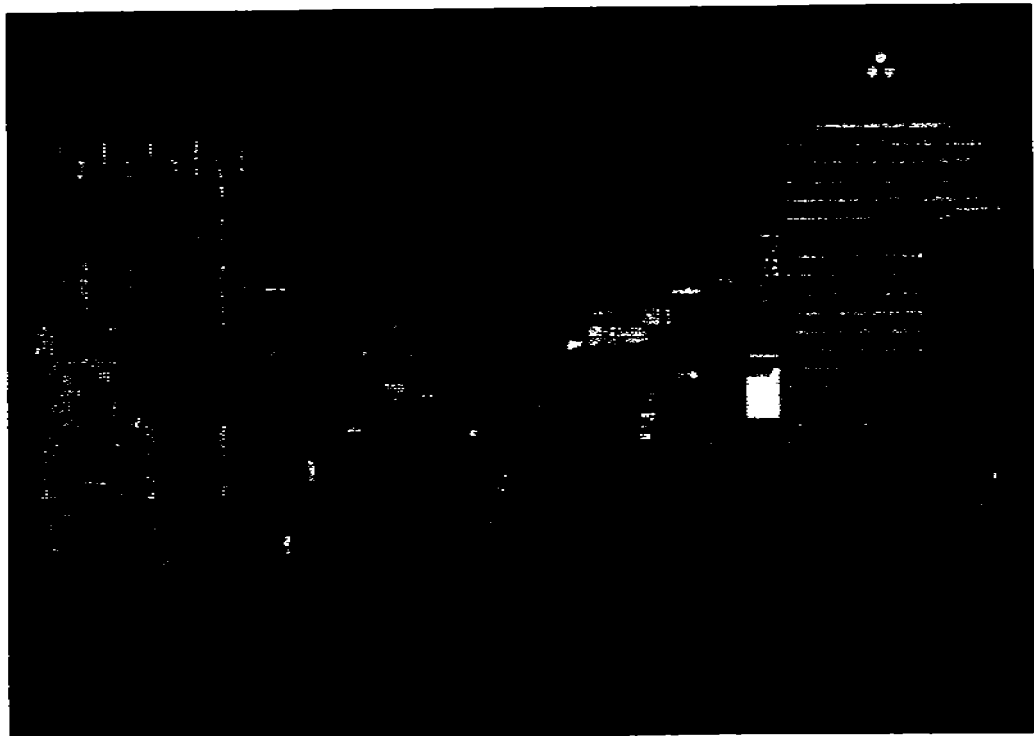


Fig.8 "Verona Beach"

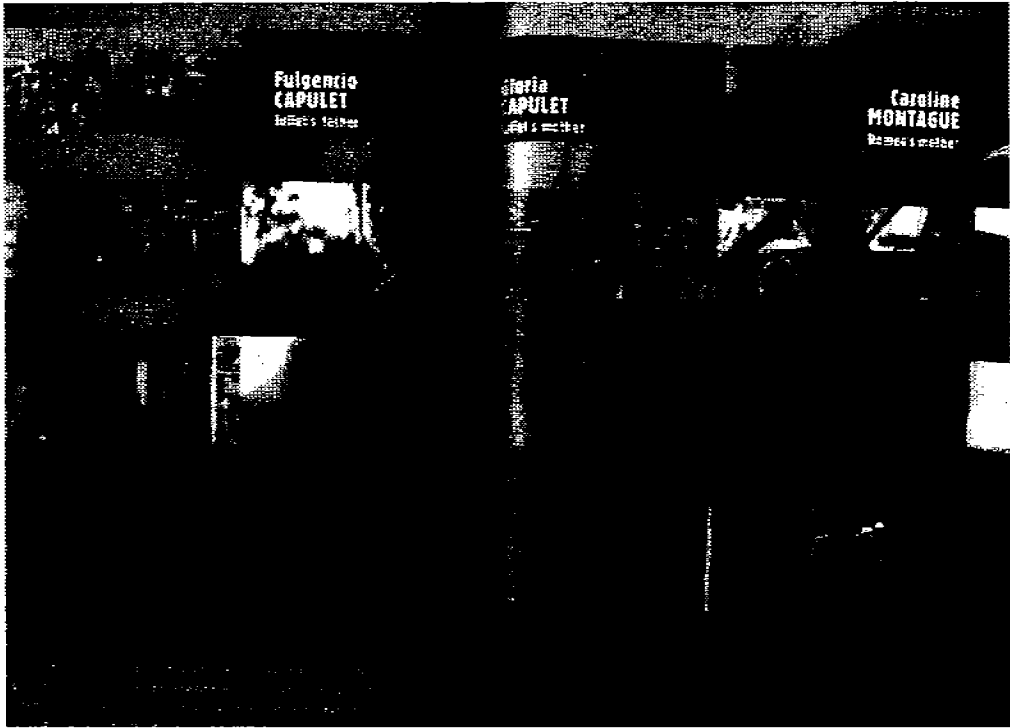


Fig. 9 Secuencia de créditos



Fig. 10 Gloria Capuleto

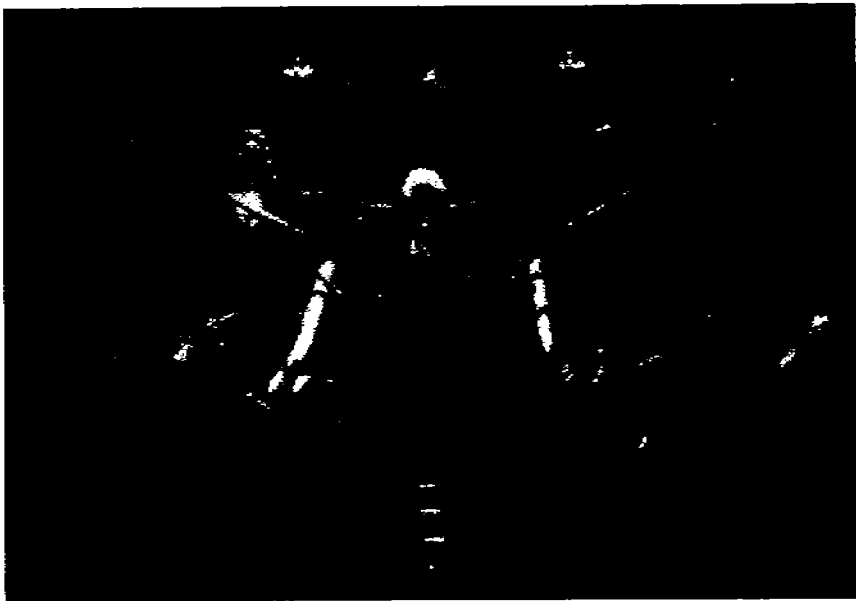


Fig. 11 Mercutio en la fiesta de la mansión Capuleto

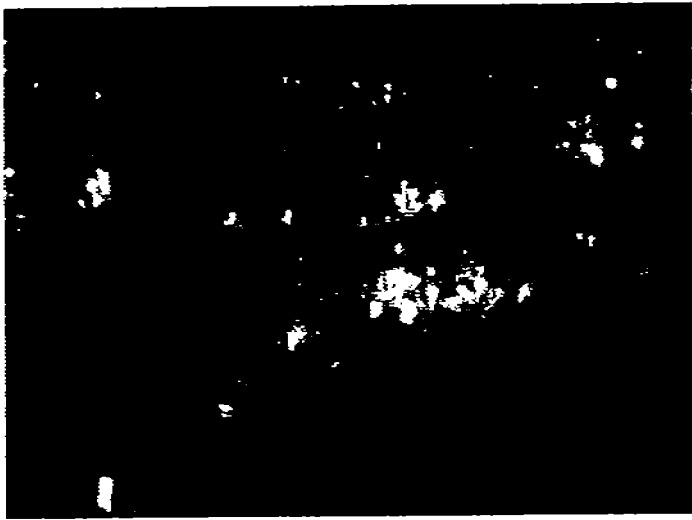


Fig. 12 Día de muertos en México

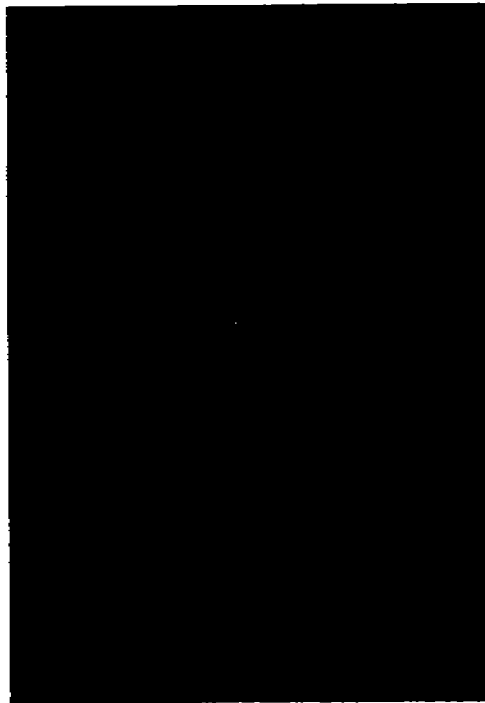


Fig. 13 Teobaldo Capuleto

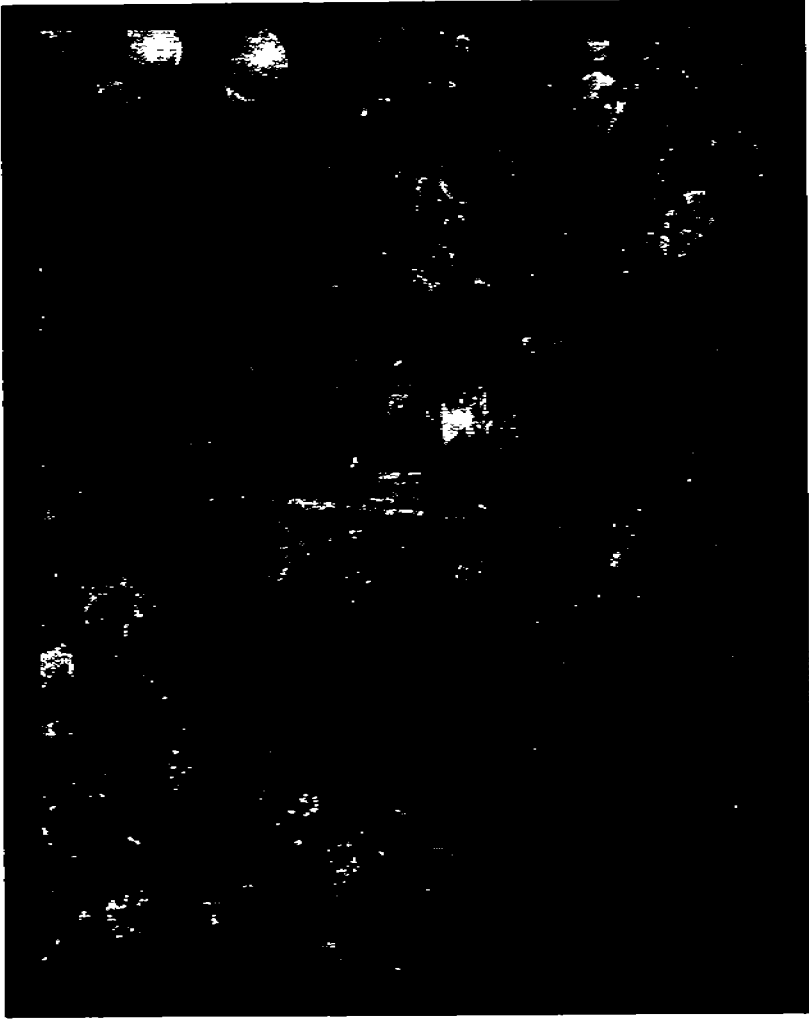


Fig. 14 Altar de muertos mexicano

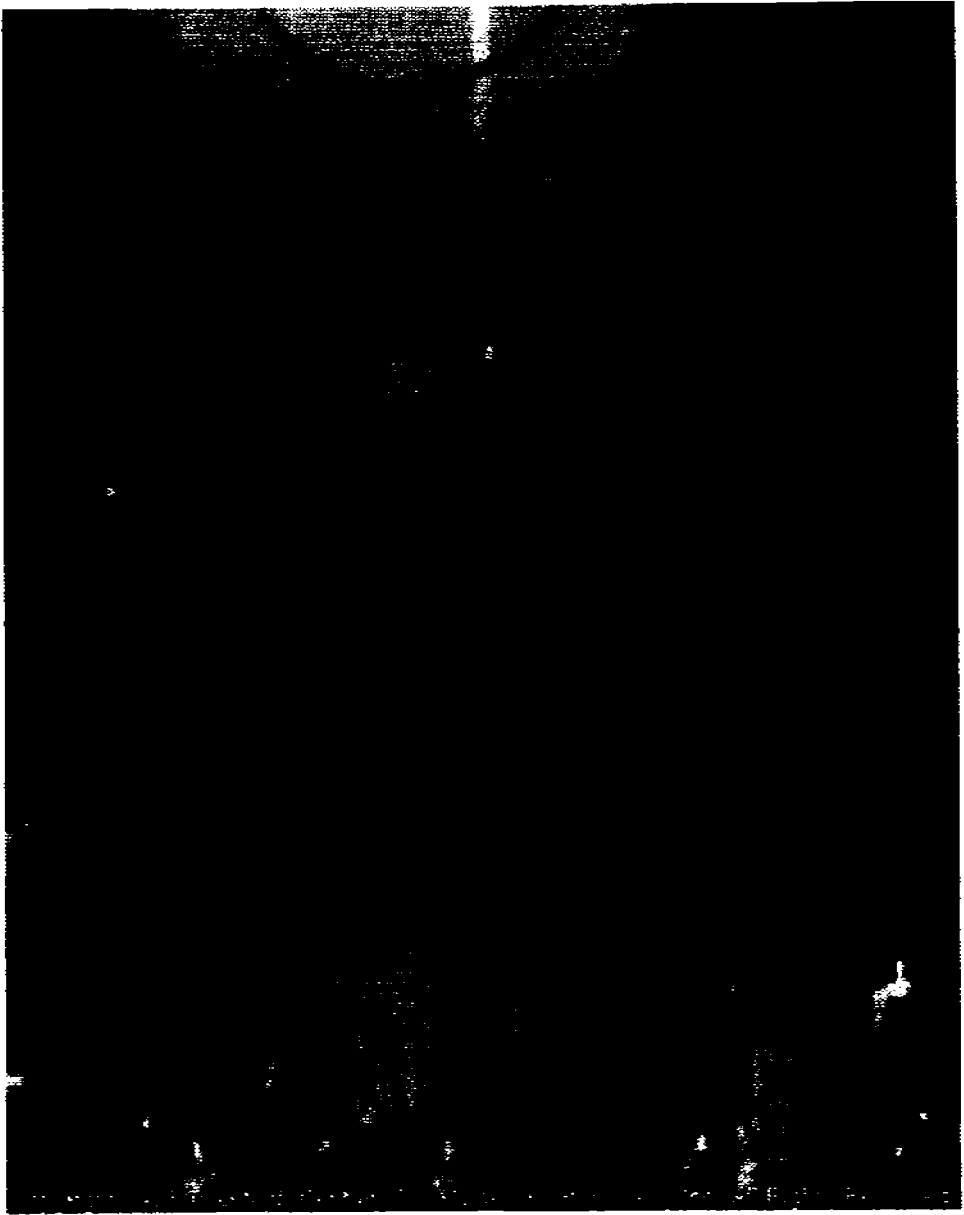


Fig. 15 Altar de Julieta

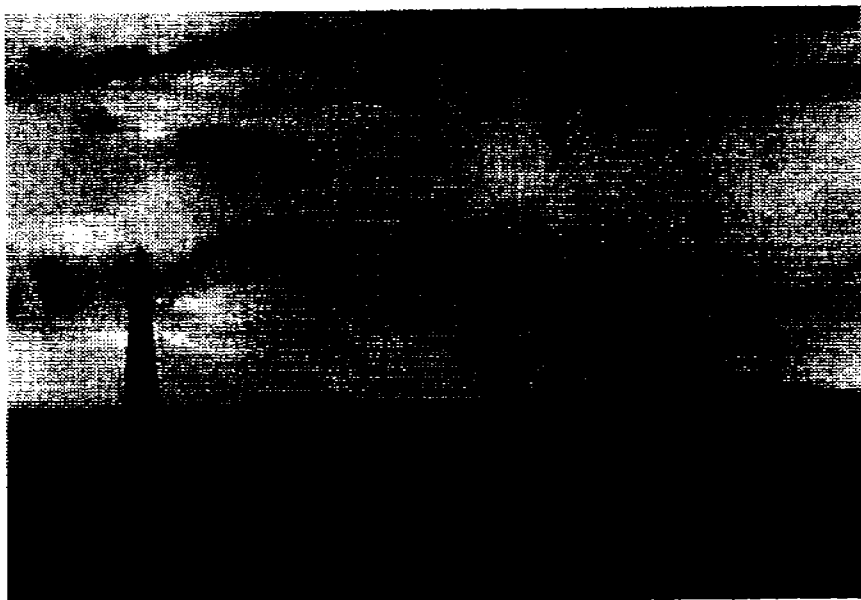


Fig. 18. París en 1900



Fig. 19 Interior del elefante.



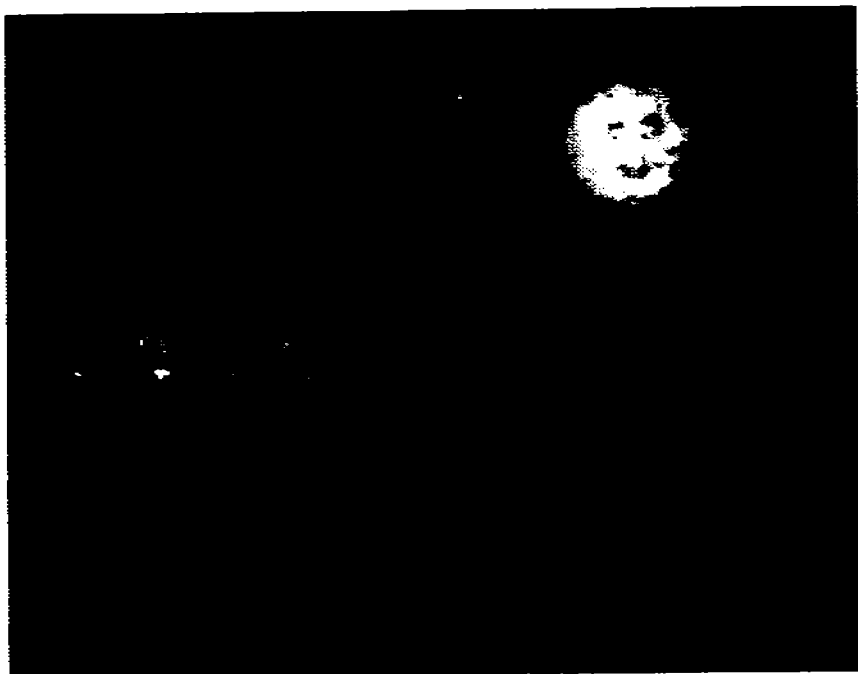


Fig. 21 "Lectura de poesia"

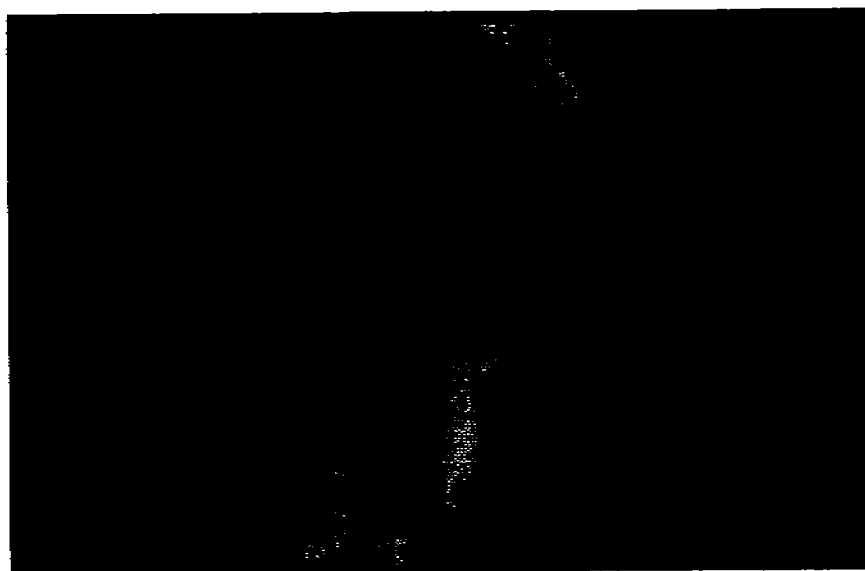


Fig. 20 Escena final de "Spectacular, Spectacular"



Fig. 23 *Gentlemen prefer blondes*



Fig. 22 *Satine*



Fig. 24 "Material Girl"