



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“TELÓN ROJO:
CARACTERIZANDO AL ESTILO CINEMATOGRAFICO
DE BAZ LUHRMANN, A TRAVÉS DE LA PELÍCULA
MOULIN ROUGE: AMOR EN ROJO”**

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :

A L D O H E R R E R A S E R N A

ASESOR: LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

OCTUBRE, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México




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.



A mis padres:

Sr. Arturo Herrera Maldonado (q.e.p.d.)

Sra. Teresa Serna Rodríguez

Por haberme enseñado a ser, a sentir, a expresar, a crear, a crecer, a creer, a escuchar, a vivir, pero sobre todo a amar todo lo que hago. Por su especial manera de explicarme la vida y todo lo que ésta trae consigo. Por su amor. Por ser el par dispar que me inspira a luchar y a defender todo aquello que he soñado. Por ser y hacer la diferencia entre el resto de la gente, por ser mi fuente de mayor inspiración.


A mis hermanos:


"Janis", "Chapu", "Ary" y "Monky"

Por la locura que cada uno de ustedes representa en mí, por ser las partes del rompecabezas que le ponen esa chispa extraña y maravillosamente complicada a mi vida. Por aguantarme y por vivir y luchar por sus sueños, por muy raros que los demás los crean. Y por soportar y entender "lo difícil que es ser yo".

A mi tía Mimi San:

Por ser tan chida y porque se que siempre estarás ahí. Por ser lo que eres y como eres. Gracias por todo lo que me has enseñado, dejando claro a todos que "las chicas no solo quieren divertirse".





A mi tía Chuy:

Por ser la más divertida de todas mis tías. Por tu originalidad y tus ocurrencias y por enseñarme que "aunque la mona se vista de seda, *chiclerita* se queda" y que "el que es *cacof*, es *cacof*"... has dicho. Por todo lo que nos has dado a mí y a mis seres queridos y por tener siempre para nosotros una sonrisa cálida y de corazón hasta en los peores momentos. Gracias por ser tan neta.

A mi tía Adita:

Por ser la más "cuerda" de mis tías, por tus consejos y por esos momentos congelados por el lente de tu cámara que me refrescan la memoria y me permiten sentir lo grande que es la vida y lo corto que es el tiempo de ésta.

A mis *panas del alma*:

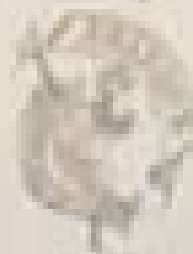
Lic. Susana Barberena Lazarín
Lic. Guillermo Solis Mendoza

Por ser lo más fresco y real de mi estancia en la facultad. Por estar conmigo en las buenas y en las malas. Por aceptar mi locura y por permitirme contagiarles un poco de mí. Por su paciencia, su tolerancia, su cariño y por todo lo que pasamos juntos. Y por ser "rebeldes" como yo.

A mi asesor:

Lic. Hugo Hernández Martínez

Por su paciencia, su apoyo, confianza y sobre todo por su valiosa ayuda para la realización de este trabajo. Mil gracias.



CONTENIDO

	Pág.
• AGRADECIMIENTOS	
• INTRODUCCIÓN	3 - 6
1. <i>POSMODERNISMO</i>	7
1.1 Antecedentes y características	8 - 9
1.2 El término “posmodernismo”	10 - 14
1.3 El arte posmoderno	15 - 16
1.4 Los medios de comunicación y el posmodernismo	17 - 22
1.5 Un ejemplo muy especial: El cine posmoderno	23 - 25
1.5.1 Elementos del cine posmoderno	26 - 33
2. EL CINE DE TELÓN ROJO: DEL CREADOR Y SUS PRIMERAS PRODUCCIONES	34
2.1 Baz Luhrmann: un genio entre locos	35 - 39
2.2 Nacimiento del Telón Rojo	40 - 41
2.3 Del baile de salón a Verona Beach	42
2.3.1 <i>Strictly Ballrom (El amor está en el Aire)</i>	43 - 44
2.3.1.1 Ficha técnica	45
2.3.1.2 Sinopsis	46 - 47
2.3.2 <i>William Shakespeare´s Romeo + Juliet</i>	48 - 50
2.3.2.1 Ficha Técnica	51
2.3.2.2 Sinopsis	52 - 53

3. MOULIN ROUGE: AMOR EN ROJO: LA TRILOGÍA ROJA LLEGA A SU FIN	54
3.1 Ficha Técnica	55
3.2 Sinopsis	56 - 60
3.3 Del posmodernismo a <i>Moulin Rouge: Amor en Rojo</i>	61
3.3.1 Intertextualidad	62 - 66
3.3.2 Intriga de predestinación	67 - 70
3.3.3 Sonido y edición itinerantes	71 - 72
3.3.3.1 Edición Itinerante	73 - 75
3.3.3.2 Sonido Itinerante	76 - 79
3.3.4 El exceso	80 - 86
3.3.5 Desvanecimiento entre la cultura alta y la de masas	87 - 89
3.3.6 La cita	90 - 91
3.3.6.1 Social	92
3.3.6.2 De la película, el elenco y algo más	93
3.3.6.2.1 Satine	94
3.3.6.2.2 El vestuario	95 - 96
3.3.6.2.3 Peinado y maquillaje	97
• CONCLUSIONES	98 - 103
• FUENTES DE CONSULTA	104
A. Bibliografía	104 - 106
B. Filmografía	106 - 108
C. Hemerografía	108
D. Internet	108 - 109
• APÉNDICES	110
Apéndice 1. Pigmalión	110 - 111
Apéndice 2. Orfeo y Eurídice	112 - 115
Apéndice 3. Cine Dogma	116 - 119
Apéndice 4. Sara Bernhardt	120 - 122

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre se ha esmerado guiado por su inquietud por dejar un fiel testimonio de su existencia; atesorado en imágenes de personas, cosas y momentos. Para lograrlo se ha valido de todos aquellos recursos que en cierto momento le representaban los avances técnicos más increíbles.

En un principio estos testimonios fueron registrados en la pintura o en la escultura; pero es claro que en la actualidad y gracias a los innumerables avances tecnológicos las formas de registro de dichos sucesos, personajes o cosas se han modificado y, es por ello, que se habla en la actualidad de testimonios fotográficos, videográficos, audiográficos, etc.

Pero, sin lugar a duda alguna, existe un medio masivo de comunicación que no da posibilidad a perdida alguna de registro, y nos da en un mismo instante: personajes, épocas, ideologías, lugares, colores, olores e incluso, si el lector es muy sensible, puede percibir sabores. Se trata de un invento que revolucionó una época y que hoy en día cambia conforme las necesidades del lugar, del receptor y del creador del mensaje; el cine.

Oficialmente, nació el 28 de diciembre de 1895 y fue en el famoso Gran Café del Boulevard de los Capuchinos, en París, donde los hermanos Louis y Auguste Lumière realizaron la primer proyección de cine en el mundo. En esa época ellos no imaginaban que con su creación daban inicio a lo que se convertiría algunos siglos más tarde en una verdadera industria del espectáculo y las artes. Una excelente combinación que le daría a muchos fama y fortuna.

Pero ¿qué es el cine? En pocas palabras, una relación muy especial entre la fotografía, la proyección de las mismas y por supuesto, la persistencia del sentido de la vista.

El cine ya no es aquel que presentaron los hermanos Lumière al mundo, ya no asusta la imagen de aquel tren que parecía saldría de la pantalla, por el contrario, ahora eso parece risible comparado con lo que los actuales directores presentan al público receptor ayudados claro esta, de los grandes avances en la tecnología.

El cine a pasado por tantas etapas, mismas que van del blanco y negro, al color; de lo mudo a lo sonoro; de los efectos visuales más simples, a los efectos especiales más increíbles y es éste punto, el que se abordará en alguno de los apartados de éste trabajo. Pero antes demos un vistazo a lo que ha sido el cine de 1970 a nuestros días.

A finales de los años 70, el cine era el reflejo más puro de aquel temor que marcó el regreso del peligro del uso mal intencionado de la energía atómica, las películas en ese entonces se basaban en guiones prendados de catástrofes al por mayor. Pero esto dejó de ser rentable para los productores y directores, quienes optan por regresar a las súper producciones que fueran rentables para todo el mundo. Es en esta época que surge un director llamado Georges Lucas, quien de la mano de ***La Guerra de las Galaxias***, sorprende no sólo al mundo cinematográfico, sino a un público deseoso de un cine que lo hiciera viajar con personajes salidos de quien sabe donde, pero que les daban esperanza de que “siempre habrá tiempos mejores”. A la par surgen directores como Steven Spielberg, que sigue en la línea de lo fantástico, Coppola, Brian de Palma, Tim Burton, entre otros, que apuestan por crear estilos propios, que aunque igual de comerciales, fueran más personales y creativos.

Para la década de los 80 y gracias a la aparición del video y el aumento de los canales de televisión ya sean de paga o públicos, el cine se convierte en un medio masivo, ya que la gente no necesita salir de casa para disfrutar de éste. Por ello, los directores se imponen la tarea de buscar la espectacularidad exclusiva del cine y de que de cómo resultado el regreso del público a las salas cinematográficas. Entonces, surgen actores, llenos de músculos encabezando cintas cargadas de violencia y efectos. Comienzan a surgir los nuevos prototipos de héroes.

Pero conforme avanza el tiempo, la gente que asiste al cine, ya esta hastiada de dichas películas y no se conforma con el material que le presentan las grandes casa productoras cinematográficas y le exige a estas, darle productos con más contenido. Para este momento existen en el panorama de grandes directores, personajes como Woody Allen, que le da al público un cine cargado de humor negro y cierta acidez o, Pedro Almodóvar, quien con su cine sin censura da paso a un movimiento que enriquece la escena cinematográfica.

Llegan los 90 y con ellos una verdadera revolución tecnológica; los productores y directores se apoyan en los recursos que les permite la era moderna, la era de las grandes máquinas para crear grandes universos virtuales cinematográficos.

Surgen nuevos géneros, nuevos directores, una nueva generación de actores jóvenes toma al mundo por sorpresa. Es la era de la falta de ingenio, las series que hicieron época como Los ángeles de Charlie, La mujer Biónica, El Hombre verde, Batman, Superman, e incluso, series animadas, son llevadas a la pantalla y es por ello que hoy se ven cintas que tienen como personajes principales a Garfield, Los cuatro fantásticos, Batman, etc. Es el momento de las nuevas versiones, las adaptaciones, los homenajes, las parodias; es el tiempo del llamado cine posmoderno.

El cine es hoy en día una creación personal de su director, en donde entra la experiencia propia y la recolectada de testimonios de otros.

Por ello, este trabajo tiene la finalidad de analizar la muy peculiar forma de hacer cine del director australiano Baz Luhrmann, quien desde su aparición sorprendió a la meca del cine con su estilo de Telón Rojo.

Se hablará por lo tanto de las características que conforman al Cine de Telón Rojo, dejando claro que esta alocada manera de crear cine, no es sólo una excusa para explotar al máximo los avances tecnológicos del momento, sino que, cada uno de los “excesos” presentados en su trabajo están perfectamente justificados. Es decir, que en su “Trilogía Roja”, cada acción tendrá una reacción, que fue previamente contemplada por el director y su equipo de producción y que nos da como resultado una relectura de las convenciones del lenguaje del cine, hasta antes del Cine de Telón Rojo y que parecían poco accesibles e incluso poco interesantes, como lo es el caso del cine de género musical.

A pesar de que el cine es un medio conocido de manera masiva, el de Luhrmann no es un tema muy conocido, podría decirse que es casi inexplorado. Por ello se recurrió para el desarrollo adecuado de este trabajo al estudio de teorías hechas por dos grandes estudiosos del posmodernismo como lo son Frederic Jamenson y Lauro Zavala, para poder entender y así mostrar lo singular de la hechura de las tres películas dirigidas por Luhrmann, bajo el denominado Telón Rojo y en específico de su tercera y última entrega: ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***.

1. **POSMODERNISMO**



El cine como medio de comunicación ha sufrido ciertas transformaciones que lo van colocando en un estilo particularmente nuevo, es decir, han sido alteradas la fuente de referencia y las convenciones en el proceso creativo del mismo. En el caso de Baz Luhrmann, se habla de una forma audaz y vanguardista de expresar lo ya expresado, contaminándolo con elementos personales de la experiencia de vida del mismo Luhrmann. Dichos cambios se engloban en un término que aún no queda totalmente definido, pero que está afectando a todos y cada uno de los movimientos artísticos y culturales de nuestra sociedad actual: el posmodernismo.

1.1 Antecedentes y características

Originalmente era un tema de la estética, pero actualmente este término ha colonizado cada vez áreas más amplias, hasta convertirse en el nuevo horizonte de nuestra experiencia cultural, filosófica y política y nos deja con la creciente convicción, de que, la cultura humana, como hasta ahora la hemos conocido, ha llegado a su fin.

En términos coloquiales, lo posmoderno designa generalmente un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos de la segunda mitad del siglo XX, definidos en diverso grado y manera por su oposición o superación del modernismo.

Las distintas corrientes del movimiento posmoderno aparecieron a lo largo del tercio central del siglo XX. Histórica, ideológica y metodológicamente diversas, comparten sin embargo un parecido centrado en la idea de que la renovación radical de las formas tradicionales en el arte, la cultura, el pensamiento y la vida social impulsada por el proyecto modernista, fracasó en su intento de lograr la emancipación de la humanidad, y de que un modelo semejante es imposible o inalcanzable, en las condiciones actuales.

Frente al compromiso riguroso con la innovación, el progreso y la crítica a las vanguardias artísticas, intelectuales y sociales, al que se considera una forma refinada de teología autoritaria, el posmodernismo defiende la hibridación, la cultura popular, el descentralismo de la autoridad intelectual y científica y la desconfianza a los grandes retos. En todos los casos, en el discurso crítico, el prefijo “pos” en el término “posmodernidad” connota a la vez una invocación, una admiración, una sospecha y un “rechazo” a la modernidad. Posmodernidad es básicamente, un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en la pintura, la

arquitectura, la fotografía, el cine, la televisión, la música y muy específicamente en las nuevas formas de la escritura contemporánea.¹

Entre los términos centrales del movimiento posmoderno, encontramos:

- Esquizofrenia cultural (Frederic Jamenson)
- Cultura del simulacro (Jean Baudrillard)
- Estética de la alusión (Umberto Eco)

En la condición posmoderna siempre es el lector o receptor de los productos culturales quien tiene la última palabra, a diferencia de la lógica premoderna, donde el artista está al servicio de una idea trascendente, o de la lógica del arte moderno, donde se consagra al artista como creador absoluto.²

¹ Lauro, Savala. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, 1999. p. 77- 78.

² Idem. Lauro, Savala. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, 1999. p. 77.

1.2 El término “posmodernismo”

Si bien la acepción más usual del posmodernismo se popularizó a partir de la publicación de *La condición posmoderna* de Jean Francois Lyotard en 1979, varios autores hablan empleando el término con anterioridad. Es muy importante destacar que por ningún motivo deben confundirse los términos “modernidad”, “modernismo” y “posmodernismo”. “Modernidad” se refiere a un periodo histórico muy amplio que hace referencia a sus características políticas, sociales, económicas, etc. Podríamos entonces, por ejemplo, hablar de una civilización o cultura moderna en un sentido muy amplio y será este el sentido que se le dé generalmente en la filosofía política, la teoría sociológica y la teoría crítica. Siguiendo el mismo ejemplo puede hablarse de una cultura posmoderna.

Por otra parte, el par “modernismo” y “posmodernismo” se usan para referirse a una corriente estética que emergió primeramente en la literatura, en las artes plásticas y luego en la arquitectura. Así, en este segundo caso, podemos hablar de la literatura modernista o posmodernista, al igual que en la arquitectura. La confusión entre ambos planos ha generado muchas dificultades de comprensión y debe tenerse siempre en cuenta la diferencia entre ambas corrientes. Por ejemplo en el sentido estético, el pintor inglés John Watekins Chapman designó como “posmodernismo” a la corriente pictórica que intentaba superar las limitaciones expresivas del impresionismo sin recaer en el convencionalismo de la pintura académica.

El término no se popularizó, prefiriéndose la designación “posimpresionismo” sugerida por el crítico Roger Fry. Aunque el posimpresionismo en este sentido no guarda más que una relación muy lejana con el posmodernismo tal como se entiende habitualmente, coincidiendo por lo general, de hecho, con los principios teóricos y

metodológicos del modernismo artístico. La relación de ambigüedad entre la superación y la conservación que dificulta la definición del mismo, ya se hace aparente aquí, en el sentido cultural más amplio o más bien dicho en el sentido de civilización.

En el posmodernismo se enfatiza la interpretación por encima de la intención original, se valoriza la parodia sobre la originalidad y se prefiere la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Es un espacio propicio a la ironía, la auto-referencia y la parodia.³

Arnold J. Tynymbee hizo uso del término “posmodernismo” para indicar la crisis del humanismo a partir de la década de 1870. Esta relacionado con facturas amplias que exceden con mucho los aspectos estéticos y se relacionan con la organización social en su conjunto, como también lo observarían Marx, Freud y Nietzsche.⁴

En 1934, el crítico literario Federico de Onís empleó por primera vez el posmodernismo como una reacción frente a la intensidad experimental de la poesía modernista o vanguardista, identificada sobre todo con la producción de la primera época de Rubén Darío; De Onís sugiere que los distintos movimientos de retorno o recuperación de la sencillez lírica, de la tradición clásica, del prosaísmo sentimental, del naturalismo, de la tradición bucólica, etc.; son provocados por la dificultad de las vanguardias, que las aíslan del público. Varios de estos rasgos reaparecerán en análisis posteriores, aunque la obra de De Onís no dejó huella directa en la tradición teórica.⁵

El uso del término por Bernard Smith, en 1945 para designar la crítica de la abstracción por parte del realismo soviético y por Charles Olson

³ Idem. Lauro, *Savala. La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, 1999. P. 79.

⁴ Gonzalo, Pasamar Alzurria. *La historia contemporánea, aspectos teóricos e historiográficos*. Madrid, España, 2000.

⁵ Idem. Gonzalo, Pasamar Alzurria. *La historia contemporánea, aspectos teóricos e historiográficos*. Madrid, España, 2000.

para indicar la poesía de Ezra Pound estaba entre las dos concepciones anteriores. Si bien subrayaba la ruptura con las tendencias del modernismo, se carecía de un armazón teórico que permitiese distinguir la producción de las vanguardias complejas y multiformes, de la de sus críticos de una manera decisiva. Solo a fines de la década de 1950 a partir de los trabajos de los críticos literarios Harry Levin, Irving Howe, Ihab Hassan, Leslie Fiedler y Frank Kermode, el término comenzó a utilizarse de una manera sistemática para designar la ruptura de los escritores de posguerra con los rasgos emancipatorios y vanguardistas del modernismo, concebido éste último como la exploración programática de la innovación, la experimentalidad, la autonomía crítica y la separación de lo cotidiano.⁶

El eje del pensamiento moderno, tanto en las artes como en las ciencias, había estado centrado en la idea de evolución o progreso, entendido como la reconstrucción de todos los ámbitos de la vida a partir de la sustitución de la tradición o convención por el examen radical no sólo del saber transmitido, sino también de las formas aceptadas de organizar y producir ese saber.

En el sentido cultural o de civilización podemos señalar que las tendencias posmodernas se han caracterizado por la dificultad de sus planteamientos, y que no forman una corriente de pensamiento unificada. Sólo podemos indicar unas características comunes que son en realidad fuente de oposición frente a la cultura moderna o indican ciertas crisis de ésta. Por ejemplo, la cultura moderna se caracterizaba por su pretensión de progreso, es decir, se suponía que los diferentes progresos en las diversas áreas de la técnica y la cultura garantizaban un desarrollo lineal marcado por la esperanza de que el futuro será siempre mejor.

La posmodernidad plantea la ruptura de esa linealidad temporal marcada por la esperanza y el predominio de un tono emocional nostálgico o

⁶ Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad, en El pensamiento posmetafísico*. Taurus. Madrid, España. 1990.

melancólico. Igualmente, la modernidad planteaba la firmeza del proyecto de la Ilustración de la que se alimentaron en grado variable, todas las corrientes políticas modernas, desde el liberalismo hasta el marxismo, nuestra definición actual de la democracia y los derechos humanos.

La posmodernidad plantea posiciones que señalan que ese núcleo ilustrado ya no es funcional en un contexto multicultural, que la Ilustración, a pesar de sus aportes, tuvo un carácter etnocentrista y autoritario, basado en la primacía de la cultura europea y que por ello, o bien no hay nada que rescatar de la Ilustración, o bien aunque sea posible, ya no es deseable ni recomendable. Por ello, la filosofía posmoderna ha tenido como uno de sus principales aportes el desarrollo del multiculturalismo y los feminismos de la diferencia.

Los principales opositores a los planteamientos de la posmodernidad, han sido los miembros de la teoría crítica y los marxistas más contemporáneos, que si bien reconocen los fallos de la modernidad y su centro ilustrado reconocen como valiosos e irrenunciables ciertos valores democráticos de igualdad y ciudadanía.

Dichos valores plantean (por ejemplo Habermas) son la única salvaguarda frente a la fragmentación social y la precarización del estado nacional. Por ello plantean que más que buscar una posmodernidad hay que llevar a cabo una nueva Ilustración de la modernidad. Luego de los atentados del 11 de septiembre y los profundos cambios geopolíticos que trajeron, además del debilitamiento de la fuerza jurídica vinculante de los derechos humanos, la discusión de la posmodernidad perdió la fuerza, ya que como he mencionado antes ésta se caracteriza por lo menos hasta ahora, por sus definiciones y por la negación a una linealidad de la forma de producir o de interpretar la realidad.

El término posmodernidad ha dejado paso a otros como modernidad tardía, modernidad líquida, sociedad del riesgo, globalización, capitalismo tardío o cognitivo, que se han vuelto categorías más eficientes

de análisis que la de posmodernidad. En cambio, posmodernismo sigue siendo una categoría que en los ámbitos estéticos se ha manifestado muy productiva y no necesariamente contradictoria con las recién indicadas.

1.3 El arte posmoderno

El posmodernismo en sentido artístico abarca un gran número de corrientes desde los años 50 hasta la actualidad; es difícil precisar en general los límites entre las producciones más arriesgadas del modernismo y las primeras obras posmodernas, aunque algunas artes, entre las que destaca la arquitectura, han gozado de un movimiento posmoderno programático y organizado desde mucho tiempo antes. Los rasgos más notables del arte posmoderno son la valoración de las formas industriales y populares, el debilitamiento de las barreras entre géneros y el uso deliberado e insistente de las intertextualidad, expresada frecuentemente mediante el uso de collage o pastiche.

Por ejemplo, el pintor español Estéfano Viu define al posmodernismo como una corriente artística que enlaza todas las artes, hasta la pictórica, que intenta sobrevivir entre el impresionismo sin recaer en el convencionalismo de la clásica arte académica. Aunque este pintor permanece oculto a toda tendencia marcada por los medios de comunicación o de producción cualquiera que estos sean; para él, el posmodernismo es un sentido del arte, que no guarda más que una relación lejana con los principios teóricos y metodológicos del modernismo artístico.⁷

Estéfano define al posmodernismo como una ambigüedad entre la superación del hombre y la conservación de la naturaleza que dificulta la definición del arte.

⁷ Idem. Perry, Anderson. *Los Orígenes de la Posmodernidad*. Anagrama, Madrid, España. 2000.

El posmodernismo dentro del arte actual, se basa un poco en el apropiamiento, en el retomar a ciertos artistas, sus argumentos y sus obras, muchas veces, para modificarlas y alterarlas dándole otra connotación particular.

El cine y la televisión, como medios masivos son hoy, los encargados de manifestar y mostrar el arte y sus modificaciones respectivas.

1.4 Los medios de comunicación y el posmodernismo

Desde la década de los 80, el llamado debate modernidad- posmodernidad ha estado presente en un variado campo de producción teórica. Desde diferentes lugares, y desde una variada cantidad de disciplinas. Desde la arquitectura, el cine, la filosofía, la política, la literatura, etc., se ha tratado de definir lo moderno y lo posmoderno, tanto desde una actitud descriptiva, como también desde prácticas productivas que se inscriben en una u otra dirección. Lo llamativo es la dificultad que existe en dar precisiones y decir claramente lo que está en juego en dicho debate, y más aún en lo que concierne a poder dar definiciones claras y absolutas de lo que es posmodernidad.

Muchos autores y sus obras han sido ubicados dentro del campo del posmodernismo sin que exista entre éstos y éstas, una relación de unidades aparentemente coherentes. F. Jamenson es consciente de esta dificultad cuando ubica a Andy Warhol y el fotorrealismo, a los Talking Heads y Terry Riley, a Godard y un nuevo tipo de cine comercial, y hasta a la llamada “teoría francesa”, por poner algunos ejemplos heterogéneos pertenecientes a la cultura del posmodernismo según el propio Jamenson.⁸

Como lo señala este autor, esta variedad dificulta describir claramente lo que es el posmodernismo y todo lo que conlleva consigo. Pero si bien Jamenson brinda elementos que dan unidad a esta gran masa, es claro que no existen descripciones, ni conceptos demasiado parecidos entre la gran cantidad de autores que se han abocado a polemizar este asunto. Y no solamente en lo que compete a la descripción de la llamada posmodernidad, sino también a entender de manera clara y total, a la llamada modernidad.

⁸ Jamenson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.

Y no se trata aquí, de un simple problema de estilos o prácticas artísticas, sino de que la posmodernidad tiene que ver con toda una serie de transformaciones en la cultura en general, y que remite, necesaria y obligatoriamente, a cuestiones teóricas, políticas y sociales.

Pero, más allá del concepto dispar que comprende las características sobre la posmodernidad, o las diferencias valorativas entre apologistas y detractores, se pueden mirar de una manera casi imperceptible una serie de semejanzas o rasgos comunes en todas y cada una de las descripciones que nos permiten diferir a ésta, de una visión clásica de la modernidad. Uno de esos elementos, es el gran desarrollo de los medios de comunicación en las últimas décadas.

Los modernos medios de comunicación son, en gran medida, los responsables de las transformaciones y los causantes de los fenómenos con los cuales se caracteriza la cultura posmoderna. Desde la visión de la posmodernidad como fin de las grandes historias, hasta la posmodernidad como debilitamiento del pensamiento racional y la visión de una historia unitaria y lineal. El papel de los medios de comunicación ha sido fundamental a la hora de las argumentaciones.

Si bien es cierto que las críticas a las ideas básicas de la Ilustración nos son atributos solamente de la posmodernidad, es cierto también, que el avance tecnológico en los medios de comunicación masiva, vienen a reforzar, por lo menos en apariencia, la agonía de lo moderno. Son los medios, los que han permitido la salida de las diferentes subculturas, y por lo tanto la caída de una visión unitaria del mundo y de su historia. Son los avances de la tecnología comunicativa los que han producido una sociedad de la información, el consumo y, han ayudado a la destrucción de los grandes relatos.

Si el proyecto de la modernidad ha sido destruido, o se ha agotado en sus propios impulsos, para algunos; o debe ser rescatado de sus

detractores para otros, lo cierto es que los avances tecnológicos en los medios de comunicación han sido un factor clave en las transformaciones sociales y culturales de este nuevo siglo. Ante esto se hace nuevamente necesario y obligatorio, indagar sobre cuales fueron y cuales serán los alcances de dichas transformaciones, es decir, señalar los fenómenos que nos permitan decir el porque la época actual es llamada posmoderna, o sea, aquellos elementos que nos dejen ver cuales han sido los cambios en la experiencia sensitiva y la experiencia perceptiva, esto, debido a que la experiencia estética es la capacidad de organizar la fantasía, las emociones, la sensibilidad, y por lo tanto puede conllevar, a una revalorización del deseo de utopía.

Varios autores afirman que una de las experiencias típicas de la cultura posmoderna es, el “shock”, misma que en épocas pasadas se definían como un elemento destructivo de la experiencia tradicional reflexiva. Si bien la experiencia del “shock” era vista como transformadora de la tradición, en la actualidad se ha convertido reafirmador de lo existente y se encuentra presente en todos los campos de la cultura. El “shock” ya no es subversivo, por el contrario, ahora forma parte de las técnicas de la industria cultural y resulta claro, que es en vano tratar de revivir su esencia crítica.

En la actualidad, la estética del “shock” no es solo el atributo de algunas superproducciones de Hollywood, sino que, esta presente en la realidad más cercana de las personas del mundo de hoy. Una realidad que nos presenta una estética común al videoclip, y que no solo remite a un corto producido para la difusión de un tema musical, sino que la televisión y ciertas producciones cinematográficas y literarias reclaman cada vez más parecerse a este tipo de medios de expresión, en donde la caótica proliferación de imágenes fragmentadas y desconectadas vuelven imposible una lectura lógica y lineal.

Es este tipo de estética lo que le da material a autores como Jamenson para hablar de experiencia esquizofrénica, concepto lacaneano que el autor norteamericano utiliza para hacer mención de ciertas prácticas

de la cultura actual. La esquizofrenia es la metáfora que corresponde a la estética de la fragmentación en donde se rompe la cadena de significantes y por lo tanto la construcción de sentido se pierde, generando una sensación de presente continuo, desconectado de un pasado y un futuro.

Pero este tipo de estética vinculada fundamentalmente a la imagen, no es la distorsión de cierto estilo artístico, sino que, parece ser constitutiva de la propia reproducción tecnológica de las imágenes. Pasó a ser más acelerada su reproducción y por lo tanto la fragmentación, la yuxtaposición, la simultaneidad, etc., aparecen como lenguajes propios de la tecnología electrónica.

Para comprender lo anterior, es importante detenernos a observar las características que menciona Baggiolini con respecto a las propiedades que posee la imagen electrónica y por las cuales se pueden comprobar dos cosas: la experiencia que buscaban los vanguardistas se comprueba y además que son los medios de comunicación, los privilegiados portadores de esta estética.

Baggiolini le da las siguientes características a la imagen electrónica:

- Vertiginosidad
- Implicación social
- Representación inmediata
- Memoria retiniana
- Destemporalización
- Simultaneidad
- Instantaneidad
- Actualidad
- Sensación de presente continuo
- Destotalización
- Fragmentación

- Gramática no letrada
- Sintaxis rota (muy presente en la música y la literatura joven)
- Montaje acelerado
- Desreferencialización (perdida de lo real como referente, la imagen habla por sí misma)
- Multiperspectividad (planos múltiples de un mismo objeto).

La imagen para Baggiolini propone que a más puntos de vista, mayor conocimiento, a diferencia del perspectivismo cartesiano asociado a la escritura que postula que a mejor punto de vista más conocimiento, es decir: linealidad vs multiplicidad⁹.

Esta experiencia sensitiva conlleva a una especie de seducción por el vértigo. El vértigo es un tipo de experiencia que fascina y que se busca de múltiples formas, pero que en la cultura actual esta muy ligada a la experiencia con los medios. Una metáfora de esto puede ser el zapping; si bien esta lejos de la experiencia real de vida a que Gatorade apela con su publicidad, en donde recurre a deportes de alto extremo como cultura de vértigo. Esto porque el zapping es un buen ejemplo para verificar que este tipo de experiencia no remite solamente a la producción de un anuncio de televisión, sino al uso interactivo del espectador que lleva la fragmentación a niveles mucho más extremos.

Es cierto que el auge y la proliferación del sistema de televisión de paga nos invita a esa utilización, pero es el público al que le fascina y se fascina con este tipo de lecturas rápidas y vertiginosas. A través del control remoto de la televisión el o los espectadores acceden a una desordenada acumulación de imágenes en un tiempo muy breve, lo que requiere una rápida capacidad de retención, aunque no sea esta de información, sino sólo de imagen.

⁹ Luis, Baggiolini, citado por Conrado Ugarte en el *Anuario del departamento de Ciencias de la Comunicación*. www.google.com.mx/search?hl=es&9=ANUARIO+DE+DEPARTAMENTO+COMUNICACION+C3%924+CONRADO+UGARTE&meta=

La facilidad con la que los jóvenes pueden leer la enloquecida velocidad de las imágenes, en relación con las personas de mayor edad, manifiesta el cómo se han modificado los hábitos perceptivos. Beatriz Sario dice que hace medio siglo la atracción de la televisión estaba sustentado en la imagen, hoy la atracción esta principalmente en la velocidad en que estas son mostradas¹⁰.

Si bien es verdad que los modos de percepción y sensación se han transformado, y muchas de las imágenes con las cuales se describen estos cambios son justas, esto no hace que se anule la experiencia reflexiva, la lectura racional y la crítica. Es cierto que la crítica ideológica y la argumentación racional tienen poco peso en una sociedad saturada de información, pero no por ello se debe abandonar el proyecto de una sociedad emancipada, que ha sido uno de los discursos clásicos de la modernidad.

¹⁰ Beatriz, Sarlo Sabajano. *Escena de la vida posmoderna; intelectuales, arte y videocultura*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

1.5 Un ejemplo muy especial: El cine posmoderno

Frederic Jamenson elaboró una serie de coordenadas que en estos momentos nos ayudarán a caracterizar lo que hasta el momento se entiende como posmodernidad:

1. En primer lugar, debemos situarnos en una **sociedad** posindustrial, **de consumo**, de medios de comunicación masivos de alta tecnología, de una sociedad informática.
2. Ubicarnos en una sociedad en donde se construye una **nueva cultura de la imagen**, del espectáculo y del simulacro como copia de un original – que en realidad nunca existió – del que se pierde credibilidad. Y en cambio, se cree en una infinita multiplicación de representaciones, en simulacros de imágenes que remiten a otras imágenes.
3. **La intertextualidad** es otra de las características clave de la posmodernidad. Es como sabemos un concepto proveniente de la semiótica del discurso expuesto por Julia Kristeva en los años 60 y retomado por Roland Barthes y Umberto Eco y nos da ideas de textos que circulan por muchas partes y que están relacionados entre sí y que siempre remiten a otros textos, a través de citas directas, alusiones o reescrituras; en esta intertextualidad, el texto es productivo de un nuevo texto y éste, productor de otros nuevos.

4. El **repudio de dicotomías** tales como:

- Interior / Exterior
- Esencia / Apariencia
- Latente / Manifiesto
- Autenticidad / Falsedad

Estos modelos, basados en un supuesto origen de verdad oculta en la profundidad, se sustituyen por ideas acerca de las prácticas y el funcionamiento de los discursos o textos.

5. El **desvanecimiento de fronteras** entre una alta cultura y la cultura de masas o comercial. Se comienza a valorizar de manera excesiva cosas que antes eran menospreciadas, como las series de televisión, la publicidad y los filmes para adolescentes. Aparece el término *kitsch que da un sentido*

estético y/o artístico a objetos o productos que carecían de éste en un contexto original.

6. Se da **la negación del estilo** como marca personal. Si se habla de textos y discursos que remiten a otros textos, ya no se puede encontrar un estilo peculiar y personal. Según Jamenson, esta desaparición del sujeto como individuo particular, da lugar a la práctica del pastiche, definiendo a éste, como el procedimiento estético que implica mezclar, juntar, yuxtaponer distintos lenguajes, elementos e diferentes contextos: artísticos y culturales, sin la distancia crítica que tiene la parodia, el pastiche es una parodia vacía.¹¹

¹¹ Frederic, Jamenson. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.

7. Conceptos como **simulacro**, **intertextualidad**, **pastiche** o **parodia**, representan las formas en que el arte elabora las nuevas coordenadas del mundo posmoderno. Son la respuesta de éste a la crisis de valores y a la caída de los paradigmas clásicos; fundamentalmente, la idea de que la verdad no es objetiva y única, sino construida a partir del lugar, el momento y el individuo que la reinterprete.

8. El cine por su parte, se hace cargo desde su medio específico, de una especie de **gusto de época** y, entonces, pone en primer plano la construcción intertextual de la realidad.

La diversidad social desatada por los avances tecnológicos actuales ha permitido nuevas formas de relación y multiplicidad de prácticas sin puntos de valoración más o menos claros para adherirlos o rechazarlos, desde un punto de vista ético, las condiciones sociales vigentes. Pareciera que estamos vertiendo vino nuevo en sacos viejos.

1.5.1 Elementos del cine posmoderno

En este apartado, delinearemos de una manera más clara y concreta los elementos constitutivos de estilo cinematográfico posmoderno. Y serán Frederic Jamenson y Lauro Zavala los encargados de delimitar dichas características.

Elemento
El exceso
La intertextualidad
La apropiación
La parodia
La estilización
La cita
El pastiche
Los desvíos, cruces o desplazamientos genéricos
La mezcla de estéticas
La representación sectorial
La fragmentación narrativa

Fig.1 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico posmoderno según Jamenson¹²

¹² Idem. Frederic, Jamenson. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.

Descripción de los elementos constitutivos del cine posmoderno
El exceso se ve realizado al explotar de manera impresionante el avance de los recursos tecnológicos, para la creación intertextual de la realidad.
La intertextualidad se verá al encontrar en el texto leído, elementos que nos hacen referencia a otros textos ya existentes, sin importar lo transformados o alterados que estos estén.
La apropiación implica dos sentidos que se superponen y que operan articulando elementos existentes que han sido reinterpretados y resemantizados.
La parodia comprende dos textos, el parodiante y el parodiado, dos niveles que están separados por una distancia pintada de ironía. Pero es importante tener muy claro, que el discurso parodiante, jamás deberá hacer olvidar al discurso parodiado.
La estilización se logra haciendo resaltar los rasgos característicos de un género determinado, dándole el mismo peso protagónico que otros elementos formales.
La cita será el tema o elemento de la realidad que toma el artista, para trasformarlo y de esta manera parodiarlo u homenajearlo.
El pastiche se observa al apreciar de manera clara la yuxtaposición o mezcla de diversos elementos del lenguaje pertenecientes a diferentes corrientes o movimientos culturales y/o artísticos.
Los desvíos, cruces y desplazamientos genéricos se observan al encontrar en el discurso del film características pertenecientes a un género, pero que posteriormente se tornan en otro de una manera rápida.
La mezcla de estéticas . La estética posmoderna, surge de dos posibles mecanismos de superposición: simultaneidad y alternancia. Es decir, una película es posmoderna ya sea cuando contienen simultáneamente elementos del cine clásico y el cine moderno, o bien cuando algún componente semiótico o algún segmento de la película son, alternativamente, de naturaleza clásica o moderna.
La representación de unidades sectoriales , se observa al ver planteado en la película un discurso que remite a grupos definidos, ya sean feministas, gay, lesbianas, etc.

Fig.2 Tabla explicativa de los elementos de cine posmoderno según Jamenson¹³.

Por su parte Lauro Zavala nos da otra categorización de los elementos constitutivos de las películas que podrían considerarse posmodernas. A continuación presento dichas características, para que más adelante podamos distinguir cuales son los elementos posmodernos presentes en el cine de Baz Luhrmann y cuales son los elementos del cine de este director, que dan el nombre de Telón rojo a su muy peculiar manera

¹³ Idem. Frederic, Jamenson. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.

de hacer películas sin estar presente en el posmodernismo. Para Zavala el cine posmoderno, surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos elementos específicos provenientes del proyecto moderno.

Elemento	Característica
Inicio	Simultaneidad de narración y descripción y simulacro de intriga de predestinación.
Imagen	Autonomía referencial.
Sonido	Función itinerante: alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica.
Edición	Itinerante
Escena	Espacio fractal, autónomo frente al personaje.
Narrativa	Simulacros de narrativa y metanarrativa.
Género	Itinerante, lúdico, fragmentario (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos).
Intertextos	Architextuales, metaparodia y metalepsis.
Ideología	Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad.
Final	Virtual: simulacro de epifanía.

Fig.3 Tabla de elementos del lenguaje cinematográfico posmoderno según Lauro Zavala¹⁴.

¹⁴ Lauro, Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno. Razón y palabra*. Primer Revista Electrónica Especializada en Comunicación. México. 2005. Núm. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>

Para este autor, **el inicio** del cine posmoderno consiste en una superposición de estrategias de carácter narrativo y estrategias de índole descriptiva¹⁵. Esta sucesión de estrategias dependerá de la perspectiva de interpretación que adopte el espectador al observar el inicio en relación con el resto de la película. Por ello, Zavala menciona que una película será posmoderna, si su inicio contiene un simulacro de intriga de predestinación¹⁶.

El sonido por su parte juega un papel muy importante según este autor y es que en el cine posmoderno el sonido cumple una función itinerante, es decir, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica. Esta simultaneidad de registro propicia que la película pueda ser disfrutada por un campo amplio de lectores, cada uno con expectativas y experiencias estéticas diferentes.

La edición es itinerante, porque, alterna estrategias causales y expresionistas, de tal forma que puede de manera parcial adoptar una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista.

La puesta en escena puede ser llamada fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con el cual establece un dialogo en el que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película.

La estructura narrativa esta organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, de tal manera que cada secuencia tiene un solo sentido literal, sino que también puede ser leída

¹⁵ Idem. Lauro, Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Primer Revista Electrónica Especializada en Comunicación. México. 2005. Núm. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>

¹⁶ Idem. Lauro, Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Primer Revista Electrónica Especializada en Comunicación. México. 2005. Núm. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>

como una reflexión del mismo contexto general a cerca de la película misma.

La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante, y por lo tanto es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.

La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, es decir, parodias simultaneas a más de un género o estilo, y yuxtaposiciones de niveles narrativos. Además adopta estrategias de citación alusión o referencia a reglas genéricas, lo que se conoce como architextualidad.

La ideología que subyace en el cine posmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película constituye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto es considerado como un ejercicio de presentación artística, en lugar de aspirar a la representación o a la antirepresentación.

El final característico de las películas posmodernas, suele contener un simulacro de epifanía por lo cual puede ser considerado como virtual esto quiere decir que, como ocurre en el resto de los componentes, el sentido del final depende del contexto de cada interpretación proyectada por cada lector del producto final en particular.

En síntesis
<p>El cine posmoderno tiene un inicio narrativo y descriptivo acompañado por un simulacro de intriga de predestinación, la imagen tiene cierta autonomía referencial, el sonido cumple una función didáctica, sincrónica o sinestésica alternadas, la edición es itinerante, la puesta en escena tiende a ser autónoma frente al personaje, la estructura narrativa ofrece simulacros de metanarrativa, el empleo de las convenciones genéricas y estilísticas es itinerante y lúdico, los intertextos son genéricos con algunos recursos de metaparodia y metalepsis, y el final contiene un simulacro de epifanía. Todo esto es consistente con un ideología de la incertidumbre, organizado a partir de un sistema de paradojas.</p>

Fig.4 Síntesis del modelo descriptivo del cine posmoderno de Lauro Zavala¹⁷.

¹⁷ Idem. Lauro, Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Primer Revista Electrónica Especializada en Comunicación. México. 2005. Núm. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>

Cómo podemos ver a lo largo de los cuadros antes presentados, ambos autores concuerdan en características elementales del cine posmoderno. Pero ¿qué tiene de diferente el cine posmoderno? ¿Por qué tanta preocupación por los cambios que éste muestra en la producción actual no sólo del cine, sino de los medios de comunicación electrónicos en general? ¿Qué tiene de diferente a otros modelos creativos?

El cine posmoderno, a diferencia de modelos como el expuesto en el cine vanguardista o el cine de autor, rompe con estos y nos pone en manifiesto que la realidad no es más que un simulacro, repetición y pone estos elementos en contracara con el original clásico. Además, mientras que la vanguardia y el cine de autor se caracterizan por rechazar completamente la tradición, el cine posmoderno la recupera no negándola y sí volviendo a ella mediante homenajes o parodias. Se trata de una ruptura, sin ninguna reposición¹⁸.

Lo nuevo del cine posmoderno es la manera de utilizar y refrescar ese pasado, su manejo de elementos ya existentes, su trabajo con la intertextualidad. En él, los géneros cinematográficos no desaparecen, sino que son adaptados, reinterpretados, reescritos según la época. Esta relectura es una vuelta de tuercas que contempla desde la estilización del plagio, desde la intertextualidad a la nostalgia y desde el homenaje hasta la completa subversión de los códigos.

Un ejemplo claro de este tipo de cine es el creado por el autor que dio origen a este trabajo, el director australiano Baz Luhrmann, quien con su estilo denominado Cine de Telón Rojo, ha venido a dar un giro de 360 grados a un género que parecía haber desaparecido, el cine musical;

¹⁸ Idem. Lauro, Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Primer Revista Electrónica Especializada en Comunicación. México. 2005. Núm. 46. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>

aunque él, no se considera un director de este género cinematográfico, sino un artista que crea a partir de su experiencia de vida misma.

A continuación haremos un análisis sobre el trabajo que este singular personaje ha hecho en la meca del cine.

2. EL CINE DE TELÓN ROJO: DEL CREADOR Y SUS PRIMERAS PRODUCCIONES



El Cine de Telón Rojo es sin duda alguna, una experiencia vivida por muchos pero reconocida por pocos y es que, para saber que pasa realmente con esta nueva manera de hacer películas, es necesariamente obligatorio conocer un poco de lo que es el Telón Rojo de Luhrmann, conocer dónde empezó y a dónde es que ha llegado.

En palabras del propio Luhrmann, el cine de Telón Rojo, tiene la tarea fundamental de enaltecer la importancia del manejo de los elementos que componen el cine y su lenguaje, al integrar características específicas dentro de la puesta en escena, el guión, la fotografía, la iluminación, la edición, el montaje, los efectos visuales y especiales, la musicalización, etc. Cada una de las partes que conforman la producción de una película (preproducción, producción y posproducción) son llevadas a su máxima expresión.

En este apartado se habla sobre el trabajo del realizador Baz Luhrmann, de cómo da vida a su movimiento cinematográfico y de las que fueron sus primeras obras bajo este peculiar sello.

2.1 Baz Luhrmann, un genio redentor



Mark Anthony Luhrmann nació en Sydney, el 17 de septiembre de 1962. Creció en un barrio de Australia rural, en el seno de una familia que poseía una granja y una pequeña gasolinera. El contacto desde muy temprana edad con el cine musical fue lo que le permitió conocer la manera de poder contar una historia sin perder la esencia de la misma.

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 love them. I had love of musicals.*¹⁹

¹⁹ 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](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 esta cinta vi los primeros pechos femeninos en mi vida – imaginación infantil. Tal vez eso sucedió en mi cabeza, *Paint Your Wagon*. También en esos días había un montón de televisión vieja y barata que en ese entonces, 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 19 de mayo de 2007.

Parte de su gran capacidad creadora la encuentra al trabajar en la gasolinera local y observar variedad en estilos de personas, maneras de pensar y de expresarse de éstas. Y lo mejor es que utiliza esta experiencia como motor y fuente de su ingenio creador.

Baz Luhrmann ingresó en el Instituto de Artes Dramáticas en donde comenzó su primer obra de teatro inspirado en la obra completa del escritor norteamericano Joseph Campbell y su muy peculiar 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”*.²⁰

Aún, cuando sus primeros trabajos fueron como actor, (***Winter of our dreams***, 1982), Luhrmann redirigió su carrera cuando se programa y crea la versión d para teatro (1986) de la que más adelante sería la primera parte de una trilogía cinematográfica con un sello único y vanguardista, ***Strictly Ballroom*** (1992) con la cual ganó algunos premio en diferentes festivales de teatro europeos.

La filmación de ***Strictly Ballroom*** corrió a cargo de Luhrmann, quien junto con Craig Pearce (coguiónista) y Catherine Martin (diseñadora de producción) hicieron la versión cinematográfica de la puesta en escena ***Strictly Ballroom***, que con su combinación de colores vibrantes, bailes y ritmos exuberantes y singular manejo de la ironía en el juego de sentimientos de los personajes, hizo un impactante debut en el Festival de Cannes de 1992.

²⁰ Idem. Andrew, Geoff. *Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre*. 7 de septiembre de 2001. La idea de montar un mito universal en un lugar lejano e histórico que todavía fuera familiar. En un lugar que es extraño y loco, el mundo del baile de salón.

Pero Luhrmann quiere más tiempo los reflectores sobre él y anuncia lo que sería su nuevo trabajo, junto a sus colaboradores Martin y Pearce, una nueva versión de la obra más famosa de William Shakespeare: **Romeo y Julieta**, pero bajo el sello que el director comienza a llamar Cine de Telón Rojo. Y es en el año de 1996, cuando el mundo descubre que la tragedia de estos dos amantes, pudo haber sido vivida también en la playa y por qué no, también con mucha música alocada y vestuarios de última moda y de famosos diseñadores.

El tiempo pasaba y Luhrmann era ya un reconocido y perseguido artista, que lo mismo montaba obras de teatro, que óperas, comerciales o participaba en algún programa de televisión como actor, etc. En 1997 decide casarse con su cómplice de locura, su diseñadora de producción Catherine Martin, con la que actualmente tiene 2 hijos: Lilliana Amanda Luhrmann y William Alexander Luhrmann.

En el año de 1998 edita la que sería su primera producción musical, bajo el nombre de **Something For Everybody**. Y es, para estas fechas también que se encuentra trabajando en la que sería su tercera película y con la cual finalizaría la trilogía del Telón Rojo. Tres años más tarde (2001) sorprende a todo el mundo con **Moulin Rouge: Amor en Rojo**, su película hasta el momento más exitosa.

Moulin Rouge: Amor en Rojo, es vista como una reinención del musical y una propuesta muy particular pero eso sí, arriesgada al presentar un tema que no es para masas acostumbradas a cintas comerciales y que no están tan familiarizadas con el cine de corte musical. Sin embargo y frente a todas las ideas de rechazo y aceptación, esta tercera entrega se convirtió en un verdadero éxito de taquilla y dejó claro que Luhrmann es sello de garantía que genera grandes ganancias, tanto para el mundo del cine, como el de la música, al haber lanzado dos discos representativos de esta su tercer cinta y que a la fecha siguen siendo de verdadero culto.

La historia de la película estaba basada en el mito griego de Orfeo. La cinta abrió el Festival de Cannes del 2005 y le dio a su creador múltiples nominaciones, reconocimientos y premios alrededor del mundo, de los cuales destacan las 6 nominaciones al Oscar, que incluyó el de mejor película en el 2001.

Después del impresionante éxito de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, Luhrmann estreno con palmas su obra *La Boheme* en Brodway y planteó lo que sería su siguiente entrega, la vida y obra de Alejandro Magno, con la que iniciará lo que será su llamada “trilogía épica”.

“That striat between commerce and art is narrow and never easy to navigate...” This has been true with all our Red Curtain films..²¹

El cine de Luhrmann se caracteriza como él mismo lo menciona, por ser una artificialidad real, ya que en sus películas, todas las escenografías son construidas deliberadamente para dar la clara sensación de falsedad, de teatralidad y magia, en un mundo trágico y real.

“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”.²²

Luhrmann no se considera un director de cine musical o de cine de ópera, más bien se define como un tipo creativo que se mueve entre historias, ideas, culturas; alguien que no puede ni quiere separar su vida de

²¹ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001, p. 96.* “Eesa mezcla entre lo comercial y el arte es estrecha y nunca fácil de navegar...” Esto ha sido verdad con todas nuestras películas de Cortina Roja.

²² Idem. Andrew, Geoff. *Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre*. 7 de septiembre de 2001. “Es artificialidad real, hay una sensación de control absoluto, pero en el corazón de ello, te permite una conexión emocional muy directa”.

su trabajo, que ve transformada la idea del mundo del espectáculo una vez que comienza su proceso creativo.

Para este director la idea de vanguardia creativa, representa la tendencia en una obra de arte cualquiera, o de un artista, a introducir elementos innovadores respecto de las formas tradicionales o convencionales. También lo podemos entender como una excesiva preocupación por desplegar recursos que quiebren o distorsionen los sistemas más aceptados de representación o expresión, en teatro, pintura, literatura, cine, etc.

*“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”.*²³

Para conocer más a fondo el estilo cinematográfico de Baz Luhrmann, es necesario tener claros los antecedentes del movimiento de cual toma algunas características, para proyectar su idea particular de cine vanguardista, audaz e innovador. Posmoderno es el término que se aplica al cine de Luhrmann y es en el siguiente capítulo donde se explicará todo lo relacionado a este término. ¿Qué es? ¿De dónde viene? ¿Cuándo surge? Etc.

²³ Idem. Andrew, Geoff. *Entrevista con Baz Luhrmann en National Film Theatre*. 7 de septiembre de 2001. “Orson Welles era un showman, pero también un renacentista. Quiero decir, son inseparables, porque lo que estás haciendo es, arte de tu experiencia en la vida. Así que parece ser que se siguen una a otra.”

2.2 Nacimiento del Telón Rojo

En 1992, aparece en el universo cinematográfico un director que renueva la manera de hacer cine musical, creando un estilo denominado en ese entonces como vanguardista, que lleva a sus producciones a extremos que las convierten en mundos excitantes y provocativos.

Tres películas son las que conforman este estilo cinematográfico: La primera fue escrita y dirigida por el propio Luhrmann y fue ***Strictly Ballroom (El Amor está en el Aire)*** en 1992, seguida por ***William Shakespeare's Romeo + Julieta*** en el 96, adaptación moderna del clásico de Shakespeare.

Sin embargo su trabajo más reconocido hasta ahora es ***Moulin Rouge: Amor en Rojo*** producida en el 2001. La cinta esta inspirada en la comedia musical y fue la encargada de darle una vuelta de tuerca más a un género que parecía ya olvidado: el cine musical. Luhrmann une es esta producción el diseño de un periodo maravilloso y las canciones pop de nuestros días para crear una incomparable experiencia tragicómica.

Como menciona Catherine Martin, el Telón Rojo de Luhrmann es artificioso, ya que en cada una de las tres cintas que lo conforman, la escenografía es exagerada con el único objetivo de dar la sensación de teatralidad²⁴.

²⁴ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001. 175 p.p.*

En cada una de las cintas que conforman la “trilogía roja”, todos los elementos que al principio parecían excesivos: el ritmo acelerado, los encuadres, la música, la iluminación, los efectos visuales y especiales (la puesta en escena), cobran sentido y encajan perfectamente en el rompecabezas creado por un grupo de artistas encabezados por Luhrmann.

El cine para Baz Luhrmann es una interpretación de un trozo de la realidad²⁵. El estilo de *Telón Rojo* es entonces, una reinterpretación de esta interpretación, que surge como una necesidad del propio autor para renovar la forma de hacer cine y darle el peso real y artístico que cada uno de sus componentes tiene por más simples que estos sean o parezcan, para lograr de esta manera fungir como un medio real y masivo de expresión. Esto lo logra retomando y transformando las convenciones del lenguaje cinematográfico tradicional, para satisfacer sus necesidades personales como cineasta, así como, la del medio en sí y las del espectador.

El cine de *Telón rojo* es según Luhrmann, una experiencia teatro-operística, cinematográfica. Es una artificialidad real, en lugar de una realidad artificiosa²⁶.

²⁵ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001.. 175 p.p.*

²⁶ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001, p. 79.*

2.3 Del Salón de baile a Verona Beach



El estilo creado por este cineasta, está conformado por una trilogía que no da muchas opciones de apreciación: lo odias o lo amas.

A continuación se presentan los antecedentes fílmicos del Cine de Telón Rojo, para posteriormente, caracterizar el estilo cinematográfico de Baz Luhrmann, como un cine con gran referencia posmoderna, según lo establecido por Jamenson y Zavala.

2.3.1 *Strictly Ballrom (El Amor está en el Aire)*



Es la primer cinta de Baz Luhrmann y fue también con ella que se inició el movimiento de Telón Rojo. Escrita y dirigida por él, ***Strictly Ballrom (El Amor está en el Aire)***, es una muestra clara de aquella idea que versa

“renovarse o morir” y de todos aquellos problemas a los que debemos enfrentarnos al tratar de defender nuestros ideales.

Escrita por Luhrmann y Craig Pearce, esta cinta nos narra la historia de Scott un joven bailarín de salón tan talentoso como arrogante. Su único objetivo es ganar el *Gran Prix* de su especialidad. Sus sueños y de quienes lo rodean parecen truncarse cuando su compañera de baile lo abandona. En la escuela de danza de sus padres, conoce a Fran, una tímida muchacha de origen español, que le propone ser su pareja. Tras negarse al principio, Scott acepta. Y la química entre ambos no se hace esperar. Primero hacen clic en el plano del baile y, posteriormente, lo hacen en el corazón. Sin embargo, tendrán que superar varios obstáculos antes de hacer sus sueños realidad.

La historia gira en torno al mito griego de Pigmalión (ver apéndice 1), pero es llevado de la bella rigidez de una estatua de mármol (Galatía) y su transformación, a la belleza, sensualidad y pasión en movimiento de un bailarín de salón (Scott) y su creación (Fran).



2.3.1.1 Ficha técnica

Título	<i>Strictly Ballroom (El Amor esta en el aire)</i>
Dirección	Baz Luhrmann
Guión	Baz Luhrmann, Andrew Bonell y Craig Pierce
Productor	Tristram Miall
Fecha de realización	1992
Nacionalidad	Australia
Fotografía	Steve Mason
Montaje	Jill Billcock
Música original	David Hirschfelder
Elenco	Paul Mercurio, Tara Morice, Bill Hunter, Pat Thomson, Gia Carides, Peter Whitford, Barry Otto, Sonia Kruger y Pip Mushin
Producción	Australia Film Corporation y M&A Corporation
Duración	94 minutos
Canciones	<i>Love Is In The Air, Time After Time, Quizas, Quizas, Quizas, El Danubio Azul, Standing In The Rain, La Cumparsita, Tequila, España Cani, Estudio Opus 10, No. 3 en mi mayor, Londonderry Air, Obertura de Carmen, Os Quidins De Vaya, Happy Feet, Yesterday's Hero y Rumba de Burros.</i>

Fig. 5 Ficha técnica de la película **Strictly Ballroom (El amor esta en el aire)**²⁷

²⁷ *Strictly Ballroom (El amor esta en el aire)* Dir. Baz Luhrmann. Prod. Tristram Miall. Australia, 1992.

2.3.1.2 Sinopsis

Scott es un bailarín con un brillante futuro en la danza deportiva de salón. Él y su pareja de baile Liz Holt, están más que preparados para ser los futuros campeones del Torneo Pacifico, próximo a realizarse. Pero las cosas no serán tan sencillas como él cree, ya que su rival Ken tratará a toda costa hacerlos renunciar a la competencia.

La tradición marca las reglas, mismas que han sido establecidas y preservadas por el presidente de la Federación de Danza Deportiva, el respetado Barry Fife. Scott deseoso del triunfo rompe las reglas y decide usar su propio estilo de baile en el concurso, pero utiliza movimientos que son prohibidos por el jurado que ha organizado la competencia, motivo por el cual pone en peligro su oportunidad de ser el ganador absoluto del torneo y su futuro mismo como bailarín.

Pero las malas notas para Scott no paran ahí, ya que sin avisarle Liz lo abandona para ir a bailar con su gran enemigo de profesión, Ken.

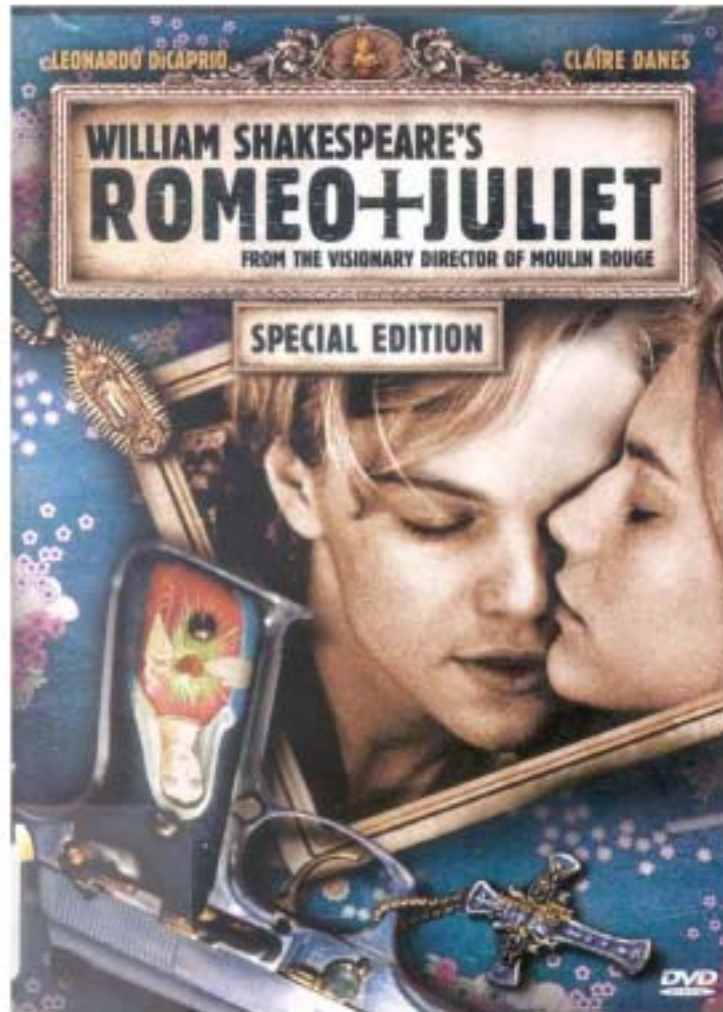
Shirley Hastings, madre de Scott y Les Kendall su instructor, le buscan por todas partes y de manera desesperada una nueva compañera para el concurso. Al mismo tiempo Fran, una tímida y apocada bailarina, inscrita en el grupo de principiantes del estudio de baile de Kendall, le pide a Scott que la acepte como compañera de baile para las próximas competencias, pero él se niega al verla tan sin chiste y sin talento aparente. Sin embargo tras mucho insistir y después de demostrarle al chico sus capacidades como bailarina, Fran lo convence y comienza a entrenar.

La familia sigue buscando una pareja adecuada para Scott, pero el flechazo y acoplamiento entre los dos chicos se ha dado tanto en la pista de baile, como fuera de ella.

Al final una serie de revelaciones ponen en entredicho la ética y conservadurismo del presidente de la Federación de Danza Deportiva y se observa a un Scott menos egoísta y sí más sensible; además de la increíble transformación de Fran en una bella y talentosa bailarina.



2.3.2 William Shakespeare's *Romeo + Juliet*



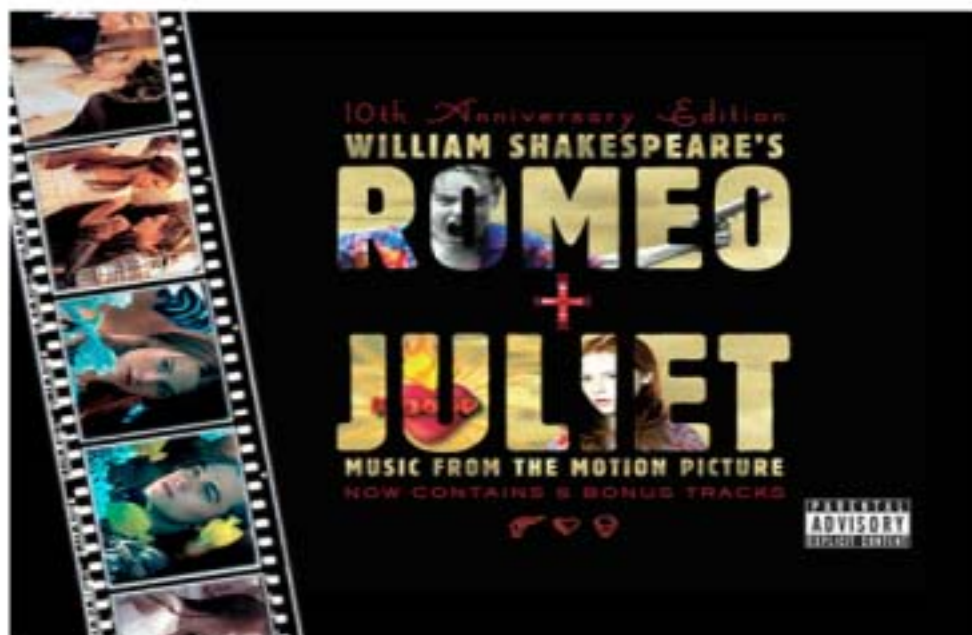
La segunda película bajo el estilo cinematográfico de *Telón Rojo* fue, una adaptación a la ya conocida tragedia shakespereana de los enamorados ***Romeo y Julieta***.

La obra fue escrita de una manera increíblemente accesible, el propósito era entre otras cosas hacerla interesante para el mayor número de personas. Se mantuvo intacta la obra, el lenguaje, los personajes, incluso la Ciudad de Verona como escenario, y hasta el lenguaje de la época. Pero la evolución fue clara y todo adecuado para que los lectores actuales, se identificaran con todo lo que la historia les presentaba o al menos la mayor parte. Los muchachos son punks posmodernos con toda la onda, que usan

piercings, consumen ácidos, conducen autos deportivos, se reúnen en Verona Beach (playas de Veracruz, México), y, en lugar de espadas, andan armados con pistolas. Los Montesco y los Capuleto son poderosas e influyentes familias pseudomafiosas.

Pero Luhrmann quería más y le da un elemento genial a su creación, hace a Mercutio negro, homosexual de closet y en una brillante secuencia, lo viste de mujer y lo convierte en protagonista de su propio número musical. Además de todas estas constantes maravillosas de artificialidad real, pone como protagonistas de su historia al guapo actor Leonardo Di Caprio y la no muy conocida actriz Claire Danes y los hace acompañar por excelentes actores de la talla de Jhon Leguizamo, Brian Denehy, Diane Venora y Paul Sorvino.

El resultado: un grandioso espectáculo Luhrmanniano que constituye hasta ahora, la mejor versión de la obra clásica. Porque, aún con todo y sus elementos juveniles y pintorescos, conserva intacta la esencia del texto original.



El carácter de Blockbuster logrado por Luhrmann se ve perfectamente acentuado por su gigantesca campaña publicitaria y por su puesto, por aquella inolvidable banda sonora, que incluye entre sus filas temas de *The Cardigans*, *Radiohead*, *Prince*, entre otros grupos de perfil alternativo.



Esta segunda entrega se convirtió en otro gran éxito para su creador y le significó a la crítica la polémica de aceptar o rechazar lo que miraban sus ojos en la pantalla de cine. Vivir y poder sobrevivir a esta experiencia cinematográfica es una grata controversia que nos hace como público, tambalear entre el encanto y la incógnita de no poder definir la creación de Baz Luhrmann. Es simplemente una locura razonada.

2.3.2.1 Ficha técnica

Título	<i>William Shakespeare's Romeo + Juliet</i>
Dirección	Baz Luhrmann
Adaptación	Baz Luhrmann y Craig Pierce
Productor	Baz Luhrmann, Gabriella Martinelli y Martin Brown
Fecha de producción	1996
Nacionalidad	Estados Unidos
Fotografía	Donald M. McAlpine
Montaje	Jill Billcock
Música original	Nelle Hooper y Marius De Vries
Elenco	Leonardo Di Caprio, Claire Danes, Jhon Leguizamo, Harold Perrinau Jr., Pete Postlethwaite, Paul Sorvino, Paul Rudd, Brian Deheny, Diane Venora y Das Mihok
Producción	Bazmark
Distribución	20th Century Fox
Duración	120 min
Canciones	<i>#1 Crush, Local God, Angel, Pretty Piece of Flesh, Kissing You, I Had a Dream, Lovefool, Young Hearts Run Free, To Feel Good, To You I Bestow, Tal Show Host, Little Star, You and Me Song, When Doves Cry, KTTV News Theme, Symphony No. 25, Liebestod y Exit Music.</i>

Fig. 6 Ficha técnica de la película ***William Shakespeare's Romeo + Juliet***²⁸

²⁸ *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Dir. Baz Luhrmann. Prod. Bazmark, 1996.

2.3.2.2 Sinopsis

La cinta sitúa la famosa tragedia shakespereana en la actualidad. La historia de la tragedia de ambos amantes es narrada al inicio de la película por una conductora de un canal noticioso, el cual esta realizando un especial que habla sobre la creciente ola de violencia en la ciudad, misma que ha sido provocada por la terrible batalla entre dos familias muy poderosas y rivales de negocios: los Capuleto y los Montesco, lucha que ha llevado a un desenlace trágico a Romeo y a Julieta.



La película arranca con una escena de pelea en una gasolinera, en donde se enfrentan a tiros Benvolio Montesco y Teobaldo Capuleto, ocasionando por error una gran explosión, misma que pone en alerta a las autoridades sobre las cosas que ambos bandos están haciendo.

La historia sigue y los Capuleto dan una fiesta de disfraces con el fin de presentar a Julieta en sociedad y lograr crear un compromiso entre ella y el hijo del gobernador, para de esta manera establecer una relación conveniente entre los Capuleto y las autoridades locales.

Pero las cosas toman un giro cuando Romeo logra colarse en la fiesta y conoce a Julieta, ambos quedan perdidamente enamorados sin saber que son enemigos.

Los dos jóvenes viven un tórrido romance y deciden casarse aún sabiendo que pertenecen a dos familias rivales. Lo hacen a escondidas en la capilla de Fray Lorenzo amigo de ambos chicos.

Teobaldo Capuleto, enfadado porque Romeo se coló en la fiesta de disfraces va en su búsqueda y al encontrarlo, éste no le hace caso a sus provocaciones, por lo que, en su defensa sale Mercurio, quien muere en manos de Teobaldo. Romeo enfurecido venga a su amigo y asesina a Teobaldo. Situación por la que tiene que huir de Verona.

Fray Lorenzo ayuda a los dos amantes a comunicarse y los convence de llevar a cabo un plan en el que él se hará pasar por muerto, para después reunirse con Julieta y partir ambos lejos de sus familias y de los conflictos de estas. Pero las cosas no salen como deben y Romeo y Julieta mueren en un acto de amor sin precedentes.

3. **MOULIN ROUGE: AMOR EN ROJO: LA TRILOGÍA ROJA LLEGA A SU FIN.**



Es con esta película, que el director australiano cierra su trilogía del Cine de Telón Rojo. Luhrmann despliega en ésta su tercera cinta, todo su talento artístico y la fuerza de su particular estilo visual, para trasladar al espectador, intelectual y anímicamente, a ese París bohemio y decadente presentado de una manera “artificialmente real”²⁹.

Moulin Rouge: Amor en Rojo es, simplemente, una celebración a la verdad, a la belleza, a la libertad, pero sobre todas las cosas, al amor; celebración que se torna excesiva, extraordinaria, contrastante, explosiva, electrizante, majestuosa... una adicción visual. Luhrmann introduce en esta película una estética agresiva y un modelo de reinterpretación de la realidad que nos deja e impone un nuevo estilo cinematográfico, el del Cine de Telón Rojo (*The Red Courtain*).³⁰

²⁹ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001.. p. 175.*

³⁰ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001. p. 175.*

3.1 Ficha técnica

Título	<i>Moulin Rouge: Amor en Rojo</i>
Dirección	Baz Luhrmann
Guión	Baz Luhrmann y Craig Pierce
Productor	Baz Luhrmann, Fred Baron y Martin Brown
Fecha de realización	2001
Nacionalidad	Australia y Estados Unidos
Fotografía	Donald M. McAlpine
Montaje	Jill Billcock.
Música	Craig Amstrong.
Elenco	Nicole Kidman, Ewan McGregor, Jhon Leguizamo, Jim Broadbent y Richard Roxburgh.
Producción	Bazmark
Duración	126 min.
Canciones	<i>Nature Boy, The Sound of Music, Zidler's Rap, Sparkling Diamonds, Diamond Dogs, Rhythm of The Nigth, Your Song, Meet Me In The Red Room, The Pitch, On They I'll Flay Away, Elephant Love Medley, Come What May, Like a Virgen, El Tango de Roxanne, The Show Must Go On, Hindi Sad Diamonds y Nature Boy.</i>

Fig. 7 Ficha técnica de la película ***Moulin Rouge: Amor en rojo***³¹

³¹ *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. Baz Luhrmann. Prod. Bazmark. Estados Unidos / Australia. 2001.

3.2 Sinopsis



París 1900. Toulouse Lautrec entona una melodía con la cual relata la historia de un extraño, talentoso y encantador joven, que viajó de muy lejos, lo mismo por mar que por tierra con la única ilusión de poder realizarse como un destacado y famoso escritor bohemio.

Christian un joven e idealista escritor, comienza a relatar la manera en que un año anterior (1899) había llegado a Montmartre y de cómo pese a las ideas de su padre, dicho barrio parisino no era un lugar de pecado ni de perdición, sino el centro del mundo bohemio, donde los hijos de la revolución bohemia ponía en practica sus ideas sobre el arte, la cultura, la pintura y la escritura.

Al llegar a Montmartre y hospedarse en un viejo cuarto de hotel, Christian se dispone a escribir a cerca de la verdad, la libertad y la belleza, pero sobre todo en lo que el más creía el amor; es aquí, donde se encuentra lo que sería su primer obstáculo, el no sabía mucho del amor ya que nunca se había enamorado. Es en este momento cuando sin pensarlo, su techo es atravesado por un argentino inconsciente y posteriormente es sorprendido en su puerta por un enano vestido de monja. El enano no es otro que Toulouse Lautrec, quien le cuenta sobre la narcolepsia que padece el argentino, misma que lo tiene de pie en un momento y al otro totalmente inconsciente. También lo convence para que ocupe el papel del argentino en su show llamado "Espectáculo, Espectacular", mismo que planean presentar a un inversionista en el Moulin Rouge.

Christian está emocionado con el ensayo de dicho show, pero cuando Toulouse le ofrece trabajo, llegan a su mente las palabras de su padre que le afirman acabará arruinando su vida bailando cancan y enamorado de una cortesana, el pide disculpas e intenta retirarse diciendo a los bohemios no ser un verdadero hijo de la revolución bohemia, es ahí donde sus nuevos amigos lo cuestionan sobre los ideales del espíritu bohemio, el les dice que cree en la belleza, en el amor, en la verdad y sobre todo en el amor, el motor que mueve a todo el mundo.

Christian accede a formar parte del show y Toulouse le cuenta sobre su plan de vestirlo con las mejores galas del argentino y lo harán pasar como un famosos escritor ante los ojos de la estrella del Moulin Rouge, Satine la cortesana más bella del lugar, con la idea de que ésta los contrate para escribir y participar en el show bohemio. El acepta, sin imaginar que su entrada al club nocturno, será su perdición.

Cuando los bohemios junto con Christian entran al Moulin Rouge, éstos quedan extasiados ante tanto desenfado y excesos maravillosos dentro de este universo nocturno. El show atrapa a Christian, la música, los bailes, las mujeres. Pero cuando entra Satine al escenario

colgando de un columpio todo el mundo se paraliza al mirar el resplandor de la mujer más bella del antro. Christian temeroso queda prendado de ella.

Los planes de los bohemios estaban marchando perfectamente, había logrado evadir a Harold Zidler, el administrador del lugar, pero Toulouse aún no hablaba con la Satine y no contaban con que esa misma noche un poderoso Duque también conocería a la hermosa chica.

Satine confunde a Christian con el Duque y lo lleva a su habitación, él le canta sus mejores poemas y ambos quedan locamente enamorados. La confusión es descubierta y Satine se siente un poco desilusionada, sin embargo accede a ayudar a los bohemios a presentar su show en el Moulin Rouge.



El duque acepta invertir en "Espectáculo, Espectacular", pero le pone como condición a Harold Zidler, que Satine será sólo para él o de lo contrario, lo dejará sin.

Christian y Satine están perdidamente enamorados y no miden las consecuencias de lo que esto les traerá.

El Duque comienza a sospechar de Satine y el escritor y le pone un ultimátum a Zidler. El sirviente del Duque matará a Christian si Satine no se acuesta con él. El joven escritor le pide a la bella cortesana no se acueste con el malvado Duque y le menciona su sufrimiento de sólo pensar que dormirá con otro. Satine le pide confianza y le comenta que lo hace por salvar el show o de lo contrario todos perderán. La cita está hecha, la chica va al lugar donde el Duque, pero al estar ahí se da cuenta que no puede seguir fingiendo amor y huye.

El Duque ordena a su sirviente matar a Christian.

Harold le cuenta todo a Satine y le pide lo haga huir de Montmartre, ella le dice a éste que no lo hará, que por primera vez alguien la ama de verdad. Al ver la negativa de la chica Zidler le confiesa que esta muriendo de Tuberculosis y que le queda poco tiempo. Es de esta manera que la chica accede y va ha donde su amado, para decirle que no lo ama, que no puede irse de su hogar y que ha preferido el dinero y las comodidades que le ofrece el Duque.



“Espectáculo, Espectacular”, es presentado con gran algarabía. Christian se aparece a mitad del show tras bambalinas y toma el lugar del argentino, quien ha quedado inconsciente por su narcolepsia. Entra a escena e insulta a Satine cruelmente. El Duque intenta asesinar al chico, pero Harold lo evita. Los dos enamorados se reconcilian y festejan el éxito del show y de que su amor venció sobre todas las cosas; pero al cerrarse el telón Satine se desvanece. Christian no comprende lo que pasa y ella le dice que esta muriendo y le pide cuente su historia para que su amor nunca muera. Él la besa tiernamente y ella muere.



París 1900, Christian decide contar su historia y comprende que lo más importante que se aprende en la vida es a amar y ser amado a cambio. Es aquí donde termina de escribir su historia y la película llega a su fin.

3.3 Del posmodernismo a *Moulin Rouge: Amor en Rojo*



En este apartado describiremos tomando en cuenta los esquemas previos de Jamenson y Zavala sobre los elementos del cine posmodernos, cada una de las características pertenecientes al posmodernismo, que aparecen y están de manera continua en el cine de Telón Rojo de Luhrmann y en específico, en *Moulin Rouge: Amor en Rojo*, la tercer película de este polémico y talentoso director.

Elementos a caracterizar en <i>Moulin Rouge: Amor en rojo</i>
Intertextualidad (J. y Z.)
Intriga de predestinación (Z.)
Sonido y Edición Itinerante (J. y Z.)
El exceso(J.)
Desvanecimiento de la frontera entre cultura alta y de masas (J. y Z.)
La cita (J.)

Fig. 8 Tabla de elementos posmodernos que se analizarán en la película *Moulin Rouge: Amor en Rojo*.

3.3.1 Intertextualidad



El mito griego de Orfeo en Moulin Rouge: Amor en Rojo

El mito de Orfeo (ver apéndice 2) , bien puede decirse, es uno de los más complejos de todas las narraciones mitológicas que conocemos en la tradición occidental; y esto es así en tanto que el mito se ha ido formando “en la tradición”, va cambiando conforme los tiempos y las necesidades de quien lo ha retomado.

Por tanto, afirmar que el mito de Orfeo vuelve de manera original al ***Moulin Rouge: Amor en Rojo*** es arriesgado; afirmarlo teniendo en cuenta su transformación, tomando en cuenta su carácter “intertextual” no, pues reconocer este carácter nos lleva a un estudio de doble encabezado: uno interno, que estriba en explicaciones en torno al funcionamiento del texto; otro externo que nos encamina hacia problemas complejos de función cultural, social, etc.

Siguiendo el “modelo actancial” propuesto por Greimas que nos dice que podemos distinguir 6 actantes concurrentes en la acción dramática³², el mito de ***Orfeo*** coincide con los principales agentes y pacientes de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo*** y las relaciones que se establecen entre ellos:

Orfeo	Christian
Catabis/ desciende al inframundo para recuperar a Euridice .	Catabis/ entra al <i>Moulin Rouge</i> , conoce a Satine y desea salvarla de la vida del bajo mundo.
Inframundo	<i>Moulin Rouge</i>
Hades	Harold Zidler
Poseía / Música	Poesía / Música
Tragedia	Amor imposible
Guardianes del inframundo	“The Diamond Dogs”

Fig. 9 Elementos relacionados entre Orfeo y Moulin Rouge: Amor en Rojo, según el modelo actancial de Greimas.

³² Greimas. *El Modelo actancial*. <http://google.com.mx/searchhl=es&ie=ISO-8859-1&Q=EL-MODELO-ACTANCIAL+DE+GREIMAS&meta=>

En el mito de Orfeo, éste realiza la catábasis o descenso al inframundo para recuperar a su esposa Eurídice, que ha muerto.

Orfeo acude armado únicamente con su música con la que consigue calmar a todos los guardianes del infierno y suscitar la compasión de Perséfone que convence a Hades para que permita la marcha de los dos amantes; Hades consiente pero le impone la condición que finalmente los separa; no voltear a ver a su amada esposa hasta haber abandonado el inframundo³³.

Moulin Rouge: Amor en Rojo, por su parte, es una historia romántica nacida en el último decenio del siglo XIX; un idilio entre una cortesana del decadente club parisino y un pobre escritor que la ama y que, a partir de poemas, la rescata de un mundo de crudas y crueles realidades para hacerla prisionera de otro, indudablemente más dulce, pero también más doloroso: el mundo del amor.

Relacionando ambas historias, se observa como Christian baja al inframundo del Moulin Rouge armado solo con su poesía que le sirve para acercarse a Satine; sin embargo, Satine se ve perseguida por El Duque, que es quien la condena al “inframundo” y quien va a propiciar su primera muerte: la separación de Christian. El “Hades” de este infierno parisino en el que también encontramos unas Ménades parisinas (*The diamond dogs*) es Harold Zidler, que es quien impone la condición de que ambos amantes no vuelvan a verse. Christian, al igual que Orfeo, incumple la condición y vuelve al Moulin Rouge, propiciando la segunda muerte de Satine, que como la de Eurídice es definitiva.

Sin lugar a duda los dos elementos más llamativos de esta reinterpretación del mito son: el cambio de lugar del inframundo y la causa de la imposibilidad del amor.

³³ Ma. Ángel, K. Garibay. *Mitología Griega: Dioses y Héroeos*. Ed. Porrúa, S.A. México, D.F. 1993. 250 p.

Un aspecto realmente interesante de la reinterpretación del mito es el que se nos ofrece la posibilidad de crear aquellas versiones que intencionalmente cambian o bien el escenario o bien el tiempo (o ambas a la vez) de la acción, siendo este cambio no de naturaleza aleatoria sino con una clara intencionalidad de servir de metáfora.

En el caso de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, el infierno es el sórdido París decimonónico, el paisaje hecho gente viva. El París del siglo XIX, transformado en ciudad de primera magnitud principalmente por artistas procedentes de otras naciones, se convirtió en la sede de poetas y pintores dispuestos a sacudir las antiguas prácticas y a ser protagonistas de los mayores escándalos. Un París convertido en capital de Europa; su estructura caleidoscópica fue lo que convirtió a París en paraíso e infierno, en atracción y rechazo.

Hemos advertido que son dos los aspectos más interesantes de la reinterpretación del mito clásico con la película; tras observar cómo es reinterpretado el inframundo, y enlazado con todo lo mencionado anteriormente, podemos tratar de acercarnos a la causa de la pérdida. Mientras que en la narración mítica la causa de ambas pérdidas es bastante simple (la primera la picadura de la serpiente y en la segunda el incumplimiento de no mirar a la amada) en ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, precisamente por la noción intertextual, esta causa es más compleja.

Que se trata de dos amores imposibles esto está más que claro, pero mientras que en la primera todo parece ser causa del destino, en la segunda, la imposibilidad de culminar el amor responde a cuestiones sociales. En efecto, poco tiene que ver en la separación de los amantes que Eurídice sea una ninfa y Orfeo un héroe, sin embargo esto sí es importante en ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, aquí la separación es producto de la desigualdad social. Queda claro en la película al presentar al padre de Christian en un universo aristócrata, reforzando la idea de que un ser marginal como una cortesana está condenado a la infelicidad absoluta.

El amor en la época del capital, del dinero, convierte a nuestra moderna Eurídice una desgraciada, para quien las relaciones amorosas, se establecen de manera comercial. Zidler no la deja salir del Moulin Rouge por miedo a perder el dinero del Duque; el Duque puede amenazar a Christian, pues tiene el dinero necesario para contratar asesinos a sueldo y Satine solo puede acatar su triste destino al no tener el poder del dinero. Si en la narración prehómerica la música de Orfeo pudo amansar a las fieras, callar e canto de las sirenas, doblegar a los guardianes del inframundo e incluso lograr la benevolencia de las divinidades infernales, en ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, Christian no tiene bastante con todas sus bellas canciones de amor. Y es esto lo que nos deja muy claro que a medida que nos acercamos a la modernidad del mito de Orfeo con su obrar heroico antiguo deja paso al obrar burgués.



3.3.2 Intriga de predestinación



Esta característica se encuentra esencialmente en el inicio de toda cinta posmoderna, ya que es en los primeros minutos de ésta, que se nos dan los elementos que estarán relacionados con el desenlace de la misma.

Elemento	Secuencia
El comienzo	Christian comienza a contar la historia de cómo llega a París y de cuáles eran sus sueños. Claramente abatido relata su vida en la colina de Montmartre y la forma en que conoció a Satine y lo que esta significó para él. Además puntualiza que la historia de amor entre la cortesana y él, tuvo un final trágico. Christian aclara que Satine fue la estrella del Moulin Rouge, la más bella y que ella está muerta. ³⁴

³⁴ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T.00:3:27 / T. 00:05:50

Elemento	Secuencia
<p>Casualidad</p>	<p>Cuando Christian estando en su cuarto de hotel, escribiendo sobre el amor, se da cuenta que no ha estado jamás enamorado y de pronto, el techo es atravesado por un personaje inconsciente, mismo que, estaba ensayando un espectáculo que habla sobre lo ideales del espíritu bohemio y entre los cuales destaca el amor. El show es encabezado por Toulouse Lautrec y éste es quien lo invita a escribir la obra y le pide convenza a Satine la cortesana más bella del Moulin Rouge de aceptar que ellos sean los encargados de producir la obra. El plan era vestirlo con el traje más fino del argentino y hacerlo pasar por un gran escritor inglés. El chico decide ayudarlos y queda contratado para escribir el primer show bohemio revolucionario. Christian adicionará para Satine y bebe su primer copa de ajenjo.³⁵</p>

³⁵ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T.00:05:53 / T. 00:10:50

Elemento	Secuencia
Confusión	<p>Christian y sus nuevos amigos, llegan al Moulin Rouge. El show los deja boquiabiertos. Las cosas marchan de maravilla, Toulouse le dice a sus amigos que han logrado evadir a Harold y le comenta a Christian que ha preparado un encuentro totalmente a solas con Satine. La hermosa chica aparece y todos quedan mudos ante tanta belleza. Harold le dice a Satine que todo esta más que listo para su encuentro con el Duque. Toulouse se levanta accidentalmente le derrama una copa de vino al Duque quien espera ansiosamente su encuentro con la hermosa cortesana. Toulouse le pide disculpas y trata de limpiarlo, es aquí donde Satine le pregunta a Harold quien es El Duque y éste le dice que es a quien Toulouse saluda con un pañuelo blanco; Toulouse le saca el pañuelo del saco a Christian y lo sacude frente a éste. Satine observa incrédula ya que lo observa muy joven y apuesto y pregunta nuevamente a Harold si esta seguro de ello y este mira a nuevamente a Toulouse limpiando al Duque y le responde que sí. La chica se dirige a Christian y le dice que la estaba esperando a lo que él asienta afirmativamente. Posteriormente ambos se encuentran en El Elefante y él le canta sus mejores poemas y ella queda perdidamente enamorada.³⁶</p>

³⁶ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T.00:11:00 / T. 00:31:30

Elemento	Secuencia
La tragedia	<p>Satine encanta a todos con su baile, su canto y su belleza. Pero justo en el momento en que ella está por finalizar su número, colgada en el columpio y en lo más alto del Moulin Rouge y ante la euforia de todos los asistentes, cae sorpresivamente de éste. Chocolate uno de los amigos más entrañables de la chica logra agarrarla y Harold engaña al público haciéndolos creer que todo ha sido producto de su gran talento histriónico, a lo que todos responden con fuertes aplausos. La gente espera impaciente el regreso de Satine, pero esta se encuentra en mal estado, Marie llega a ayudarla dándole un bebedizo para que se reponga rápidamente. Satine comienza a toser fuertemente y Marie le cubre la boca con un pañuelo, mismo que es manchado con sangre, al mirar esto la mujer, se da cuenta que su querida Satine esta condenada a muerte ya que padece una terrible enfermedad conocida como Tuberculosis. Marie no le menciona a nadie sobre lo sucedió, ni a la misma Satine, quien se prepara para su encuentro con el Duque y culpa a los apretados vestidos de su desvanecimiento.³⁷</p>

³⁷ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T.00:14:15 / T. 00:24:00

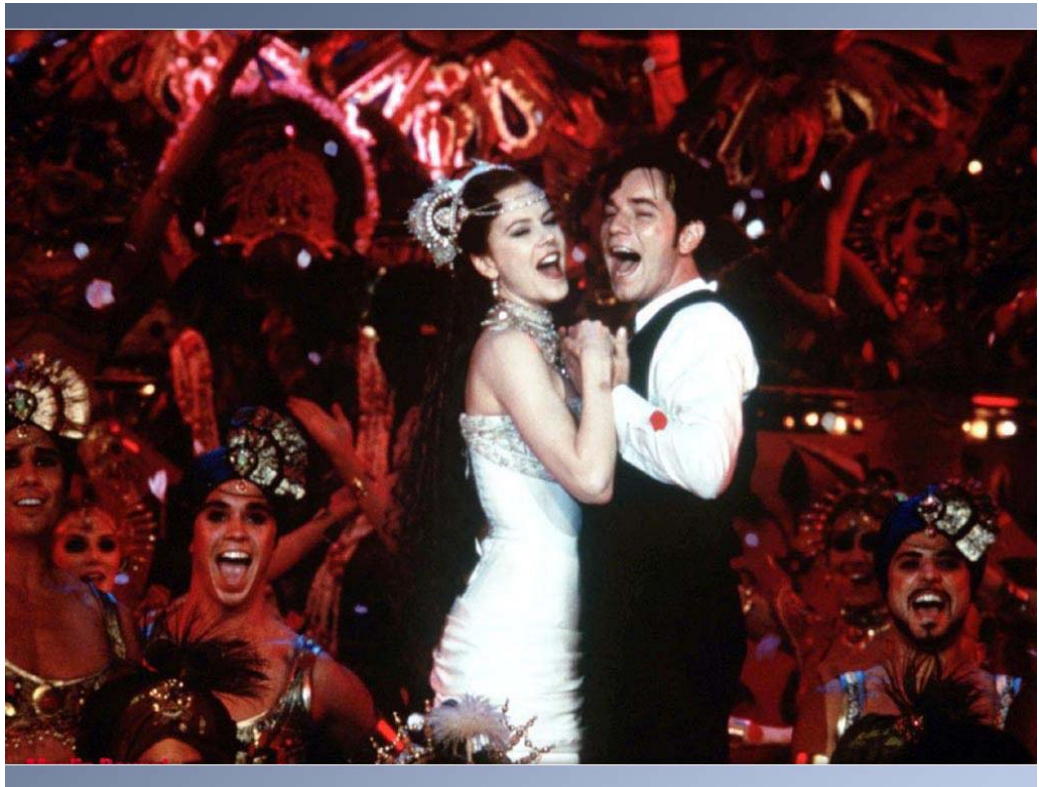
3.3.3 Sonido y edición itinerantes



Dentro de los rasgos técnicos más importantes del estilo de Telón Rojo, encontramos la edición y el sonido, ambos jugando papeles que le permiten al espectador adentrarse de una manera total a la historia que están viendo y los hace además partícipes directos del desarrollo de la misma, dando matices diferentes de acuerdo a la historia de vida propia. Como menciona Zavala, el sonido y la edición son ambulantes, ya que en el cine posmoderno cumplen una función que puede ser didáctica, asincrónica o sinestésica. Esto propicia que la cinta como se menciona antes, pueda ser registrada por el lector, desde muchos puntos de partida, tomando en cuenta las diferentes expectativas y experiencias estéticas del mismo.

En el caso de la edición, el director alterna estrategias causales y expresionistas, de forma que ésta, puede de manera parcial adoptar una lógica secuencial para inmediatamente después configurarse como una lógica expresionista.

“Moulin Rouge is taking you on a ride. A roller coaster ride from beginning to end with areas of light, shade and speed changes where you least expect them. Baz i´ve made fast fast fast our mantra but as soon as the story gets to Christian and Satine, the love story, the tragedy, we slow down,” says editor Jill Bilcock of **Moulin Rouge´s** cutting style.³⁸



³⁸ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001. p.88. Moulin Rouge*, te toma en un camino. Un paseo desde el principio, con un area de luces, sombras y rápidos cambios, los cuales te muestran sus expectativas. Baz y yo hemos hecho rápido, rápido, rápido, nuestro trabajo; pero tan pronto aparece la historia de amor entre Christian y Satine, la tragedia, nosotros bajamos la intensidad, menciona la editora Bilcock, la encargada de la edición de **Moulin Rouge**.

3.3.3.1 La edición

En este caso, la película se caracteriza por alternar varios tipos de montaje con la finalidad de crear mayor número de interpretaciones en cuanto a la percepción de la acción dramática, así como de lo impresionante de la cinta.



El ejemplo más oportuno es, la llegada de Christian y los bohemios al *Moulin Rouge*. La toma se hace en picada y en cámara rápida los personajes giran de descanso del cuarto de hotel donde ensayaban su show, adentrarse sin pensarlo dos veces al universo pecaminoso de dicho centro nocturno. Esta idea es reforzada por la mirada del hada verde, que se torna roja y hasta cierto punto diabólica al mirar como los bohemios han caído en el hechizo del ajenjo y de cómo tocarán fondo estando en el *Moulin Rouge*.



Al estar en el lugar todo es presentado en cámara rápida, desde las bailarinas, hasta los escenarios constitutivos del gran club. Todo apabulla a Christian, a quien no le queda más que dejarse llevar y ser absorbido por tan impresionante lugar. El ritmo es acelerado, inicia con un montaje analítico cargado de planos cortos que le dan al lector una posible apreciación psicológica del momento y del lugar, además de que exalta la expresividad de todos y cada uno de los elementos presentes en la composición escénica.



Pero no todo es tan sencillo en *Moulin Rouge: Amor en Rojo*, ya que el director y su encargada de edición se encargan de conjugar métodos de montajes que van del narrativo, lineal e incluso invertido, al rítmico y tonal. Todo justificado por la necesidad de los creadores por subrayar en cada momento el impacto psicológico que puede crear en el público la composición de los encuadres o el tono que se le puede dar a cada secuencia modificando el sonido emocional, el movimiento y el tono de cada plano.

La edición se caracteriza primordialmente en esta cinta, por el exceso en el uso de cortes, estilos de montaje, movimientos de cámara, efectos visuales, musicales y actorales (los personajes nos llevan de la farsa, a la seriedad o la personificación más pura de la chica enamorada).



3.3.3.2 El sonido

La banda sonora de cualquier película esta integrada por cuatro tipos de sonido: la palabra, la música, los ruidos y los silencios.

Moulin Rouge: Amor en Rojo, no es la excepción, solo que en este caso en particular, la palabra va más que conectada con la música y da como resultado la reinención de un género casi perdido y muchas veces odiado: el musical.

Luhrmann, junto con su equipo de creativos quiso hacer de esta su tercera cinta algo que le diera al público un momento de recreación que lo hiciera cómplice de transgresiones musicales, que le cautivarán y le permitieran adentrarse a un mundo cargado de simbolismos que lo transportaran desde el inicio de una nota musical al universo poco apreciado del musical. Esto lo logra mezclando géneros musicales, artistas y épocas en una sola melodía.

Nuevamente el director apuesta por cortes, ensambles y nuevas versiones de clásicos que le permitirán atrapar a esa audiencia perdida por lo “aburrido” y lineal del género antes mencionado.

Para explicar de manera más detallada lo anteriormente mencionado, el análisis se enfoca en una de las secuencias más intensas y descriptivas de la tragedia que es abordada en ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***. en ésta, el elenco de elenco esta reunido y esperando la resolución del Duque sobre el final que tendrá “*Spectacular, Spectacular*”. Es aquí también, donde se entona la famosa canción *Roxane* de *The Police*, pero ahora en una versión adaptada del rock al tango más puro.

La secuencia comienza con el relato del “argentino”, donde le dice a Christian que jamás debe enamorarse de una mujer que de su amor al mejor postor. La música comienza a aparecer lentamente y el juego de luces le da mayor intensidad dramática a la escena.



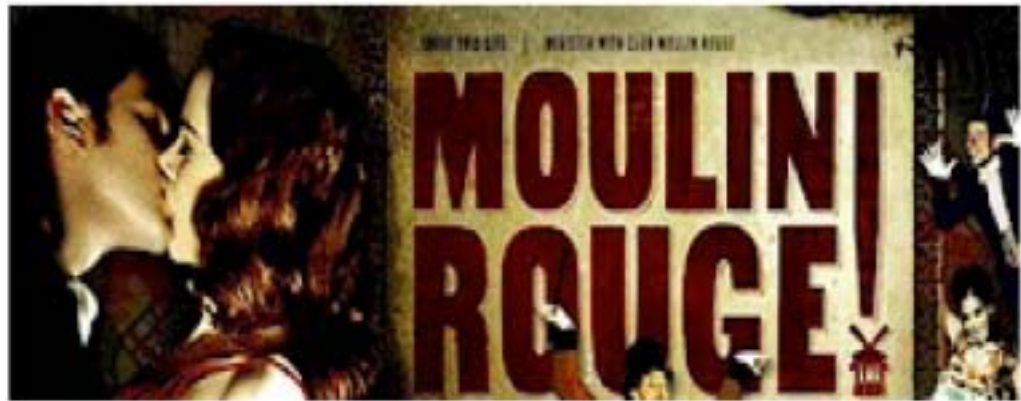
El “argentino” sigue narrando la historia de un joven que se enamoró de una prostituta, las notas de un piano aparecen. La luz de un reflector es dirigida a Nini, una de las cortesanas consentidas del *Moulin Rouge* y que envidia a la bella Satine, después un corte rápido y en toma de grúa se presenta al personaje masculino antes mencionado, advirtiéndole al protagonista (Christian) sobre los problemas que le traerá el enamorarse de una cortesana. La música sube de tono y es apoyado el momento dramático de ésta con el cambio de iluminación (se tornan los colores más oscuros) y los cortes rápidos saturando la pantalla.³⁹

³⁹ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T.01:18:05 / T.01:20:10

El momento climático de la secuencia es reforzado por la desaparición de sonido alguno y justo en el momento de mayor tensión se comienza a escuchar los filosos sonidos entrecortados de violines, mismos que desaparecen una vez que se ve resuelta la situación y la hermosa chica decide no acostarse con el malvado Duque y huye a la habitación de su amado escritor (Christian). El efecto en el manejo rápido en el cambio de instrumentos musicales, de la intensidad de la melodía entonada y de la coreografía interpretada por Nini y el “argentino”, así como de todos los cambios de iluminación en los diferentes escenarios e incluso de cortes y movimientos veloces o lentos de la cámara, hacen de este momento un espectáculo ampuloso, abigarrado, hipnótico y constante.



Todo parece estar resuelto desde una perspectiva integradora y francamente ecléctica. Pese, a que no había energía eléctrica en esa época, Luhrmann hace que su mundo irradie luz y decadencia. La mezcla de colores y estilos es intensa.



La historia puede no ser original, pero la edición permite que el dispositivo que controla la maquinaria que equilibra la estética visual y el complejo arsenal musical, lo sea. Permitiendo a las masas una lectura sencilla más no simple del lenguaje cinematográfico del estilo de Telón Rojo.



3.3.4 El Exceso



La cinta tiene 300 efectos visuales, que permitieron a los creadores disminuir el rango de errores digitales y un campo de mayor aproximación a la realidad, es decir, los efectos estuvieron a la orden el realismo en todos los costos, se realizaron sobre la línea de la misma historia; sobre la evidencia real del París de 1899.

*“We live in a world where our audience are not only aware but profoundly bored of the perfection of digital magic. In **Moulin Rouge** the cameras move perfectly at impossible angles, reality has a beyondreal shrapnes”.*⁴⁰

⁴⁰ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001. p. 90.* “Nosotros vivimos en un mundo donde nuestra audiencia no sólo está consciente, sino profundamente aburrida de la perfección de la magia digital. En *Moulin Rouge: Amor en Rojo*, las cámaras movieron los ángulos imposibles , realmente nos dan más allá de una forma real”.

Una de las secuencias donde podemos apreciar el manejo de cámaras y por ende la producción de efectos visuales es en aquella donde Toulouse nos presenta al personaje protagónico masculino, quien posteriormente nos relata su historia de cómo llegó a París, como conoció a su amada Satine y por qué es que se encuentra escribiendo la historia del ***Moulin Rouge***.

Secuencia:

La cinta comienza en estado de *off* (de negro a imagen) y después de unos segundos comienza a escucharse que se están afinando algunos instrumentos. Posteriormente, se visualiza al director de la orquesta y es el quien da la señal de *cue*, para dar entrada a la música que servirá como obertura de la cinta. Al comenzar las primeras notas, identificamos que se trata de la melodía institucional de la casa productora y distribuidora de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, la 20th. Century Fox, posteriormente aparecen los títulos de la distribuidora, de la productora y de la película.⁴¹



⁴¹ Idemn. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T. 00:00:00 – T. 00:01:16.

Para esta secuencia, se utilizó la pantalla verde, en la cual se colocaba en primer plano al director de la orquesta, para después sobreponerle las imágenes de los títulos de la *20th. Century Fox* y el nombre de la película⁴².

La escena continua y aparece un letrero que nos remite de manera inmediata al año 1900. Las imágenes se presentan en tomas que van del color, al tono sepia y al blanco y negro. Todo esto como medio de justificación para los diferentes estados de ánimo de los personajes y de lo que se está contando.

Con un *zoom in*, nos adentramos a la habitación de un hotel viejo y barato, donde se encuentra Christian, nuestro talentoso y tímido joven protagonista. Los colores siguen siendo oscuros y cambiantes. En *close up* se muestra a un Christian desencajado, desaliñado y triste. Se levanta y comienza a escribir en su maquina, y en *big close up*, se muestra la frase:

“The greatest thing you’ll ever learn, is just to love an be loved, in return”⁴³.



⁴² Idemn. *Moulin Rouge: Amor en Rojo. Special Features. Behind The Red Curtain. T. 00:00:00 – T. 00:01:08*

⁴³ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo. “Lo más importante que aprenderás es simplemente amar y ser amado a cambio” T. 00:03:00 - T. 00:03:25*

En *flashback* Christian comienza a relatar la forma en que llegó a París y como fue que se relacionó con los bohemios y Toulouse. En un juego constante de cambio de escenarios y de tiempos, encontramos una historia en la cual se muestra a Montmartre como el lugar para los artistas, los revolucionarios y no como el lugar que los puritanos definían como de perdición y pecado⁴⁴.

Esta segunda parte de la misma secuencia, se logró al mezclar escenarios reales de París, maquetas hechas a escala de dichos escenarios y de otros creados por el equipo de producción, así como pinturas del propio Toulouse, que sirvieron de guía para crear un universo plagado de elementos estéticos reales; además se diseñó con ayuda de la magia digital un Montmartre 3D, mismo que con la ayuda de la pantalla verde, les permitió a los diseñadores de producción y a los creadores de los efectos visuales, montar los elementos necesarios, para que este collage de imágenes reales y artificiosas, fuera visto como algo posible y creíble⁴⁵.



⁴⁴ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T. 00:01:17 – T. 00:03:30

⁴⁵ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001. p. 78.*

El manejo de la cámara permite que los efectos especiales sean casi imperceptibles para el lector común de la película, pero sí nos deja muy claro que, al conjugar elementos de la realidad con elementos creados específicamente para la película, se concibe claramente una de las características más presentes del cine de Luhrmann y que él define como una “artificialidad real”⁴⁶.



Pero, el exceso en el caso del Cine de Telón Rojo, va más allá de explotar los recursos tecnológicos para crear universos únicamente pertenecientes a la cinta. En el caso de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, se ve el manejo del exceso no solo para dar al lector “realidad artificiosa”, sino además, permitirle identificarse y vivir de manera más cercana la explosión de energía que representaba en aquella época la sola idea de sumergirse en el mundo del *Moulin Rouge*.

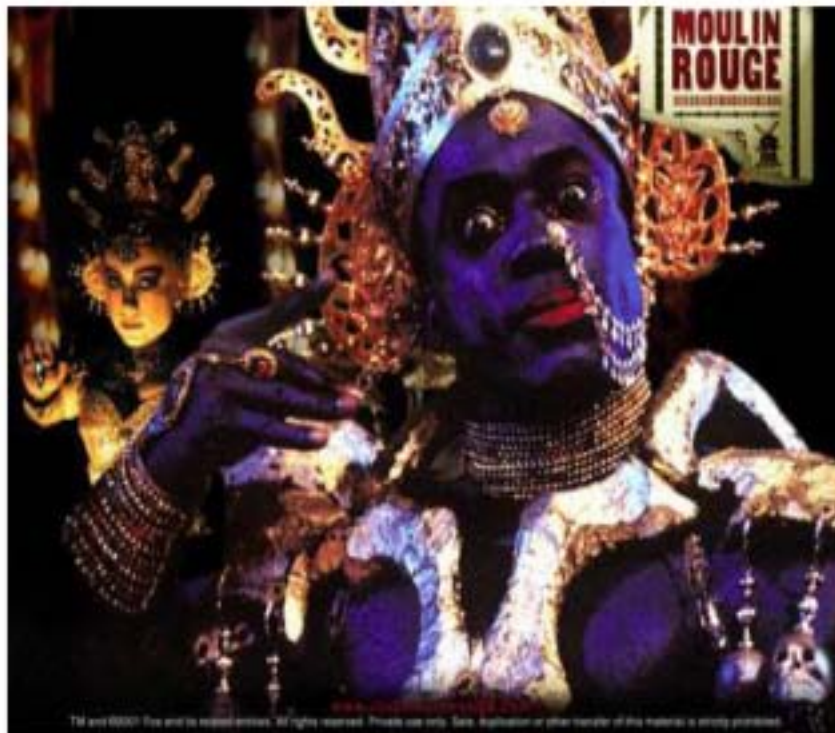
⁴⁶ Idemn. *Moulin Rouge: Amor en Rojo. Special Features. Behind The Red Curtain. 00:01:09 – T:00:03:10*

Por ello, y de manera justificada, el director satura la pantalla manejando un espacio fílmico cargado de adecuaciones temporales, como lo es el caso del relato de Lautrec al presentar a Christian; simultaneidad de tiempo, en donde se presentan dos espacios geográficos diferentes (salón de baile y habitación del Duque), pero que se maneja de forma rápida la presentación de lo que sucede en ambas, alternando ambas secuencias, con cortes veloces, montaje musical trepidante y filoso, e incluso, se pasa del color al blanco y negro.

También se observa claramente que el director recurre al uso de iluminación para dar la psicología de los personajes en determinados momentos. El ejemplo más claro, es la llegada de Christian y los bohemios al Moulin Rouge, donde se presentan de manera vertiginosa y rápida cada uno de los escenarios que constituyen a dicho antro y de los cuales el centro (la pista de baile) es la más iluminado, significando posiblemente la importancia de este lugar, que es donde se desarrolla el intercambio monetario por el servicio carnal. A diferencia de los reservados, donde se puede apreciar un tono oscuro, que vendría a representar lo indescifrable e indescrutable de los deseos más íntimos de los asistentes.

A lo largo de toda la película se observan movimientos rápidos de cámara, cámaras sobre puestas, disolvencias veloces, vestuarios majestuosos, colores brillantes, ausencias de color, mezclas musicales inimaginables, cortes excesivamente rápidos, con la única idea de no permitir al lector tomar una actitud de incredulidad y hacerle ver y creer que todo lo presentado, es posible y es real y que sólo ocurre en el cine de Luhrmann, en el Cine de Telón Rojo.

La muestra más clara de lo anterior mencionado es la secuencia en la que se presenta por primera vez al público el show bohemio “Espectáculo, Espectacular”. Un momento en la película donde se canalizan todos los elementos permitidos y reinterpretados de la imagen cinematográfica, donde la escala de las creaciones del director hacen fáciles ángulos casi imposibles, haciéndolos novedosos y casi imperceptibles para el lector común; a su vez el color (pictórico, histórico, simbólico y psicológico), el sonido (la palabra, el ruido, la música y el silencio), la escenografía, la actuación, la iluminación (natural o artificial) y el diseño del arte son exacerbados y explotados al máximo. Dejando claro que todo ahí es teatral, pero, se da el elemento al lector de que todo lo que ha visto fue tomado y reinterpretado de un contexto histórico, social y cultural real y que se trata de una creación original, de una relectura que da como resultado una “artificialidad real”.



3.3.5 Desvanecimiento de fronteras entre cultura alta y de masas



Parte importante del encanto del cine de Luhrmann y en específico de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, es la gran posibilidad de apreciación que nos permite el manejo del discurso cinematográfico de éste, permitiendo a todo el mundo poder acceder a dicho lenguaje, sin complicación alguna.

El cine musical por ejemplo, no es un género muy bien mirado por el público en general. Sin embargo la creatividad de este director, da la oportunidad de vivir la experiencia adentrando al lector a un universo que esta codificado por elementos que han o que forman parte de su vida cotidiana. Una prueba clara de esto fue, el utilizar a cantantes de moda o fama mundial (Christina Aguilera), para darle el matiz de cine comercial a una película más compleja.

*Referring to musical genre, Bilcock describes Moulin Rouge as, “an experiment in luring back a lost audience”.*⁴⁷

⁴⁷ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001*. p.88. Referente al género musical, Bilcock describe a *Moulin Rouge* como “un experimento atrayente para la audiencia perdida”.

La decisión fue acertada en parte, ya que muchos de los asistentes al cine, querían ver a la rubia cantante, contoneando con sus compañeras su sensual cuerpo, al igual que lo hace en el video promocional de la cinta, en la que interpreta el éxito ochentero Lady Marmalade.

Luhrmann explota al máximo las apropiaciones que le permite el trabajar dentro del contexto posmoderno y reinventa, no solo el cine de género musical, sino que también apuesta por una transformación total de elementos ya existentes, anulándolos de manera virtual, para posteriormente reescribirlos y darlos como creaciones propias; es por esto, que a lo largo de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, el lector puede disfrutar de referencias claras a joyas pertenecientes al mundo del séptimo arte e incluso al mundo de la música.

Por ello en la película se disfruta de un homenaje a aquellos musicales que engalanaron las salas de cine en los años 50's, pero también y como parte de esta nombrada ruptura de fronteras entre la alta y baja cultura, se homenajea a todas aquellas canciones pop de los 80's y los 90's. Es aquí donde entra la mezcla con la que Luhrmann hace de su película un verdadero show revolucionario, presentándonos un collage musical, que nos lleva de la mano: de David Bowie a Elton John, de la Madonna a Queen e incluso de John Lennon a Nirvana.

Reconocer el origen de las canciones e incluso reconocerlas es un verdadero reto en la primera lectura, pero más allá de esto, es importante reconocer y tener muy claro, que la transformación de dichas melodías, aportan un sentido y significado único a la película y la historia de ésta, misma que en ningún momento le permite al lector perderse y que nunca deja de funcionar. Por ejemplo, la luna que canta sobre la Torre Eiffel y que nos más que una de las grandes figuras de la ópera mundial, el prestigiado Plácido Domingo, que le da el toque de alta cultura a un momento en la cinta por demás romántico y masificado.

*“Music is the great unifying art of humanity, especially music that tells a story”.*⁴⁸

Por esto para el espectador será de lo más normal escuchar como de pronto los actores pueden comenzar cantando *Lady Marmalade* (Christina Aguilera) y que esta se fusione con *Children of the revolution*,⁴⁹ entonada por U2 e incluso escuchar *Roxanne* de *The Police*, ahora cantada por Jacek Konan (el personaje narcoléptico) y al ritmo de un exquisito tango de Mariano Mores.⁵⁰

“Once you get the audience to buy into the contract that in our world it’s acceptable to sing...”⁵¹

Es así, que a fuerza de excesos, buenas ideas y sobre todo transgresiones a todo lo establecido, ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, se convierte en una experiencia cinematográfica sin precedentes.

⁴⁸ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001*. p.70. La música es la gran unificación del arte del mundo, especialmente la música que cuenta una historia.

⁴⁹ Idemn. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T. 00:11:15 – T. 00:14:10

⁵⁰ Idemn. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. T. 01:18:05 – T. 01:25:20

⁵¹ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001*. p. 72. “Encontrar una audiencia para tener el contrato, significa tener una canción aceptable para nuestro mundo...”

3.3.6 La cita



Para la creación de lo que sería el mundo parisino de 1889 y de lo que representaba en ese entonces el Moulin Rouge, Baz Luhrmann junto con su equipo creativo de Bazmark, se reunieron para charlar y decidir que sería lo adecuado para que todo en esta tercera entrega cinematográfica fuera realmente impresionante, pero que no dejara de ser visto como una creación, como un universo mágico, artificial y teatral. El primer paso fue viajar a París y empaparse de todo lo relacionado a Montmartre, al famoso antro, la vida en esa época, pero sobre todo lo que fue y lo que significó la denominada *Belle Epoque* (*The Beautiful Period*).⁵²

⁵² Idem. Bazmark. *Moulin Rouge!* New York, New York: Newmarket, c.2001. p.76-77.

La Bella Época significó para Francia el gran movimiento que le represento increíbles avances tecnológicos, culturales, sociales, pero sobre todo una apertura mayor en cuanto a la forma de entretenimiento y la manera en que era vista la sexualidad y como era expresada.

Para Luhrmann la idea de mostrar un periodo histórico, sin caer en el documental fue una tarea fácil, para comenzar se decidió a no mostrar una copia exacta del París de aquella época, pero si mostrar y dejar muy claro los símbolos más representativos de la misma: la libertad social, la lucha por la desigualdad, el poder de la burguesía y la liberación sexual.

Como menciona el director, lo más importante de su historia es que este periodo cumple con la idea de una nueva idea del entretenimiento. Mismo que marcó el siglo de la Revolución francesa, una revolución en contra del privilegio y las injusticias. Muestra un universo variado de entretenimientos y grandes tecnologías, al servicio de la maravillosa clase trabajadora y por supuesto del gusto burgués. Esta alza de diversiones marcó una democratización de pasatiempos que fueron el anuncio de las nuevas invenciones de la cultura de masas del siglo XX.⁵³

⁵³ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001.* p .47.

3.3.6.1 Social:



Moulin Rouge: Amor en Rojo, viene a destapar lo bueno y lo malo esta época. Por ejemplo, se muestra claramente que fue una época en la que los avances tecnológicos además de aumentar las artes, dieron origen un sin fin de nuevas discrepancias sociales y dejaron claro que en el nuevo juego, no todos tendrían el derecho de admisión y que por ningún motivo se podía alterar el ritmo de los destinos de cada individuo.

Esto lo miramos claramente cuando se nos presenta a un Christian proveniente de la clase burguesa, la cual tenía en sus manos el poder de producción. Su padre le advierte claramente que ir a París y en especial a Montmartre, sería su fin. Pero la muestra más clara de esta idea fue cuando Satine le dice a Christian, que ella no puede enamorarse de nadie y mucho menos salir del *Moulin Rouge*, su hogar e incluso le aclara que una chica no puede vivir de amor, que necesita alimentarse y que el amor es solo un juego a quien podrá tener acceso, el que pueda pagarlo.⁵⁴

⁵⁴ Idem. *Moulin Rouge: Amor en Rojo*. Baz Luhrmann. Prod. Bazmark. Estados Unidos / Australia. 2001.

3.3.6.2 De la película, el elenco y algo más:



Para que todo en el mundo creado por Luhrmann fuera perfecto, se tuvo que invertir tiempo, esfuerzo y mucho dinero y además cometer errores que permitieran al lector del discurso cinematográfico creado por este director australiano sentir lo que fue el cine, los bailes, los vestidos, los peinados, los lugares, en si, todo lo que significaba el estar dentro o fuera del *Moulin Rouge* de 1889.

El resultado una experiencia exquisita que nos deja saber, que para ser famoso, debías pertenecer al exclusivo club de los burgueses, las prostitutas y los artistas de lugar mismo que abrió sus puertas el 6 de octubre de 1889, bajo el cuidado de Joseph Olier y Charles Zidler.

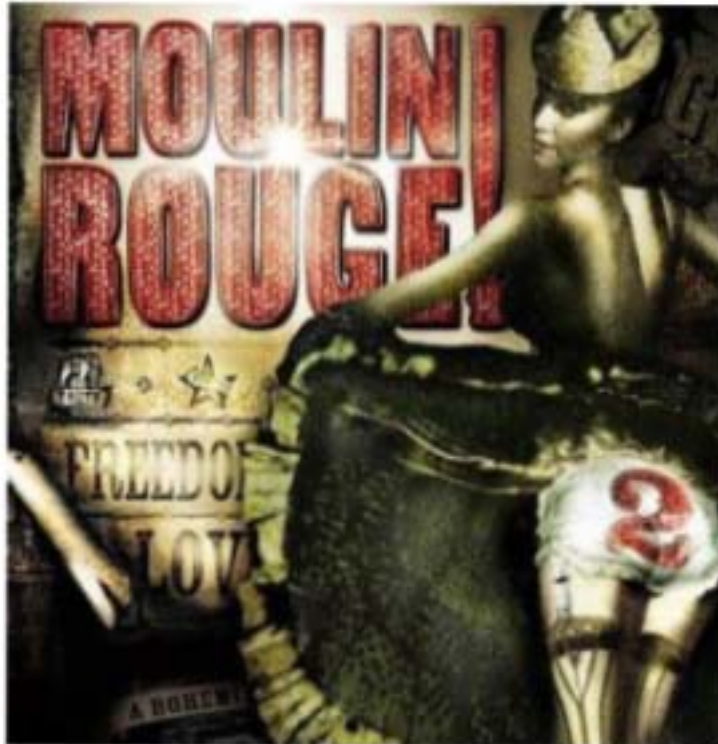
3.3.6.2.1 Satine



Los personajes fueron cuidados y planteados con un toque de referencia a esa época, pero claro, modernizados para una mejor apreciación de las características de los mismos y de sus personalidades. Por ejemplo, a Nicole Kidman, se le dio un aire que recordará el glamour de las divas del cine clásico como Greta Garbo o Marlene Dietrich y se le dio el toque de sensualidad salvaje e inocente que representaba Marilyn Monroe.

Además, en el caso de Satine, se tomó como referencia creativa a una de las actrices de teatro de esa época más talentosa y aclamada, la famosa Sara Bernhardt (ver apéndice 4). Sara representaba para los parisinos el esplendor de la belleza más pura y la gracia de la mujer con clase. Una prostituta de lujo que al igual que Satine murió abatida por un terrible padecimiento.

3.3.6.2.2 El vestuario



El vestuario es el único en la cinta que realmente nos acerca de modo preciso al período histórico que se maneja. El equipo de diseño de vestuario tuvo muy claro que el guardarropa debería reflejar el sensacionalismo y el escándalo del antro parisino. Se crearon un poco más de 400 prendas para vestir a los actores principales, los bailarines y los extras que aparecen a lo largo del film.

Es por esto que vemos vestidos coloridos, enaguas y calzones de muchas capas que hasta cierto punto fueron reveladores. Catherine Martin y Angus Strathie partieron de la idea de que el baile del can can era un acto impactante y sexy, que reflejaba el poder del entretenimiento que era el mundo debajo de las faldas femeninas y para poder caracterizar este mundo, crearon varios estereotipos eróticos para cada una de las

chicas del can can, incluyendo a una mucama francesa, a una colegiala, a una dominatrix, a un travesti y a una chica con negligé.⁵⁵

La atención también fue con lupa para la creación del vestuario de los personajes masculinos, incluyendo los trajes que mostraban a un Zidler regordete.



En si, para que la reinención del período que Martin y Strathie diseñaron tuviera un realismo de época incuestionable, la producción elaboró un guardarropa con mucha atención en los detalles. Todo se confeccionó a mano y hubo diseños que fueron hechos en la India.

⁵⁵ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001.* p .84.

3.3.6.2.3 Peinado y maquillaje

Estos corrieron a cargo de Aldo Signoretti y Maurizio Silvi y su punto de partida para crear la máscara representativa de ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, fue la paleta de color, vibrante y exquisitamente teatral, de Toulouse Lautrec, compuesta por colores ácidos (blancos, rosas, naranjas, rojos) que le dieron a la película una sensación de modernidad. Los patrones de color propuestos por estos artistas, se iban intensificando conforme se requería un equilibrio entre la alocada mezcla presenciada en el set y en el diseño de vestuario. Por ejemplo, el cabello de Zidler aparece de color naranja con manchones, o el de Audrey, que fue pintado en color azul oscuro. Para Satine, en cambio, se optó por un estilo glamoroso, en lugar del perfil típico de una cortesana del siglo XIX, por ello se le dio un tono nacarado a su piel y uno rojizo intenso a su cabello.

De haberse utilizado un maquillaje o un peinado sutil en ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, estos se habrían perdido ante la majestuosidad de los sets y los vestuarios. La producción resultaría solo en escenarios con vestidos sin cabeza.

CONCLUSIONES

El cine es un arte que puede ser captado por tres medios sensitivos humanos: la vista, el oído y la palabra, aunque lo visual solo este presente mientras dure la obra. Lo visual en momentos se puede combinar con lo sonoro, cuando las imágenes son acompañadas con música; con lo verbal, cuando los actores hablan; o darse los tres en forma conjunta, cuando los actores cantan.

“El cine será una fotografía que se da en el tiempo, ya que el movimiento que se observa en la pantalla, solo será una ilusión que se da al pasar de manera sucesiva diversas fotografías”⁵⁶. Podríamos considerarlo como un arte que tiene por un lado al teatro, y por el otro a la fotografía, pero que conforme se ha desarrollado va adquiriendo características propias que lo distinguen de éstos y que le dan una personalidad particular.

Los instrumentos básicos para su creación son: el libreto, una cámara de cine, actores, escenarios diversos (naturales o artificiales) que serán los lugares adecuados para crear realidades y mundos increíbles. El cine es más que nada un arte que se da en forma figurativa, de lo que se deriva su gran aceptación entre la mayoría de las personas, aunque adquiere un carácter abstracto cuando hay música.

El cine esta compuesto por una fórmula universal llamada narrativa estilista o estilo cinematográfico en donde se encajan y convergen todos los elementos cinematográficos que en pocas palabras le dan vida a una película. Esta narrativa o estilo esta compuesta por: la imagen, el sonido, la cámara y el montaje.

⁵⁶ Marcel, Martin. *El lenguaje del cine. Barcelona. 1991.. p.252.*

“El surgimiento de un estilo narrativo o cinematográfico particular, puede tener como causas: el buscar nuevos modos creativos, la decadencia del estilo anterior y la evolución natural del arte. Un estilo surge cuando un realizador o grupo de realizadores, teniendo como base una cierta ideología, buscan expresar contenidos comunes sobre la base de formas que se aceptan como válidas, dando como resultado un arte que es aceptado por la crítica y el público en general”⁵⁷.

Los elementos que conforman un estilo narrativo son:

1. La ideología que justifica la creación de ese estilo, que será su base para la conformación de sus contenidos.
2. Las formas aceptadas como válidas, que constituyen la tradición, y que tendrán como base la teoría de estilos anteriores, a la cual se incorporarán las nuevas reglas. La tradición no debe ser entendida como algo estático, sino como algo dinámico, como algo que está sufriendo continuas transformaciones, mismas que la enriquecen y le permiten mayores posibilidades creativas.
3. La aceptación del estilo por parte de la crítica y el público en general, ya que si ésta no se da, no puede darse luz verde al surgimiento del nuevo estilo, todo quedaría en un mero intento por buscar un cambio.

⁵⁷ Idem. Marcel, Martin. *El lenguaje del cine. Barcelona. P.268.*

“El cine dispone de un lenguaje sutil y complejo capaz de transcribir con precisión los acontecimientos y las conductas, pero también los sentimientos y las ideas. Debe esforzarse por sugerir más o menos simbólicamente los contenidos mentales más secretos y las actividades psicológicas más sutiles”⁵⁸. Por eso no ha podido ni ha querido privarse de la palabra, recurriendo a equivalencias expresivas (música y montaje) que cubran el espacio requerido y que logren adentrar al espectador en la intimidad de los personajes y de su historia.

A lo largo de siglo XX el lenguaje cinematográfico ha evolucionado de manera admirable. Uno de los ejemplos más recientes e increíblemente audaces es el cineasta Baz Luhrmann, quien retomando la idea de André Bazin, nos dice que: *“Hacer cine hoy en día es, contar una historia en un idioma claro y transparente. La originalidad de la expresión es, en adelante, completamente libre: responde a una elección deliberada dada por la intención artística. Lo que determina desde afuera la forma de la obra ya no es la eficacia novedosa de una nueva propiedad de la cámara o de la película, sino las exigencias internas del tema, en directo, como las siente el autor, que requieren tal o cual técnica en especial. Por primera vez desde el surgimiento del cine, los directores, respecto de la técnica, trabajan en las condiciones normales del artista. El estilo del director moderno se elabora a partir de los medios expresivos perfectamente dominados y tan dóciles como un bolígrafo”⁵⁹.*

Luhrmann es un director que siempre ha visto al cine como un medio de expresión, más que como una atracción foránea, una diversión parecida al teatro ligero o un medio para conservar las imágenes de la época. Para él, la cinematografía se ha transformado en un lenguaje mediante el cual el artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones como sucede hoy en la novela. Así, Baz Luhrmann crea una nueva escuela con una novedosa narratividad estilística

⁵⁸ Javier, Osorio, *El cine. Barcelona*, 1998. P.72.

⁵⁹ Rafael, Aviña. *Moulin Rouge: un musical vanguardista. Revista Cinerama, No. 58. p.34.*

cinematográfica llamada “Telón Rojo” y es su ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, la encargada de demostrar a la perfección este nuevo estilo, y además deja clara la compenetración total de un nuevo movimiento fílmico que le es propio, al universo cinematográfico ya existente.

Al realizar ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, Baz Luhrmann concreta y aterriza el movimiento fílmico que en 1992 daría a conocer como Telón Rojo. Este cineasta completo una trilogía estratégicamente pensada para generar este movimiento fílmico, a partir del rompimiento de moldes y esquemas.

El Cine de Telón Rojo se distingue principalmente como un movimiento que exalta una nueva forma de narración cinematográfica. En primer lugar se basa en argumentos simples, inspirados por algún mito literario, adaptándolo y ubicándolo en un contexto distante y exótico, pero con un aire tan familiar como la narrativa del teatro; de ahí la razón de su nombre. Este tipo de cine no permite que se retrase el ritmo de la narración porque se perdería su esencia y el compromiso que tiene la cinta hacia el público.

Así, el primer pilar de esta concepción de cine fue ***Strictly Ballroom*** (1992), una cinta de adolescentes centrada en llamativos bailes y que hacia clara referencia a la historia bíblica de ***David y Goliat***, con unos cuantos tintes de la fábula ***El Patito feo***. Su segundo experimento ya de impacto internacional no resultó menos descabella: una adaptación contemporánea en 1996 de la famosa tragedia romántica de Shakespeare, ***Romeo y Julieta***, la cual respetó los diálogos originales del texto, pero los colocó en una ciudad llena de vicios y violencia y cargada de simbolismos contemporáneos.

El círculo fue cerrado con ***Moulin Rouge: Amor en Rojo***, cinta que perfeccionó y llevó a lo más alto su movimiento fílmico. Esta vez la cinta se inspiró en el mito griego de ***Orfeo***, en donde un hombre enamorado desciende al inframundo, para rescatar a su amada del malvado Hades.

Luego de hipnotizarlo con su música logra convencerlo de regresar a Eurídice a la vida, pero el miedo lo traiciona antes de lograr su cometido y la pierde para siempre. Sin embargo, la película se vale de la música moderna en un contexto histórico europeo y una dirección artística barroca posmodernista, para darle vida a cada uno de los personajes y a su relato de amor.

El ***Moulin Rouge: Amor en Rojo*** de Luhrmann, reinventa el género musical, explotando al máximo las ventajas tecnológicas del cine contemporáneo y, al mismo tiempo, homenajear los estilos musicales del siglo XX, a través de su condensación de ritmos, formas de expresión artística y cultura popular no solo diferentes, sino totalmente opuestas. Para ello, se vale de un guión propio en el que no falta el humor irónico y la irreverencia, encausados hacia un final trágico de enorme dulzura y romance. Todo dentro de un filme que busca tener una estética vanguardista que le describe a la audiencia como percibir la excitación, la sexualidad visceral y la locura del periodo de “La bella época”.

Esta producción es diferente de todos los musicales, a primera vista se percibe un musical clásico, pero al leerlo se observa que contiene la banda sonora de una película moderna que conserva un sonido más urbano y más actual. El cine de Telón Rojo tiene una manera narrativa muy peculiar, en donde puede haber algo que nos mate de risa en un momento y que nos desgarré el alma en otro, una rutina de baile, en sí una habilidad impresionante para cubrir una amplia gama de emociones.

El director maneja para su estilo cinematográfico dos reglas principales:

1. No realizar una copia al carbón histórica del lugar. Realmente quería que una audiencia contemporánea pudiera sentirse inmersa en un contexto ubicado a fines del siglo XIX⁶⁰.
2. Crear una artificialidad real en lugar de una realidad artificial. El concepto es totalmente exagerado. Él quería un mundo en el que el lector creyera que todo lo que en la cinta ocurre es normal y cotidiano⁶¹.

Por esto, el Cine de Telón Rojo es un popurrí de culturas del último siglo. Un estilo vanguardista y audaz, posmoderno y bazluhrmanniano. Es ***“The Bohemian Revolutionary Show”***.



⁶⁰ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001.. p. 78.*

⁶¹ Idem. Bazmark. *Moulin Rouge! New York, New York: Newmarket, c.2001. P. 78.*

FUENTES DE CONSULTA

A. Bibliografía

Alfonso, García I. Seguí. ***El cine de Montaje: ¿Manipulación o realidad?***

André, Bazin, 1918-1958. ***¿Qué es el cine?***/ André Bazin. 3ª. Edición.
Madrid: Rialp, c1999.

Bazmark. ***Moulin Rouge!*** New York, New York. Newmarket, c2002.

Beatriz, Sario Sabajano. ***Escena de la vida posmoderna; intelectuales, artes y videocultura.*** Buenos Aires: Ariel, 1994.

Federico, López Silvestre. ***El paisaje virtual: el cine de Hollywood y el neobarroco digital***/ Federico López Silvestre. Madrid: Biblioteca Nueva. 2004.

Frederic, Jamenson. ***El giro cultural: escritos seleccionados sobre posmodernismo.*** Traducción: Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial. 1999.

Frederic, Jamenson. ***Ensayos sobre posmodernismo.*** Imago Mundi. 1991.

Frederic, Jamenson. ***El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado***/ Frederic Jamenson; tr. José Luis Pardo Torio. Barcelona: México: Paidós, 1991.

Humbert, J. ***Mitología griega y romana.*** Ed. Gili, S.A. México, D.F. 1981.

Javier, Osorio. ***El cine.*** Barcelona, 1998.

- Jean, Mity. ***Estética y psicología del cine***. Siglo XXI de España, Editores S.A. 2002.
- Jorge Humberto, Sauri Lujan. ***El cine de Peter Grennawey: visto desde la perspectiva del análisis barroco, intertextualidad e ironía***/ Jorge Humberto Lujan Sauri. México: Ediciones Sin Nombre, 1999.
- Lauro, Zavala. ***La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura***. México, UAEM. 1998.
- Ma. Ángel, K. Garibay. ***Mitología Griega: Dioses y Héroes***. Ed. Porrúa, S.A. México, D.F. 1993.
- Marcel, Martin. ***El lenguaje del cine***. Barcelona. 1991.
- María de Lourdes, López Alcaráz y Graciela, Zalce Martínez. ***Manual para investigaciones literarias***. UNAM, Campus Acatlán. México, D.F. 2000.
- Pablo, de Santiago. ***El cine en 7 películas: guía básica del lenguaje cinematográfico***/ Pablo de Santiago, Jesús Orte. 2da. Ed. Madrid: CIE Inversiones Editoriales- DOSSAT. 2000, 2002.
- Perry, Anderson. ***Los Orígenes de la Posmodernidad***. Anagrama. Madrid, España. 2000.
- Richard Appignanesi, Ziauddin Sardar y Patrick Curry. ***Posmodernismo para principiantes***. Ilustraciones: Chris Gerrat; traducción de: Guillermo Sabanes. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente, c1997.
- Victor E. Taylor y Charles E. Winquist, editores/ ***Enciclopedia del posmodernismo***. Tr. Pedro Navarro Serrano. Madrid: síntesis, depósito legal. 2002.

Shlomo, Sand. *El siglo XX en pantalla: cien años a través del cine*/ Shlomo Sand; prefacio de Michel Ciment; tr. castellana de Ferran Esteve. Barcelona: Crítica, c2004, 2005.

B. Filmografía

Cabaret. Dir. Bob Fosse. Liza Minnelli y Michael Yock. Estados Unidos. 1972. 120 min.

Cantando bajo la lluvia. Dir. Stanley Donen y Gene Kelly. Prod. Metro Goldwyn Mayer. Gene Kelly y Donald O'Connor. USA, 1952. 94 min.

Dancer in the dark. Dir. Lars Von Trier. Prod. Fine Line Features/ Film I Väst. Björk. Dinamarca. 2000. 140 min.

Dogville. Dir. Lars Von Trier. Prod. Zentrop Entertainment. Nicole Kidman. Dinamarca. 2003. 177 min.

El tambor de hojalata. Dir. Prod. y Guión: Volker Schlöndorf. 1979.

Fantasia. James Algar y Samuel Armstrong. Prod. Walt Disney. USA, 1990. 120 min.

Fantasia 2000. Dir. JAMES Algar y Gaetan Brizzi. Prod. Walt Disney Pictures. USA, 2000. 75 min.

Festen. Dir. Thomas Vinterberg. Dinamarca, 1998. 105 min.

Flashdance. Dir. Adrian Lyne. Prod. Paramount Picture. Jennifer Beals y Michael Nouri. Estados Unidos. 1983. 96 min.

Gilda. Dir. Charles Vidor. Prod. Columbia Pictures. Rita Hayworth y Glenn Ford. Estados Unidos. 1946. 110 min.

Hamlet. Dir. Laurence Oliver. Reino Unido. 1948. 155 min.

Hamlet. Dir. Franco Zeffirelli. Mel Gibson y Glenn Close. Gran Bretaña/ USA/ Francia/ España. 1990. 99 min.

Hamlet. Dir. Michael Almereyda. Prod. Andrew Fierberg y Amy Hobby. Ethan Hawke. USA. 2000. 123 min.

La novicia rebelde. Dir. Robert Wise. Prod. 20 Century Fox. Julie Andrews y Christopher Plummer. USA, 1965. 174 min.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain. Dir. Jean-Pierre Jeunet. Prod. Claudie Ossard. Francia, 2001. 122 min.

Los idiotas. Dir. Lars Von Trier. Dinamarca. 1998. 95 min.

Moulin Rouge: Amor en Rojo. Baz Luhrmann. Prod. Bazmark. Estados Unidos / Australia. 2001.

Mujeres al borde de un ataque de nervios. Dir. Pedro Almodóvar. España, 1998. 85 min.

Strictly Ballroom (El amor esta en el aire) Dir. Baz Luhrmann. Prod. Tristram Miall. Australia, 1992.

Studio 54. Dir. Mark Christopher. Prod. Miramax Internacional. Ryan Phillippe, Neve Campbell y Salma Hayek. USA. 1998. 93 min.

William Shakespeare's Romeo + Juliet. Dir. Baz Luhrmann. Prod. Bazmark. 1996.

C. Hemerografía

Rafael, Aviña. *Moulin Rouge: un musical vanguardista*. Revista Cinerama, No. 58.

D. Internet

Adrew, 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](http://www.guardian.co.uk)

Conrado, Ugarte. *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*.

www.google.com.mx/search?hl=es&9=ANUARIO+DE+DEPARTAMENTO+COMUNICACION+C3%924+CONRADO+UGARTE&meta=

Greimas. El modelo actancial.

<http://www.google.com.mx/search?hl=es&ie=ISO-8859-1&q=EL+MODELO+ACTANCIAL+DE+GREIMAS&meta=>

Lauro, Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno. Razón y palabra*.

Primer Revista Electrónica Especializada en Comunicación. México. 2005. Núm. 46.

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/n46/lzava.html>

Luis, Baggiolini; citado por Conrado Ugarte en el *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*.

www.google.com.mx/search?hl=es&9=ANUARIO+DE+DEPARTAMENTO+COMUNICACION+C3%924+CONRADO+UGARTE&meta=

Mundo Free. **Dogma** **95.**
http://www.mundofree.com/cine_escandinavo/Dogme_95.html

Wikipedia:**Dogme_95.** *http://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_95*

APÉNDICES

Apéndice 1. *El mito de Pigmalión*



Cuenta Ovidio en su *Metamorfosis* que Pigmalión había rehuido desde joven la compañía de alguna mujer; que había vivido célibe y sin esposa, por la repulsión que le causaban las obscenas Propétides. Ellas se habían atrevido a decir que Venus no era una diosa, por lo que cuentan, a causa de esto, la diosa se enfadó y como castigo las convirtió en las primeras ninfas que prostituyeron sus cuerpos y su belleza. Y al perderse su pudor y endurecerse la sangre en sus mejillas, se convirtieron, en seres que parecían rígidos pedernales.

Un día talló una estatua de marfil, con arte tan admirable, que se enamoró de su creación. Tan bella era que no podía comparársele con ninguna mujer de padre o madre nacida. Tal era su porte y su gesto que parecía estar viva y que por pudor no se movía. Pigmalión quedó prendado de ella y si amor era tan grande que olvidaba que sólo era una estatua de marfil. La acariciaba y la besaba, creyendo que ella le correspondía. Tan enamorado estaba que siempre la halagaba tiernamente y en ocasiones le llevaba obsequios tan maravillosos que él sentía eran dignos de una belleza tan espléndida y única como la que poseía su dulce creación.

En una fiesta, le suplica a la diosa Venus le otorgue vida a su estatua, el objeto de su única pasión. La diosa, atenta al amor sincero y benévola con quienes al amor se sacrifican, hizo realidad su deseo y Pigmalión por fin sintió los besos dados a una boca llena de vida, de amor y de pasión. La virgen sintió los besos que le daba y se sonrojó, y alzando su tímida mirada, vio por primera vez a su enamorado amante.

La diosa misma estuvo presente en la boda. Después de nueve luna la joven dio a luz a Pafos.

Este es el mito que nos describe Ovidio. En otras versiones, Pigmalión, se enamora de la misma Afrodita, pero la diosa no corresponde su veneración. Pigmalión suplica, y ante la negativa de la diosa crea una estatua a la que venera, habla, besa, acaricia y acuesta en su lecho. Al ver tanto amor, Afrodita da vida a Galatea, quien concibe de Pigmalión, dos hijos: Pafos y Metarme. Pafos sería el sucesor de Pigmalión y padre de Cíniras, quien fundaría la ciudad chipriota de Pafos, construyendo un templo a la diosa del amor⁶².

⁶² Humbert, J. *Mitología griega y romana*. Ed. Gili, S.A. México, D.F. 1981. 300 p.p.

Apéndice 2. El mito de Orfeo



En tiempos antiguos, hubo un rey de Tracia llamado Eagro. Como las mujeres mortales no le satisfacían, se enamoró de la musa Caliope. A ella también le gustó y de su unión nació un niño. Al que llamaron Orfeo. Caliope tenía el don divino de poder cantar, que enseñó con destreza a su hijo. Tan hermosos eran los cantos del niño que el propio dios Apolo estaba encantado, y le regalo una lira que tocaba con tanta dulzura que hasta las piedras lloraban.

Cuando creció, apareció un heraldo que le anunció el intento de Jasón de traer de vuelta el vellocino de oro. Se unió gustoso a los otros valientes griegos en el viaje, utilizando su música para vencer las innumerables dificultades que en el camino iban surgiendo. Pero deseaba volver a Tracia, pues estaba enamorado de una bella doncella llamada Eurídice. No obstante, el amor no se mostró generoso con ellos: justo después de casarse, ella murió al ser picada por una víbora.

Orfeo se mostró inconsolable. Con su arpa en la mano, tomó la senda de los espíritus de los muertos y descendió a los infiernos. En su camino, encantó con sortilegios a todos los guardianes hasta que consiguió llegar a la morada del dios Hades, señor y amo del inframundo. Intercedió ante Hades y Perséfone a favor de su amada Eurídice y juró que si no conseguía volver con ella al mundo de los vivos, permanecería en el mundo de los muertos para siempre. Sus corazones se ablandaron ante los cantos de Orfeo y los dioses cedieron. Le dijeron que se marchase y que su mujer iría tras él pero que no podría durante el viaje de vuelta mirar por ningún motivo hacia atrás, so pena de perderla para siempre. Justo cuando volvía a la superficie, se giró para ver si no se había perdido en la espesa niebla. Ella estaba detrás de él, pero aún no había llegado a la superficie. Hermes, el mensajero, que les había seguido, invisible, la acogió y tiro de ella para devolverla al mundo de los muertos. Orfeo sólo tuvo un breve instante para levantar su velo y mirar el rostro de su amada esposa una última vez. Entonces, desapareció.

Con el corazón destrozado, Orfeo no podía soportar mirar a otra mujer, y durante los tres años siguientes, sirvió de sacerdote en el templo de Apolo. Las muchachas seguían acosándolo, pero las rechazaba, lo que las enfurecía con locura. Orfeo no había perdido el deseo, solo que ahora su pasión era el amor de los muchachos. Enseñó a los hombres de la Tracia el arte de amar muchachos y les reveló que, a través de ese amor, se podía volver a sentir la juventud, tocar la inocencia de la juventud, oler las flores de la primavera. Tuvo muchos amantes. El más destacado fue el joven Calais, el alado, hijo de Boreo, el viento del norte, su amigo y compañero en el Argos.

Pero el destino había dispuesto que su amor por Calais, tendría un final abrupto. A principios de una primavera, durante la dionisiacas, ocurrió, cuando las mujeres de la Tracia asumían el papel de Ménades, las alegres y desbocadas sirvientas de Dionisio, el dios del vino, de la pasión y del abandono. Odiaban a Orfeo por haberlas rechazado cuando lo

deseaban, por reservarse para los muchachos que ellas habían codiciado y por reírse tan abiertamente de su amor. Un día, cantó con tanta dulzura que incluso los pájaros se callaron para escucharlo y los árboles se inclinaron para oírlo mejor; cantaba a los dioses que han amado a muchachos, a Zeus y Ganímedes, a Apolo y sus amantes, a cómo incluso los dioses pueden perder a sus amados cuando los atrapan las garras de la muerte.

Ausente en su música, no se percató de la presencia de las desairadas Ménades en la linde del bosque. En un arrebato de rabia, cayeron sobre él. “¿No tienes tiempo para nosotras, oh, dulce y hermoso muchacho?” “¿Nuestros cuerpos, nuestras voces, no tienen el poder de encantarte? ¡Conoce, pues, la furia de aquello que desprecias! –gritaron- y todas le pegaron con ramas de árboles hasta tirarlo al suelo, desgarraron su cuerpo en pedazos y echaron sus restos al río.

Orfeo, el más encantador de los hombres, murió; pero su cabeza y su lira se alejaron flotando por el río Hebros, aún cantando, y siguieron navegando sin rumbo hasta llegar a la isla de Lesbos, donde, al llegar a la playa, una gran serpiente se precipitó sobre él, pero fue convertida en piedra por Apolo. Colocaron su cabeza en una gruta sagrada, donde formuló profecías durante muchos años. A petición de Apolo y de las Musas, su lira fue llevada volando por Zeus a los cielos, donde aún hoy puede verse en forma de constelación de estrellas.

Mientras tanto, Orfeo se halló nuevamente en el inframundo, esta vez para siempre y paseo allí felizmente por sus Campos Elíseos, una vez más inseparable de su Eurídice.

Plutarco nos cuenta que las Ménades que asesinaron a Orfeo fueron castigadas por sus maridos, que las dejaron marcadas con tatuajes en brazos y piernas. Otros dicen que los dioses, furiosos con ellas, iban a

matarlas, pero que Dionisio las castigo atándolas al suelo con raíces, convirtiéndolas posteriormente en robles⁶³.



Como nos damos cuenta, estos al igual que otros mitos griegos, están basados casi literalmente en restos antiguos, materiales hechos circular por personas especialista: mitógrafos modernos. Por ello, debe tenerse presente que jamás ha existido una versión “original” de ninguna de estas historias, que se transmitieron de manera oral a través de un periodo de casi más de dos mil años, por una región que abarca tres continentes, desde el Mar Negro hasta las orillas del norte de Africa, un área que alberga en la actualidad a países como Bulgaria, Grecia, Turquía, Egipto, Italia, etc. No obstante esta claro, que los mitos son el reflejo colectivo de un mundo en el que el amor es una fuerza de la naturaleza y que siendo puro es totalmente compatible con la vida y nos lleva por una senda de heroísmo y divinidad.

⁶³ Idem. Ma. Ángel, K. Garibay. *Mitología Griega: Dioses y Héroes*. Ed. Porrúa, S.A. México, D.F. 1993. 250 p.

Apéndice 3. Cine Dogma



¿Qué es el cine Dogma?

En el año 1995, los cineastas daneses: *Lars Von Trier* y *Thomas Vinterberg* deciden crear una nueva corriente, como respuesta al cine de confección (Telón Rojo) que, sobrecargado de una parafernalia de artificios, luces, ambientación, efectos, montajes y música, no hace más que distorsionar la trama en sí. Según los dogmáticos, este manifiesto busca rescatar la esencia del cine y extraer la verdad de personajes y situaciones⁶⁴.

⁶⁴ http://www.mundofree.com/cine_escandinavo/Dogme_95.html

Si bien el movimiento es considerado como único en su estilo, esta forma particular de narrar cine ya había sido implementada en producciones vanguardistas de los 60 y 70⁶⁵.

El decálogo recoge manifiestos, que han sido hasta para sus propios ideólogos de imposible cumplimiento. Estos son:

- Los rodajes tienen que llevarse a cabo en locación. No se puede decorar ni crear un *set*. Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios.
- El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa (la música no se debe usar, salvo que ésta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).
- La cámara debe ser portada al hombro. Cualquier movimiento o inmovilidad que se consiga con la mano es permitido.
- La película tiene que ser en colores. Luz especial o artificial no está permitida (si la luz no alcanza para rodar una determinada escena, ésta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara).
- Filtros y trucos ópticos están prohibidos. El mero objetivo de la cámara ya falsea la realidad.
- La película no puede tener una acción o desarrollo superficial (no pueden haber armas, ni pueden ocurrir crímenes en la historia).
- La ruptura de la linealidad temporal y geográfica está también prohibida. (El filme sucede aquí y ahora).
- Películas de "género" (*genderfilm*) no están aceptadas.
- El formato debe ser 35 mm normal (Academy Format)
- El director no debe aparecer en los créditos.

⁶⁵ <http://usuarios.lycos.es/DOGMA/>

Las primeras películas Dogma fueron: **La Celebración** (1998) de Thomas Vinterberg, **Los Idiotas** (1998) de Lars Von Trier y **Mifune** (1999) de Sören Kragh-Jacobsen⁶⁶.

La primera impresión que causa un espectáculo Dogma se resume en desconcierto. Las frenéticas y a veces zigzagueantes tomas de la cámara en mano, la débil iluminación, el desenfoco y hasta la aparición del reflejo del camarógrafo en los cristales de una escena recuerdan nos recuerdan el video algún video producido por nosotros de manera casera. La naturalidad sobresale en estas producciones, donde ni siquiera existe un vestuario especial para los actores, sino que ellos llegan a la locación con su propia ropa.

Festen (La Celebración), debido quizás a su trama y locación, transmite al principio el sentimiento de estar presenciando el video recordatorio de alguna fiesta privada, haciendo casi partícipe al público de la misma. El aniversario del padre de una respetable familia es, en este filme, el telón de fondo, que se desgarrar por el descubrimiento de un incesto por parte del agasajado y un suicidio. La que fuera una reunión festiva entre familiares un poco caóticos, se convierte con el transcurso de la película, en un fuerte enfrentamiento, que destapa el irreparable trauma infantil del hijo violado, y plantea, en resumen, una rebelión contra las convenciones e hipocresías⁶⁷.

Los Idiotas, en cambio, cuenta la historia de un grupo de jóvenes, que deciden poner en práctica su teoría sobre "el idiota interior" y representar papeles de retrasados mentales. Al principio, reclusos en una casa, para después mezclarse con los "normales", llegarán a convertirse en un hostigamiento ambulante dentro de su localidad. Durante una de sus salidas convencen a una chica a unírseles, la que se convertirá en la heroína del cuento. No apta para todos los gustos, esta primera película Dogma de *Von Trier*, fue recibida por el público como una verdadera provocación. Esta

⁶⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_95

⁶⁷ **Festen (La Celebración)**. Dir. Thomas Vinterberg. Dinamarca, 1998. 105 min.

película demostró una fidelidad minuciosa al Dogma, que a veces sacrificó la calidad de la misma⁶⁸.

Estas primeras producciones sobresalieron tanto, que crearon una increíble expectativa en el medio europeo. La fórmula Dogma de *Von Trier* y *Vinterberg*, sin buscar un éxito comercial, llegó a producir películas taquilleras, con sello artístico.

Después de esta sorpresiva acogida, algunos críticos comenzaron a definir al Dogma como una inequívoca estrategia de marketing, sobre todo después de convertir el concepto en franquicia cinematográfica. En efecto, después del eco de las primeras producciones, muchos directores quisieron apostar por el manifiesto para implementarlo en sus películas. Interpretado como comercialización por unos, o democratización por otros, el Dogma se convirtió en pocos años en una garantía de calidad, y se abrió a cineastas de todos los rincones del mundo que se comprometieran a filmar bajo estas pautas.

⁶⁸ *Los idiotas*. Dir. Lars Von Trier. Dinamarca. 1998. 95 min.

Apéndice 4. Sara Bernhardt



Sarah Bernhardt nació el 23 de octubre de 1844 en el No. 5 de La Calle École de Medecine, en París. Su nombre real era Rosine Bernardt. Su madre era una judía de origen holandés y se llamaba Julie Bernardt, mejor conocida en el mundo de las cortesanas como Youle.

Sarah tuvo cuatro hermanas y jamás supo quien fue su padre biológico.

Sara pasó los primeros 4 años de su vida en Bretaña al cuidado de ama de cría. Al iniciar su carrera como actriz de teatro sufrió un grave accidente, mismo que más adelante le cobraría la vida. Al cumplir 7 años ingresó al Instituto Fressard un internado para señoritas próximo a Auteuil. Ahí permaneció dos años, más tarde ingresaría al colegio de monjas

Grandchamp, cercano a Versalles. Fue en este colegio donde participó en su primera obra teatral: "Tobías recupera la vista", escrita por una de las monjas.

Tras abandonar Grandchamp a los 15 años, su madre trató de adentrarla en el mundo galante para que se ganara la vida como cortesana, a lo que Sarah se negó rotundamente, influenciada por la educación recibida en el convento.

Gracias a las influencias de su madre con el hermano de Napoleón III, Sarah ingresó al *Conservatoire de Musique et de declamation*, de donde se graduó con honores, para posteriormente entrar en la *Comédie Française*. Debutó el 11 de agosto de 1862 con la obra "*Iphigénie*" de Jean Racine.

En 1864, conoció a uno de los grandes amores de su vida, el príncipe Charles-Joseph Lamoral, con quien tuvo a su único hijo: Maurice Bernhardt.

Participó en más de 125 obras, entre los intelectuales más destacados que escribieron obras exclusivamente para ella, se encuentran Victor Hugo y Oscar Wilde.

El estilo de actuación de Sarah Bernhardt se basaba en la naturalidad. Detestaba profundamente las viejas normas del teatro francés, donde los actores declamaban histriónicamente y hacían gestos sobreactuados. Rompió con lo establecido y profundizó en la psicología de sus personajes. Estudiaba cada gesto y cada entonación del texto que debía decir, buscando siempre la perfección natural sin que se notara algún tipo de artificio.

Aparte de su profesión de actriz, se interesó por la pintura y la escultura, llegando a exponer en el Salón de París varias ocasiones, entre los años 1874 y 1896.

Triunfó en toda Europa e incluso tuvo una gira multipremiada y aclamada en los Estados Unidos de Norteamérica.

“La Divina Sarah” como era llamada, disfrutó de sus triunfos al lado de su querido hijo Maurice, pero el 23 de marzo de 1923, tras un largo declive en su salud, provocado por aquel accidente que tuviera al iniciar su carrera, muere en su casa de *Boulevard Péreire* a la edad de 79 años.

Su entierro fue multitudinario: más de 150000 franceses acudieron a despedirla. Fue inhumada en el cementerio parisino de *Père-Lachaise*