AAH0055

TESIS
COS 2005
P464.

Universidad Católica Andrés Bello

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Artes Audiovisuales

"Trabajo de Grado"

HENRI TOULOUSE-LAUTREC Y BAZ LUHRMANN EN EL MOULIN ROUGE

Tesista: Romina Pereyra Zanzi

Tutor: Elisa Martínez

Caracas, 7 de Septiembre de 2005

A mi **Abuela Marisa**, porque cuando llegue a los 84 años…

me gustaría poder bailar como ella

Agradecimientos

A **Elisa Martínez**... un apoyo invaluable, por estar en cualquier momento dispuesta a ayudarme y por motivarme siempre a seguir adelante

A **Luis Alberto Díaz** por su paciencia y su inefable colaboración

A **Max Römer Pieretti** por su constante soporte

A mi papá, **Rodolfo**, porque con su convicción me demostró que todo el posible

A mi mamá, **Rosanna**, por tener soluciones tan acertadas todo el tiempo

A mis padres, porque sin su respaldo y su cariño jamás hubiese logrado este objetivo

A mis hermanas **Rosanngel** y **Estefanía** por pensar en mí siempre como alguien especial y por permitirme ser tan importante en sus vidas

A **Alexander** porque nada hubiese sido lo mismo sin él, por apoyarme y acompañarme siempre y por llenarme de sonrisas estos cinco años

A **Mary** por tener siempre los brazos abiertos y por su cariño desinteresado

A mis abuelos **Marisa, Zanzi, Carmencita,** y a la **Yaya**... una abuela más para mí, por su fortaleza y vitalidad y por darme siempre buenos consejos

A mi tía, **Bettina,** por ayudarme en estos años de carrera y por permitirme tener un hogar en esta ciudad

Y a todos mis amigos, por su inestimable contribución a este proyecto...

¡Gracias a todos, han sido y serán siempre muy importantes para mí!

Índice

INTRODUCCIÓN..... VII

MARCO REFERENCIAL..... 9

Capítulo I: Henri Toulouse Lautrec

1.1 Vida..... 10

1.2 Obra..... 17

Capítulo II: Baz Luhrmann

2.1 Vida..... 26

2.2 Filmografía..... 31

Capítulo III: Tendencias Pictóricas en el Cine..... 33

Capítulo IV: Estilos Propios-Propuestas Estéticas

4.1 Henri Toulouse Lautrec..... 37

4.2 Baz Luhrmann en Moulin Rouge! (2001)..... 41

MARCO METODOLÓGICO..... 44

Capítulo V:

Objetivos Generales y Objetivos Específicos..... 45

5.1 Pintura y Cine: Una Relación Formal..... 46

5.2 Propuesta Metodológica..... 48

5.2.1. Definición de los Elementos de Análisis..... 51

Composición..... 51

Elementos Fílmicos No Específicos..... 54

5.3 Criterios para la selección de la muestra de análisis..... 58

5.3.1 Las Pinturas del *Moulin Rouge*..... 58

5.3.1 Los Fotogramas..... 58

5.4 Dentro del Moulin Rouge: Cuadros y Película..... 60

ANÁLISIS..... 62

Capítulo VII: Dos Artistas..... 63

7.1 La Noche Parisina: Henri Toulouse-Lautrec..... 64

7.2 Moulin Rouge! (2001): Baz Luhrmann..... 78

7.3 Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann: Una Relación Formal..... 94

CONCLUSIONES..... 99

Referencias..... 102

Anexos..... 112

Índice de Tablas

Tabla 1: Lenguaje del Cine..... 48

Tabla 2: Matriz de Análisis..... 50

Tabla 3: Comparación formal de Dos Artistas..... 94

Índice de Figuras

Figura 1: Página de un Cuaderno de la Escuela (1876-1878)..... 10

Figura 2: Amazona en el Circo Fernando (1888)..... 39

Figura 3: Marcelle Lender Bailando en *Chilpéric* (1896)..... 64

Figura 4: La Goulue Entra con Dos Mujeres al *Moulin Rouge* (1892)..... 65

Figura 5: En el *Moulin de la Galette* (1889)..... 66

Figura 6: Baile en el *Moulin Rouge* (1890)..... 67

Figura 7: En el *Moulin Rouge*: Dos Mujeres Bailando (1892)..... 69

Figura 8: La Payasa Cha-U-Kao en el *Moulin Rouge* (1895)..... 69

Figura 9: Jane Avril Bailando (1892)..... 70

Figura 10: En el Promenoir del *Moulin Rouge* (1892)..... 70

Figura 11: Yvette Guilbert (1894)..... 72
Figura 12: Jane Avril entrando al *Moulin Rouge* (1894)..... 72
Figura 13: La Payasa Cha-U-Kao (1895)..... 72
Figura 14: El Inglés en el *Moulin Rouge* (1892)..... 73
Figura 15: El Paseo (1891-1892)..... 74
Figura 16: A la Mie (1891)..... 74
Figura 17: Maximes Dethomas en el Ballet de la Ópera (1896)..... 74
Figura 18: En el *Moulin Rouge*: El Comienzo de la Cuadrilla (1892)..... 76
Figura 19: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Cortes de las Figuras..... 78
Figura 20: Fotograma de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Encuadre revelador.. 79
Figura 21: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Encuadres inclinados..... 79
Figura 22: Fotograma de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Utilización de la Profundidad de Campo..... 80
Figura 23: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Distribución de elementos en un fotograma..... 81
Figura 24: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Ángulos de visión... 82
Figura 25: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Primeros planos..... 83
Figura 26: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Combinación de planos..... 83
Figura 27: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Iluminación brillante..... 85
Figura 28: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Iluminación verdosa y rojiza..... 85
Figura 29: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Cambios en la iluminación..... 86

Figura 30: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Representación del movimiento a través del vestuario..... 88
Figura 31: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. El telón rojo da la bienvenida..... 90
Figura 32: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Colores vibrantes y contrastantes..... 91
Figura 33: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Combinación de color y blanco y negro..... 92
Figura 34: Fotogramas de la Película *Moulin Rouge! (2001)*. Predominancia del color rojo..... 92
Figura 35: Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann. Encuadres: Momentaneidad de la Escena..... 95
Figura 36: Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann. Encuadres: Profundidad..... 96
Figura 37: Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann. Planos: Combinación y Superposición..... 97
Figura 38: Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann. Iluminación..... 97
Figura 39: Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann. Color..... 98

Introducción

Los artistas nos presentan sus propuestas a través de diferentes medios y técnicas, todo dependerá de su propia idea, creatividad o mensaje que deseen transmitir. Sus obras pueden agradarnos, disgustarnos o simplemente no ser de nuestro interés. Algunos artistas parten de una misma esencia, se inspiran en algo similar y sin embargo nos ofrecen resultados muy diferentes.

El *Moulin Rouge* fue inaugurado en 1889, contó desde sus inicios con la presencia de importantes estrellas y donde las bailarinas más famosas mostraban su peculiar arte a través de coreografías llamativas por su jolgorio y colorido. Las más reconocidas personalidades de la burguesía parisina asistían diariamente, bebiendo y compartiendo, se perdían en el espectáculo, las luces, el terciopelo... hasta el amanecer, todo ello, fiel trasunto de la *Gaîté Parisienne* decantada en la música de Offenbach y en la pintura de Toulouse-Lautrec y que preludia a la *Belle Epoque* inmediata posterior.

La decoración del local atraía a cualquiera por su originalidad y magnificencia, comenzando por el elefante gigante que se acomodaba en el jardín, usado en ocasiones para exponer "curiosidades". En la entrada, un gran molino de viento que recreaba los que alguna vez existieron en Montmartre, daba la bienvenida a los concurrentes. Las presentaciones se realizaban en un escenario compuesto de varios niveles donde diariamente las bailarinas brindaban sus mejores espectáculos.

Henri Toulouse-Lautrec se convirtió en asiduo visitante del *Moulin Rouge* desde su inauguración, inmortalizó las escenas que allí vivió a través de sus dibujos, pinturas, litografías y carteles. Este trabajo hizo que su relación con *Moulin Rouge* se intensificara, transformándolo en una de las principales y primeras personas que de

alguna forma lograron documentarlo. "Se consideraba a sí mismo observador y cronista del ambiente de la baja sociedad, a la que se acercaba sin prejuicios y sin mostrar ningún tipo de crítica social" (Felbinger, 1999, p. 28).

Así mismo, Baz Luhrmann es el director, guionista y productor de la película *Moulin Rouge! (2001),* donde se conjuga el drama, la comedia, el romance y la música en una misma historia. En este film, Baz Luhrmann, hace uso de variados elementos visuales, lo que resulta en imágenes plenas de colores y movimientos.

A partir de estas dos propuestas, la de Henri Toulouse-Lautrec, en sus cuadros, y la de Baz Luhrmann, en su película, se quiere establecer una comparación que establezca los elementos que están presentes o se repiten en ambos trabajos.

Considerando que Toulouse-Lautrec es el principal testimonio gráfico de la realidad que se vivió durante finales del siglo XIX en el *Moulin Rouge*, con esta investigación se busca constatar la coincidencia de elementos estéticos presentes en la película que intenta reflejar esta misma época y este mismo espacio, *Moulin Rouge! (2001)* de Baz Luhrmann.

TRUTH
BEAUTY
LOVE

1. Henri Toulouse-Lautrec

1.1 Vida

Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa
Nació 24 de noviembre de 1864 en Albi, Francia
y murió el 9 de septiembre de 1901 en Malromé, Francia.

La vida de Henri comenzó dentro de una noble familia aristocrática de las más antiguas de Francia. Sus padres, siguiendo una práctica familiar de continuidad del linaje eran primos hermanos, pero esto no evitó que el conde Alphonse-Charles de Toulouse-Lautrec-Monfa y su madre la condesa Adèle-Marquette Tapié de Céleyran, se separan luego de la muerte del hijo más joven, Richard, cuando Henri tenía cuatro años de edad.

La tradición familiar disponía que los niños desde muy pequeños recibieran clases de equitación, latín y griego, oportunidad que Henri supo aprovechar durante los primeros años de su vida. Así mismo, debía seguir prácticas habituales exclusivas de las familias aristocráticas como la carrera militar, la caza y los bailes.

Luego de la guerra Franco-Prusiana (1870-1871), la familia decidió trasladarse a París donde Henri recibió su formación académica en el *Lucée Fontanes*. Es en sus cuadernos escolares donde inició su manifestación artística, a través de pequeños dibujos y caricaturas (ver Figura 1).

Figura 1
Página de un Cuaderno de la Escuela
1876-1878

En 1874 comenzaron sus problemas físicos y motrices, obligándolo a retirarse de su escuela y trasladarse nuevamente a Albi. Estos problemas harán que Henri no pueda continuar con las actividades tradicionales de su familia, y lo fuerzan a concentrase en otro tipo de aficiones que exijan menos destreza y habilidad física; empieza a interesarse por la lectura y el dibujo.

Un amigo de su padre, el pintor de animales sordomudo René Princeteau, observa las condiciones artísticas de Henri y recomendó a la familia fomentar esta afición. La herencia artística proviene de tradiciones familiares muy profundas; su padre moldeaba esculturas en yeso y sus tíos paternos, Charles y Emilie, manifestaron un gran interés hacia el dibujo y las pinturas al óleo. La abuela paterna de Henri, en cierta ocasión, expresó: "Cuando mis hijos cazan un pato salvaje, tiene un triple deleite: el uso de la escopeta, del lápiz y del tenedor" (Arnold, 2001, p. 12).

Siguiendo el ejemplo de sus familiares, a la edad de 11 años Henri comenzó a elaborar sus primeras pinturas al óleo. Los motivos principales de estas obras eran la caza y la caballería debido a las costumbres relacionadas con el campo que siempre le rodearon.

En 1878 a la edad de 14 años, Henri sufrió fractura del fémur izquierdo y al año siguiente del derecho, las cuales no fueron soldadas correctamente debido a una debilidad ósea heredada (actualmente denominada *picnodisostosis*), consistente en un desorden genético motivado por la relación de consanguinidad de sus padres.

Debido a estos accidentes Henri no pudo alcanzar más de un metro cincuenta y dos centímetros de altura y tuvo además que apoyarse en un bastón durante el resto de su vida para desplazarse. Merced a esta condición, su familia vio truncadas todas las posibilidades de casamiento y, al ser el único hijo vivo, la continuidad del legado nobiliario.

La relación madre hijo se hizo muy fuerte, no sólo por las atenciones que Henri requería luego de sus accidentes, sino también por el inmenso apoyo que Adéle

representó en su vida artística, fomentando sus estudios, ayudándolo económicamente y en varios ocasiones incluso posando para sus cuadros.

> Los dibujos y pinturas para los que posó la madre dan testimonio de la estrecha relación que unía a madre e hijo. Toulouse-Lautrec no retrató a nadie tantas veces como a ella, y muy pocos de sus otros retratos consiguen una intensidad de representación parecida a la que encontramos en éstos (Felbinger, 1999, p. 22).

Adéle y Henri procuraban visitarse con frecuencia, compartieron momentos especiales, incluyendo el final de la vida del pintor. Luego de la desaparición de Henri, Adéle se encargó de difundir su legado artístico, donando algunas pinturas al *Musée Toulouse-Lautrec* inaugurado en Albi en 1922 y algunas fotos y grabados a la *Bibliothéque Nationale* de París.

Su padre el conde Alphonse era amante de la caza, actividad que no pudo compartir con su hijo, por sus mencionadas limitaciones físicas. Pero sin embargo, era muy aficionado a la feria y al circo, adonde iba acompañado de Henri, lo que constituirá una gran influencia en la futura carrera del artista.

Henri empezó a recibir formalmente lecciones en 1878 con Princeteau y ya se comienzan a notar las principales características que se convertirán, en el futuro, en el su sello personal. En 1881 decidió mudarse nuevamente a París, esta vez con la intención de iniciar estudios académicos de pintura con el apoyo de su maestro y de su tío Charles; aunque su madre lo dudó, finalmente aceptó el traslado de su hijo.

La vida en la metrópoli parisina supone un ritmo de vida totalmente diferente al que solía llevar anteriormente en Albi. Grandes edificaciones, bulevares, cafés, amplias aceras y no solamente arquitectura; también en las artes plásticas, hospedando a importantes salones y exposiciones de famosos pintores, París se convierte en el centro del interés artístico de todo el mundo.

Continuo recibiendo lecciones de Princeteau, pero en 1882 es aceptado en el taller del famoso retratista Léon Bonnat, donde Henri perfecciona su dibujo. Sin embargo, en septiembre de ese mismo año Bonnat cierra su taller porque otros

compromisos no le permiten atenderlo. Prosiguió sus estudios en el taller del pintor Fernand Cormon, teniendo como compañeros a Émile Bernard y a Vincent van Gogh. En este taller Henri pudo expresar sus ideas con más libertad, las cuales fueron mejor aceptadas por Cormon. Sin embargo, Henri no se sentía a gusto, a pesar de querer agotar todos los canales académicos, sus inclinaciones y preferencias lo hacían alejarse más. Su interés se centraba en representar el movimiento y la reproducción del color, no en dibujos anatómicamente perfectos y estáticos, preceptos fundamentales en aquella época. Es por estas inquietudes que Henri abandonó el taller de Cormon en 1884, aunque regresó dos años después.

La vida parisina supuso para Toulouse-Lautrec una apertura al mundo de los placeres y las extravagancias. Se relacionó con muchas personas, hizo nuevos amigos y asistió a variados eventos de la alta –y baja– sociedad.

Se cree que debido a su defecto físico, Henri cosechó otra característica además de la pintura, su excéntrica personalidad, se convirtió en la diversión principal de quienes le rodeaban, era sarcástico e irónico, su humor era inagotable. Una vez expresó a un desconocido: "Monsieur, desde hace siglos nadie ha hecho nada en mi familia. De no ser por mi ingenio, yo sería el último bobo" (Felbinger, 1999, p. 21).

Montmartre, el Barrio del Pecado.

Toulouse-Lautrec se mudó a Montmartre a un departamento en un edificio de la *rue Fontaine* en 1884 y luego de convencer a su familia de que le confirieran el pago de una manutención, Henri comenzó a llevar una vida sin preocupaciones. Montmartre representaba una atracción directa para los jóvenes, repleto de lugares nocturnos como *Le Mirliton* (La Flauta de Caña) propiedad del cantante Aristide Bruant, quien se convertirá en su gran amigo, *Moulin de la Galette* (Molino de la Galette), *Le Chat Noir* (El Gato Negro), y el famoso *Moulin Rouge* (Molino Rojo) inaugurado en octubre de 1889, locales que Henri solía visitar frecuentemente; de hecho, luego de un par de años era tan conocido en estos lugares, que contaba con

una mesa reservada sólo para él, de la cual hacía uso casi todas las noches.

Es en estos sitios donde Toulouse-Lautrec comenzó a relacionarse con pintorescos y extravagantes personajes y se interesó en ellos para la creación de sus pinturas. Allí conoció a sus más importantes "musas", las bailarinas La Goulue y Jane Avril y la cantante Yvette Guilbert. Así mismo, la vida bohemia, los disfraces, los espectáculos y los bailes se convirtieron en una fuente inagotable de inspiración para el artista.

Debido a la irreverencia de sus obras, Toulouse-Lautrec no consiguió, en un principio, que fueran aceptadas en los importantes salones de la época. Los locales nocturnos constituirán las primeras salas de exposición de las pinturas del artista y sus sitios predilectos para la creación.

Sin embargo, el alejamiento de sus costumbres y de su educación aristocrática, lo internan en una vida llena de libertinajes y placeres. comenzó a consumir alcohol en exceso y a tener numerosos encuentros sexuales. Las relaciones con las mujeres serán determinantes en la vida de Toulouse-Lautrec; se cree que su primera relación fue en 1883, con Marie Charlet, una modelo de 17 años. Posteriormente, se tienen sospechas de una relación con su vecina en Montmartre, Lily Grenier. Otra de sus amantes conocidas es Suzanne Valadon, futura madre del pintor de Montmartre, Maurice Utrillo. Valadon intentará suicidarse luego de la negativa de Henri de contraer matrimonio con ella. Luego de otras relaciones pasajeras, el interés de Toulouse-Lautrec por las mujeres será como fuente de inspiración para sus obras, utilizará el anonimato de las prostitutas y el lesbianismo que se presenciaba en el interior de los prostíbulos como temática de sus creaciones.

A pesar de que su interés por los atractivos de Montmartre comienza a disminuir, continuó representando escenas del *Moulin Rouge*, le comenzaron a atraer no sólo las bailarinas y los cantantes, sino además los visitantes, que fueron representados detalladamente. Henri se centró en captar las expresiones y emociones

a través de sus rostros, característica que será considerada una de las mejores logradas por un pintor a lo largo de la historia.

En los últimos años de su vida artística se observan pequeños cambios en su técnica y estilo, en cuanto a encuadre y uso del color, los que van terminar de modelar la obra del artista. Se interesa además en otras actividades, siempre recreativas y divertidas como los cafés-conciertos, el teatro y la opereta.

El Final de los Placeres.

La salud de Toulouse-Lautrec comenzó a decaer progresivamente, se cree que contrajo sífilis durante sus contactos con prostitutas. De la misma forma, el alcoholismo empezó a afectarle profundamente. En 1897, sufrió el primero de varios episodios, un *delirius tremens,* una crisis que le llevó a disparar a arañas imaginarias. En otra oportunidad se sintió perseguido por la policía y terminó refugiándose en casa de un amigo. Pero su crisis más fuerte la sufrió en 1899 cuando padeció de depresión y neurosis, por lo que debe ser internado en un sanatorio. Su estadía forzosa en la clínica *Neuilly*, percató tanto al artista como a sus familiares, de su gravedad. Es dado de alta, y continuo pintando a pesar de su delicada y débil salud.

En marzo del año 1901 su deterioro estaba bastante acentuado, con mucho esfuerzo regresó a París a poner en orden varios asuntos. Se encargó de ciertos documentos, terminó algunos cuadros y destruyó otros que no cumplían con sus exigencias. Quiso decidir personalmente cuales obras iban a formar parte de su legado, ordenó su taller y se despidió de sus amigos.

Sufrió dos hemorragias cerebrales que le dejan las piernas y medio cuerpo paralizado. Se retiró al castillo de Malromé con su madre, en agosto de 1901, para morir, ya no pudo seguir pintando. Falleció el 9 de septiembre a las dos y media de la madrugada a la edad de 37 años.

Sus últimas palabras se las dirigió a su madre:

> Sé que voy a morir. Hace algunas semanas no te quería decir que me estaba muriendo. Tenía miedo de asustarte demasiado. Pero ahora tú misma te has dado cuenta. Y ahora no hay ningún problema. Que bien que finalmente puedas hacerme tanto té como te apetezca. (Felbinger, 1999, p. 89).

1.2 Obra

El legado artístico de Henri Toulouse-Lautrec asciende a más de quinientas obras entre caricaturas, dibujos, ilustraciones, pinturas, litografías y carteles. Logró expresarse con facilidad en diversas técnicas: óleo, pastel o carboncillo sobre cartón, madera o lienzo y dominó con mucha destreza la técnica de la impresión litográfica. Sus obras se conservan actualmente en los museos más importantes del mundo, principalmente en el Museo de Toulouse-Lautrec ubicado en Albi, Francia y en colecciones privadas de relieve.

Uno de los logros de este artista fue dedicarse a trabajar en la temática basada en la observación e interpretación de escenas banales de la realidad, hasta entonces marginadas por la sociedad burguesa, hallarles un significado y valor estético y convertirlas en obras de arte. Visitó frecuentemente a las *maisons closes,* cafés y prostíbulos, en búsqueda de personajes y escenas para sus obras, se detenía a observar sus movimientos más íntimos, aquellos que nadie había osado representar. Convivió con su público, se relacionó con los protagonistas de sus creaciones y desarrolló una dinámica creativa de contemplación y comunicación única. Como un documentalista, estudiaba y memorizaba cada uno de los detalles de las prostitutas, sus atuendos, gestos, expresiones y movimientos, que inmortalizaba en bocetos posteriormente trabajados en su taller (Devynck, 1995. Traducción libre de la autora).

Alcanzar un estilo profundo y detallado requirió de años de estudio y trabajo. Como se refirió antes, Toulouse-Lautrec comenzó su educación artística con Princeteau, quien lo guió en un primer acercamiento a la pintura y posteriormente continuó su aprendizaje en los estudios de Bonnat y Cormon, donde exploró más profundamente las técnicas formales y académicas de la pintura. Sin embargo, no se sintió enteramente satisfecho en estos preliminares debido a que sus enseñanzas estaban demasiado limitadas a técnicas estrictas de representación basada en modelos que sugerían una composición estática y plana. Toulouse-Lautrec estaba mucho más interesado en representar el movimiento, utilizar colores vivos y captar la

expresividad y el carácter de los protagonistas de sus pinturas. Conoce las obras de Edgar Degas y de otros artistas, quienes lo entusiasmaron a involucrarse en una temática y técnica menos conservadoras, rechazadas en un principio por la opinión pública.

Toulouse-Lautrec, ya de forma independiente, comenzó a trabajar en la creación de un estilo propio influido en gran medida por criterios poco utilizados para su época. Trabajó la técnica del óleo muy diluido para crear un efecto de acuarela y lograr de esta forma captar con más precisión el movimiento y los colores vibrantes.

La evolución del estilo de Toulouse-Lautrec pasa por un período impresionista, muy corto, sólo en sus primeras creaciones, cuando aún no había reunido todas las herramientas necesarias para establecer una concepción pictórica suya. Posteriormente aborda una etapa postimpresionista, en la que le confirió gran importancia al dibujo, haciendo de sus creaciones una representación dominada por la línea y el contorno de las figuras, desinteresándose de los paisajes. En una oportunidad le expresó a su amigo Maurice Joyant "Sólo existe la figura; el paisaje sólo es un complemento y no puede ser otra cosa, sólo sirve para hacer más comprensible el carácter de la figura" (Felbinger, 1999, p. 12).

Esta búsqueda y utilización de técnicas y temáticas de los movimientos artísticos de la época, no son suficientes para ubicar a Toulouse-Lautrec dentro de un determinado movimiento. Este artista, luego de un estudio profundo de su alrededor, fue experimentando diversas transformaciones antes de llegar a alcanzar la madurez artística que hacen valiosas e inconfundibles a la mayoría de sus obras.

Uno de los períodos más significativos de su trabajo fue la creación de litografías y carteles. En la última década de su vida Toulouse-Lautrec dedicó gran parte de su tiempo a esta actividad que se constituyó en el medio de expresión más importante de su obra. La producción litográfica de Toulouse-Lautrec alcanzó cerca de trescientos cincuenta reproducciones, de las cuales alrededor de treinta son carteles.

La consagración de Toulouse-Lautrec a esta técnica era total; para llevar a término una litografía primero realizaba múltiples pruebas; pasaba primero por esbozos rápidos, dibujos, acuarelas e incluso cuadros al óleo antes de finalizarlas, aunque en contados casos podía agregarle algo a la piedra de impresión confiando en su fantástica memoria visual. Era un proceso preciso y detallado que requería de mucho control, ya que una vez efectuada la plancha de impresión no se podía hacer ninguna rectificación. Toulouse-Lautrec aprendió y dominó a la perfección la técnica de impresión litográfica, solía pasar tiempo dentro de las imprentas parisinas *Chaix* (propiedad de Jules Chéret), *Verneau, Stern* y *Ancourt,* donde exploraba y hacía diferentes pruebas con los materiales o simplemente supervisaba las reproducciones de su trabajo (Arnold, 2001).

La producción de litografías de Toulouse-Lautrec, como se dijo antes, fue cuantiosa, pero realizó una serie de éstas que valen ser mencionadas, *Elles*, en las cuales manifestó su interés y devoción por las prostitutas, reproduciendo su vida cotidiana en los burdeles, en donde sus modelos posaban con naturalidad y soltura. En una oportunidad expresó: "Las modelos profesionales están siempre como disecadas, estas de aquí [burdeles] están vivas... nunca me atrevería a darles 100 cuartos por haber posado como modelos, y Dios sabe lo que merecen" (Felbinger, 1999, p. 64). Con esta serie de litografías Toulouse-Lautrec le rindió homenaje a las que fueron siempre sus eternas compañeras.

Otra serie de litografías que debe ser mencionada, es la que dedicó a la representación de carteles la cual alcanzó gran popularidad entre los franceses.

El Cartel Publicitario

La historia de los carteles en Francia data de principios del Siglo XIX. Hasta 1840 los carteles eran pequeñas impresiones en blanco y negro de algún texto, pero con la perfección de la técnica litográfica se abrió un espectro nuevo de posibilidades para los carteles como, el gran formato y la utilización del color. Para 1845 grandes

carteles publicitarios de tiendas, hoteles, cafés y hasta propiedades en venta colgaban en las paredes de Paris. Algunos intentos de carteles artísticos fueron hechos por Manet y Daumier, pero surgió un grupo de artistas que diseñaron trabajos más humorísticos y caricaturescos (Gill, Grévin, Cham y Radon). Sin embargo, el verdadero crecimiento en este campo lo hizo Jules Chéret cerca del año 1866, cuando introdujo en Francia la imprenta mecánica. Chéret, quien lideró esta actividad por alrededor de veinticinco años, le dio gran importancia a la imagen, por lo que observar un cartel se convirtió en un acto de contemplación artística. La popularidad de los carteles fue en ascenso, todos los habitantes de Paris estaban fascinados con este medio de expresión, surgieron coleccionistas, tiendas especializadas en su venta y publicaciones dedicadas únicamente a su reproducción (Cooper, Sin Fecha. Traducción libre de la autora).

Toulouse-Lautrec no pasó desapercibido ante este auge de los carteles y la publicidad. En 1891, se le pidió el diseño de un cartel para el local *Moulin Rouge*, éste "merece el puesto de mejor cartel en la historia del arte" (Arnold, 2001, p. 34). Inspirándose en su cuadro *Moulin Rouge. La Goulue y Valentin le Desossé (1891)*, diseñó el cartel: *Moulin Rouge: La Goulue (1891)* en el cual logró crear la impresión de profundidad a través de la utilización de tres planos superpuestos y la de momentaneidad congelando el movimiento de la Goulue en pleno baile con su pierna alzada. Toulouse-Lautrec realizó otros carteles con fines publicitarios y artísticos, combinando sus experiencias y siguiendo su proceso habitual de creación: observando e interpretando las escenas a su alrededor. Entre estos carteles se destacan: *Reine de Joie (1892), Ambassadeurs: Aristide Bruant (1892), Divan Japanais (1892/1893), Caudieux (1893), Jardín de París: Jane Avril (1893), Confeti (1894), May Milton (1895), May Belfort (1895)* y *La Pasajera del 54 – Paseo en Yate (1895).*

En estos carteles retomó las técnicas japonesas que, aunque ya habían sido utilizadas en sus obras anteriores, al introducirlas en sus carteles, les dio un nuevo significado.

Otra característica que se debe mencionar de los carteles de Toulouse-Lautrec es su capacidad para diseñar las letras e incorporarlas como elemento decorativo y de manera magistral en la imagen total. Con su creatividad y como diseñador nato, logró anticipar lo que sería el principio del lenguaje publicitario.

Influencias

Henri Toulouse-Lautrec planteó un lenguaje pictórico propio y lo hizo a través de una búsqueda de elementos a su alrededor que lo inspiraron y de los cuales tomó sólo aquellos que se adaptaban a sus ideales de creación. Resulta exagerado analizar cada uno de los aspectos que lo inspiraron durante su vida artística. Se mencionarán aquellos que se consideran como influencias que realmente marcaron una evolución en su estilo.

Como principal inspiración no se puede dejar de lado a Montmartre, lugar que fue testigo de la madurez e independencia del artista, las atracciones de sus calles serán la temática que dominarán la mayoría de sus cuadros.

También se deben mencionar, como inspiración, aquellos movimientos artísticos que se desarrollaron previos a la evolución del estilo de Toulouse-Lautrec.

Movimientos

En los tiempos de Toulouse-Lautrec, se dio un alejamiento de los preceptos establecidos hasta el momento por del realismo francés, dando paso a otros elementos anteriormente ignorados. Los identificados con esta idea comienzan a desarrollar un interés en la figura humana, dejando atrás los paisajes y elementos de la naturaleza; se le da más importancia a la temática representativa de la cotidianidad y escenas más cercanas y comunes a los espectadores.

Estos cambios en los estilos que se venían trabajando hasta el momento se reflejan en las obras de Toulouse-Lautrec; pero fue realmente el arte japonés, un movimiento entonces con poca tradición en París, el que captó verdaderamente la atención y el interés del pintor.

Arte Japonés

Las litografías son la representación más importante dentro de este movimiento, las cuales comenzaron a ser muy conocidas en Francia cerca de 1860, cautivando a los artistas de la época. James Whistler fue uno de los primeros en apreciar la belleza del estilo japonés, convirtiéndose en su defensor. A este artista lo acompaña en 1868 el pintor Edouard Manet, quien plasma una litografía japonesa en el fondo de uno de sus cuadros; en 1876 Claude Monet también se ve atraído por este arte y viste a una mujer en uno de sus retratos con traje típico japonés. Así mismo le sucede a Pierre-Auguste Renoir quien comienza a introducir motivos japoneses en sus pinturas. Importantes colecciones de arte japonés comenzaron a exhibirse en París, personalidades relacionadas con la pintura realizaron viajes a Japón y transportaron objetos de este arte; la ciudad se llenó paulatinamente de esta "nueva" manera de expresión. La mayoría de los pintores de la época tomaron solamente determinados aspectos de estas representaciones. Sin embargo, Degas y Toulouse-Lautrec se identificaron desde un principio y se adentraron en el estudio de todos los elementos propios y característicos de este arte (Cooper, Sin Fecha. Traducción libre de la autora).

La influencia del arte japonés en Toulouse-Lautrec se comenzó a apreciar desde los inicios del artista y se hace evidente en *Amazonas en el Circo Fernando (1888).* Las características de esta obra se repetirán en sus posteriores cuadros y sobre todo en los carteles. Así pues, Toulouse-Lautrec, se interesa y adopta en sus obras elementos que habían sido degradados en el ámbito pictórico, pero que al aparecer en el arte japonés comienzan a tomarse en cuenta.

Extrajo del arte japonés los cortes abruptos e inusuales de los personajes y objetos por los bordes; los encuadres asimétricos, el punto de atención ya no se encuentra en el centro como solía hacerse, los soportes de equilibrio se ubican a uno o ambos lados. La composición es diagonal, inclinando los elementos, esto ayuda a crear una falsa perspectiva y le agrega realismo a la escena; hay una ausencia de las sombras que es recompensada con siluetas bien trabajadas sobre colores claros, esto permitía despegar las figuras del fondo; se confiere mucha importancia a las líneas que se utilizan para crear ritmo y perspectiva en toda la composición; se emplean fondos planos coloreados, que muchas veces dividen la obra en secciones, lo que da la sensación de superposición de planos y en consecuencia de profundidad; arabescos u otras figuras son colocados en los últimos planos y cerca de los bordes como elementos decorativos.

Sin embargo, existen algunos aspectos característicos del arte japonés, que no fueron aceptados o incluidos dentro del estilo de Toulouse-Lautrec, como la representación de una cara a través de formas básicas o simples. Este se preocupó más bien por realizar un trabajo muy consciente y detallado sobre todo cuando se trataba de un rostro.

Además de este movimiento, se deben mencionar otros personajes que influenciaron a Toulouse-Lautrec, como lo fueron los pintores contemporáneos de su época.

Pintores

Se sabe que Toulouse-Lautrec poseía favoritismo por los trabajos de Jean-Louis Forain, Pierre-Auguste Renoir, Rafaëlli, Gustave Courbet y admiraba a Francisco Goya y a Diego Velásquez, pero estaba realmente fascinado con los trabajos de Edgar Degas, quien fue sin duda una de sus grandes inspiraciones.

Edgar Degas

Toulouse-Lautrec se convirtió en gran admirador de Edgar Degas cerca de 1883, cuando, se cree, observó por primera vez su trabajo; desde ese mismo momento comenzó a interesarse más profundamente en los elementos innovadores que Degas introdujo en sus creaciones.

La relación entre ambos artistas todavía resulta algo incierta, aún no se ha comprobado si alguna vez intercambiaron palabras o se conocieron. Sin embargo, no cabe duda que deben haberse visto en algún momento, ya que ambos ocupaban un departamento en el mismo edificio en Montmartre. Degas solía ser muy despectivo cuando se trataba de Toulouse-Lautrec, en una oportunidad se refirió a él haciendo referencia a su deformación: "él se pone mis trajes, pero cortados a su medida" (Arnold, 2001, p. 21). Este tipo de comentarios no evitaron que Toulouse-Lautrec, lo admirara, estaba convencido que era un gran modelo a seguir, quizás debido a que el mismo Toulouse-Lautrec tenía ideas similares a las de Degas, "sin duda alguna la pintura de Degas le abrió nuevos horizontes, haciéndole olvidar la rigidez académica que lo atormentaba" (Tosi, 1992, p. 11).

La influencia de Degas en Toulouse-Lautrec se hizo evidente en la temática: "los temas de Degas se convirtieron en temas de Lautrec, siempre con pequeños, pero decisivos cambios y acentuaciones" (Arnold, 2001, p. 22). Degas se aventuró a descubrir escenas de la vida cotidiana y la gran ciudad y Toulouse-Lautrec, quien se vio fascinado desde un principio por este mundo, decidió seguir sus pasos.

Existen varias obras donde la influencia temática de Degas es directa, como lo son: *Lavandera (1884), Mujer en la Toilette (1889), En el Moulin de la Galette (1889), Mademoiselle Marie Dihau al Piano (1890), A la Mie (1891), Yvette Guilbert cantando Linger, Longer, Loo (1894)*, entre otras (ver Anexo 1).

Henri Toulouse-Lautrec no se vio muy atraído por la técnica de pintura de Degas, quien frecuentemente utilizaba lápiz de pastel con la intención de crear un

efecto aterciopelado y de texturas. Toulouse-Lautrec, por el contrario, prefirió utilizar especialmente óleo diluido sobre cartón.

Matthias Arnold en su libro "Toulouse-Lautrec" (2001), asegura que el pintor superó a su admirado Degas, tanto en técnica como temática; Toulouse-Lautrec, a diferencia de Degas, trabajó la expresión y las características de sus personajes para reforzar la identificación y el ambiente de la escena, mientras que para Degas la forma domina sobre el contenido.

Toulouse-Lautrec se preocupó principalmente por la figura humana y no estuvo nunca dispuesto a sacrificarla por preceptos pictóricos establecidos, su preocupación primordial era crear la ilusión de realidad en una superficie totalmente plana. La solución a su problema la encontró en el estudio de las litografías japonesas y siguiendo las ideas del pintor Edgar Degas. Es por esto que las primeras y el segundo constituyen las influencias más significativas en su evolución pictórica, quienes además de enseñarle el valor artístico del diseño –que previamente le faltaba–, le ayudaron a comprender la necesidad de la utilización de los elementos más puros de la pintura y lo alejaron de convertir su trabajo en meros reportajes (Cooper, Sin Fecha. Traducción libre de la autora).

Como corolario a esta visión fugaz de la obra de Toulouse-Lautrec, se puede concluir que esta constituye una referencia fehaciente y testimonial de la vida bohemia parisina de finales del Siglo XIX a través un estilo inconfundible, muy innovador y con gran mérito artístico.

2. Baz Luhrmann

2.1 Vida

Baz Luhrmann nace el 17 de septiembre de 1962 en Sydney, Australia. Su madre, Barbara, dio a luz en el asiento trasero del vehículo, en camino al hospital; sus padres lo llamaron Mark Anthony Luhrmann.

Siendo aún muy pequeño, su familia decidió mudarse a un pequeño pueblo rural de Nueva Gales del Sur, Herons Creek. Su niñez transcurrió en una granja donde siempre se mantuvo ocupado. Su padre, Leonard, un veterano de la guerra de Vietnam, le exigió aprender diferentes ocupaciones. Luhrmann se expresó al respecto:

> ¿Qué clase de niño era yo entonces?. El mismo niño que soy ahora. Extremadamente ocupado. Mi padre estaba un poco molesto. Él pensó que nosotros teníamos que ser los chicos prodigio de Herons Creek. Tuvimos que aprender desde entrenamiento militar hasta fotografía, cómo sembrar maíz así como tocar un instrumento musical. (Luhrmann, www.bazthegreat.co.uk. Consultado el 6 de enero de 2005. Traducción libre de la autora).

Baz asistió también a lecciones de griego, equitación y bailes de salón. Junto a sus tres hermanos se entretenía ideando diferentes proyectos, operaban una falsa estación de radio o realizaban pequeños cortos aficionados, las actividades creativas comenzaron a llamar su atención. En una oportunidad Luhrmann dijo:

> En términos de una vida creativa, es muy poca la diferencia en lo que siento con lo que hago ahora y lo que sentía cuando tenía 10 o 12 años en Herons Creek. Se siente exactamente igual. Es la misma cosa: ¡Proyectos! ¡Cosas! ¡Hacer! ¡Idear! ¿Qué tal si? ¡Vamos!. (Luhrmann, www.bazthegreat.co.uk. Consultado el 6 de enero de 2005. Traducción libre de la autora).

En una ocasión su padre adquirió un grabador de casetes que incluía una demostración de varios estilos musicales, momento en que comenzó a entender el

poderoso valor de la música, que posteriormente tendrá una determinante participación en su producciones. El casete de demostración se repetía en su casa constantemente; canciones de los Beatles, o del género country, al estilo Broadway, incluso ópera, eran comunes a Baz desde pequeño.

Su padre compró la estación de gasolina y la sala de cine del pueblo. Baz trabajó en ambos establecimientos. En la primera comenzó a estudiar a sus clientes, quienes rara vez lo notaban. Detallaba sus personalidades y características, que a la postre constituiría el primer acercamiento a las artes dramáticas y fuentes de inspiración para moldear sus propios personajes. En la sala del cine comenzó a explorar las particularidades de este medio y junto a su padre en el cubículo de proyección observaba fascinado diferentes géneros de películas casi a diario.

El matrimonio de sus padres terminó repentinamente cuando Baz tenía 12 años, fue un momento muy difícil y doloroso para la familia. Decide quedarse con su padre, pero luego de que éste nuevamente contrae matrimonio, la relación comienza a fallar y Baz, de 15 años, prefiere mudarse con su madre a Sydney.

El cambio fue drástico, de vivir pacíficamente en una finca y recorrer Herons Creek por completo a pie, tuvo que enfrentarse a la rapidez de la gran ciudad y a las normas impuestas por su madre, quien de inmediato lo inscribió en una escuela religiosa para varones. Las significativas diferencias no evitaron que continuara con su actividades creativas habituales como crear actos de magia, modernos trajes o rehacer programas de televisión.

Baz se sintió incómodo y desencajado, mostró varios episodios de rebeldía, se dejó crecer el cabello y en 1979 se cambió oficialmente el nombre a Bazmark, aludiendo a un muñeco de nombre *Basil Brush* que aparecía en una popular serie de televisión de la cadena BBC.

A la edad de 17 años intentó por vez primera ingresar al prestigioso Instituto de Artes Dramáticas de Sydney, pero fue rechazado por su corta edad. En 1981, a los 19 años, fue aceptado para interpretar un papel de proxeneta en la película australiana

The Winter Of Our Dreams. Luhrmann se expresó acerca de esto: "Yo era Peter el proxeneta. Gracioso esto. No lo suficientemente mayor para la escuela de teatro, pero si para interpretar a un proxeneta" (Luhrmann, www.bazthegreat.co.uk. Consultado el 6 de enero de 2005. Traducción libre de la autora). Seguidamente trabajó en la serie australiana: *A Country Practice* y en un docudrama llamado *Kids From The Cross,* el cual co-dirigió.

Finalmente, fue aceptado en el Instituto de Artes Dramáticas de Sydney, pero no se sintió muy atraído hacia el programa de estudios y su experiencia no fue del todo satisfactoria. Sin embargo, por ser estudiante de drama, recibía entradas gratis a ciertos espectáculos, como la ópera. En un principio no le agradó lo que observaba, en parte por las diferencias evidentes en la representación de la ópera y la dramática convencional; superada esta dificultad inicial, comenzó a interesarse más en este género. Fue contratado por la Ópera de Australia para idear un plan de captación de una audiencia más joven. Comenzó a relacionarse formalmente con las artes dramáticas, conoció importantes personalidades de este medio, como Peter Brook[1].

En 1986, Luhrmann, montó y dirigió una obra de treinta minutos llamada *Strictly Ballroom* (que posteriormente se constituirá como su primera película), esta fue presentada en su instituto y posteriormente exhibida en el Festival Mundial de Teatro Juvenil, obteniendo premios por mejor producción y dirección.

Luego de su graduación, Luhrmann formó un grupo de teatro llamado *Six Years Old Company*, fungiendo como director artístico. Junto a esta compañía montó nuevamente *Strictly Ballroom*, obteniendo un éxito notable. Y es gracias a esta obra como Baz conoce a quien se convertirá posteriormente en su gran colaborador: Craig Pearce, futuro co-escritor de *Moulin Rouge! (2001).*

Su incursión en el montaje artístico de ópera de repertorio universal ha sido muy significativo, experiencia que se vio manifestada en su particular estilo cinematográfico posterior. El montaje para la Ópera Australiana de *Lake Lost* inicia

[1] Director de teatro, ópera, televisión y cine de origen inglés. Conocido por su interés en teatro experimental.

su período en este género, trabajo durante el cual conoce a quien se convertirá en su actual esposa, Catherine Martin. Ella le acompañará en sus dos producciones siguientes, como diseñadora de escenografías y vestuarios: *La Bohème*, de Giacomo Puccini y la versión del compositor inglés Benjamin Britten sobre la clásica comedia de Shakespeare *Sueño de una Noche de Verano.*

Luhrmann y Martin participaron como editores invitados en la revista australiana *Vogue*. Así mismo, ambos ayudaron en la campaña de reelección del candidato Paul Keating *(Autralian Labor Party)* quien logró el puesto de primer ministro de Australia. También crearon el video musical de la canción *Love Is In The Air,* del cantante John Paul Young, y otro para Ignatius Jones y su tema *Beat Me Daddy.*

En 1997 Catherine y Baz contrajeron matrimonio en una ceremonia realizada el 27 de enero. Al día siguiente organizaron una recepción en la Casa de la Ópera de Sydney, emplazaron una iglesia en el escenario, con un gran letrero al fondo de *L'Amour* (amor en francés), frase que se convertirá en la firma característica de Luhrmann. Ese mismo año, los recién casados fundaron su propia compañía de producción: *Bazmark Inq.* (con las subsidiarias: *Bazmark Design, Bazmark Film, Bazmark Live* y *Bazmark Music*).

Realizó tres películas, consiguiendo un éxito considerable, sobre todo la última *Moulin Rouge! (2001).* Su compañía produjo un disco: *Something For Everybody,* alcanzando disco de platino en Australia y Estados Unidos.

En 1998 los Estudios Fox anunciaron un contrato con Luhrmann, en el cual se le permitió a él y a su equipo *Bazmark Inc.*, iniciar cualquier proyecto en diferentes medios incluyendo cine, teatro y música.

Su padre, Leonard, fallece el primer día de la filmación de *Moulin Rouge! (2001).*

En el 2002, Baz montó nuevamente *La Bohème,* esta vez en Broadway, obteniendo buenas críticas y taquilla. La *premiere* se realizó el 8 de diciembre y se

estuvo presentando hasta el 29 de junio de 2003. Con este montaje, Luhrmann aseguró haber terminado con una etapa de su trabajo, explicó al respecto: "He terminado lo que empecé 13 años atrás. Esto comenzó como una misión de llevar La Bohème a la audiencia para la cual fue originalmente escrita, y esa audiencia es todo el mundo, y el lugar donde encontrar a esa audiencia es Broadway" (Luhrmann, www.bazthegreat.co.uk. Consultado el 6 de enero de 2005. Traducción libre de la autora).

Actualmente se encuentra estudiando otra faceta de lo que planea se convertirá en su nuevo estilo. Las historias épicas han llamado su atención, Luhrmann tiene la intención de realizar una trilogía de personajes de este género: uno australiano, otro ruso y Alejandro Magno. Esta última comenzó los trabajo de pre-producción a mediados del 2003, pero a finales de ese mismo año se suspendió por algún tiempo y aún no se ha confirmado cuando se reanudarán los trabajos.

En diciembre del 2003 comenzó a filmar un comercial en los estudios de Fox en Australia para la fragancia *Chanel N° 5* y contó con la actuación de su amiga Nicole Kidman. Este comercial se transmitió en todo el mundo en noviembre de 2004 con un gran éxito.

2.2 Filmografía

Baz Luhrmann ha dirigido tres producciones cinematográficas, pertenecientes a lo que él mismo ha denominado *un cine de Telón Rojo*, esta categorización fue ideada por Luhrmann para promover la participación de la audiencia dentro de sus películas. Se define a través de cuatro características principales: el final de la historia se sabe desde el inicio de la misma; la línea de narración es simple y fácil de seguir; el mundo creado alrededor de los personajes es exagerado, muy imaginario, cerca de lo irreal; y utiliza siempre un mecanismo artístico específico que guíe la historia, puede ser el baile, un lenguaje poético o la música (Luhrmann, www.bazthegreat.co.uk. Consultado el 6 de enero de 2005. Traducción libre de la autora).

Bajo esta concepción Baz Luhrmann dirigió en 1992 su primera película ***Strictly Ballroom*** (El Amor está en el Aire) (ver Anexo 2), la cual es una adaptación de su obra teatral previamente realizada. Es una comedia romántica estelarizada por los actores Paul Mercurio y Tara Morice. La historia se desarrolla alrededor del competitivo mundo del baile de salón en Australia. Llamativos colores y movimientos enlazan la narración donde los sentimientos de los protagonistas juegan un papel determinante.

Esta película obtuvo un buen resultado de taquilla (recaudó mundialmente 80 millones de dólares). Se destacó en el festival de Cannes y se convirtió en ganadora de varios premios internacionales.

Continuó su trilogía del *cine de telón rojo* en 1996 con la película ***Romeo + Juliet*** (Romeo + Julieta) (ver Anexo 2), una adaptación moderna de la obra clásica de William Shakespeare. Trasladó la historia del amor adolescente prohibido a un colorido Siglo XXI. Los protagonistas fueron interpretados por Leonardo Di Caprio y Claire Danes.

Al igual que su película anterior, debutó con muy buenas críticas en las salas de cine, recaudando aproximadamente 140 millones de dólares. Así mismo, obtuvo varios premios y nominaciones.

Su última y más reciente película fue realizada en el año 2001, ***Moulin Rouge!*** (Molino Rojo) (ver Anexo 2) protagonizada por Nicole Kidman y Ewan McGregor. Se trata de un musical localizado en París a finales del Siglo XIX. "*Moulin Rouge* ayudó a revitalizar un género [el musical] que había sido relegado en el cine" (Luhrmann, www.bazthegreat.co.uk. Consultado el 6 de enero de 2005. Traducción libre de la autora).

Recaudó en taquilla 170 millones de dólares y su popularidad fue en aumento. Ganó tres premios *Golden Globe*, y Catherine Martin recibió dos *Oscar* (mejor dirección artística y mejor diseño de vestuario).

Baz Luhrmann relacionó cada una de estas tres películas con una frase particular, otra característica que le asignará a su estilo de *cine de Telón Rojo*:

Strictly Ballroom (1992)
(El Amor está en el Aire)
"A life lived in fear y a life half lived"
(Una vida de temores es una vida a medias)

Romeo + Juliet (1996)
(Romeo + Julieta)
"My only love sprung from my only hate"
(Mi único amor surgió de mi único odio)

Moulin Rouge! (2001)
(Molino Rojo!)
"The greatest thing you'll ever know is just to love an be loved in return"
(Lo más importante que aprenderás en la vida es a amar y a ser correspondido)

3. Movimientos Pictóricos en el Cine.

En el siglo XX el Cine comienza a experimentar con nuevas formas artísticas, muchas de las cuales tenían sus inicios en la literatura o la pintura. En este capítulo se hará una breve referencia a la relación que ha existido entre el cine y determinados movimientos o vanguardias pictóricas.

Frank Baiz (1997) establece que el cine y la pintura pueden relacionarse de diferentes maneras; en primer lugar menciona la utilización de pinturas con la intención de obtener referencias históricas, estilísticas o religiosas para ser incluidas dentro de una película. Así mismo, habla de una segunda correspondencia –quizás la más radical– entre la pintura y el cine, es la referente a vanguardias pictóricas utilizadas en la representación cinematográfica.

Se pueden contar varios ejemplos donde las diferentes tendencias de la pintura se han constituido como parte fundamental en el desarrollo fílmico.

En primer lugar se debe mencionar al impresionismo, que tiene sus inicios en Francia en los años veinte, se caracteriza principalmente por darle mucho interés a la forma, la cual es utilizada por sus realizadores como herramienta estética para enriquecer el mensaje, de la misma manera se valieron de ciertos efectos ópticos que los alejaban del cine realista tradicional.

La intención de los impresionistas en el cine era separarse de la narración lineal y realista, del cine de novela, del teatro y de la "realidad fotográfica", para ello apelaban a diversos recursos visuales, variaciones en el foco, perspectiva y montaje inesperado, consiguiendo extender de manera peculiar el tema central de sus obras: la ensoñación y lo imaginario (Russo, 1998).

Las principales manifestaciones de este movimiento son: *La Rueda (1924)* y *Napoleón (1927)* de Abel Gance, *Finis Térrea (1929)* y *La Glace à Tríos Faces* de Jean Epstein.

Se debe exponer también la corriente surrealista dentro del cine, ésta se caracteriza por la evocación de los sueños y los recuerdos como medio de expresión del mensaje; se establece una ruptura con la razón y todo pasa a ser parte de sentimientos reprimidos que consiguen desahogo a través de los sueños; se intentaba expresar lo intangible y representar diversos estados de ánimo a través de imágenes. El principal representante de esta tendencia es Luis Buñuel, quien junto a Dalí, creó *Un Perro Andaluz (1929)*. Otros cineastas que se vieron algo influenciados por el surrealismo fueron Alfred Hitchcock en su película *Recuerda*[2] *(1945)*, donde utilizó decorados diseñados por Dalí, y René Clair en *Entreacto (1924)*.

Igualmente, se debe mencionar al expresionismo alemán, un movimiento muy importante en la historia del cine y que debe sus inicios a la pintura.

Expresionismo Alemán:

Nace en la primera década del Siglo XX, en Munich, en abierta reacción contra el impresionismo y el naturalismo, y aunque su radio de acción abarca por igual música, literatura y arquitectura incide fundamentalmente en la pintura. Entre precursores y cultores posteriores se destacan nombres de la plástica universal como Edvar Munch, James Ensor, Oscar Kokoschka y Alfred Kubin, entre otros, que indistintamente influirán en el expresionismo fílmico.

El movimiento irrumpe abruptamente en el cine a raíz del armisticio que pone fin a la Primera Guerra Mundial, alcanza su mayor esplendor en el marco de la República de Weimar y se decae paulatinamente al consolidarse el Tercer Reich.

Conceptuando uno de los movimientos más trascendentes en el cine, a juicio de Marcel Martin (1990) "El expresionismo es la gloria más sublime del cine alemán. El concepto es de origen pictórico y fue llevado al cine en especial por pintores y decoradores" (p. 72).

[2] Nombre Original *Spellbound*. Proyectada en Venezuela con el título de *Cuéntame Tu Vida*.

El pueblo alemán, en el período subsiguiente a la derrota y desmovilización encarna una fuerte crisis, política, social, psicológica y moral, que se extiende a todas las manifestaciones, incluidas las institucionales y culturales. El cine, el expresionismo alemán en este caso, responde a esta situación con películas de fuertes contenidos como la muerte, el sufrimiento, la tortura, la locura, así como la inclusión de personajes siniestros y atormentados, "buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones por encima de la representación de la realidad objetiva" (Sánchez, 2002, p. 214). La inclusión de figuras bestiales y monstruosas parecía preludiar la aparición de la *bestia apocalíptica*, al decir de Cracauer, máximo expositor del expresionismo cinematográfico, y a quien la historia tristemente le ha dado la razón.

En lo formal se caracterizó por la utilización de elementos estéticos muy precisos, que continúan recreándose en la actualidad, como la pronunciada angulación de la cámara, iluminación muy contrastada (grandes diferencias entre luces y sombras), y decorados artificiales, de líneas deformadas e inclinadas.

Una de las representaciones más emblemáticas de este género es *El Gabinete del Doctor Caligari (1919),* primigenia del mismo, y más que obra de único autor se debe a la conjunción de variadas manifestaciones: Hans Janowitz (guión), Erich Pommer (productor), Robert Wiene (director); pero sobre todo a tres pintores expresionistas, Herman Warm, Walter Röhring y Walter Reinman (decoradores-escenógrafos) verdaderos responsables de la estética y arte final. Warm, en particular, proclamaba que: "... Los films deben ser dibujos vivificados" (Sadoul, 1977, p. 126). En esta película quedan demostradas las características fundamentales del expresionismo alemán. La manipulación del ser y el *tema del doble* como objetivo central, con una crítica de fondo que presumiblemente se refiere a la *denuncia de la locura instalada e el poder*. En la parte formal, se le ha caracterizado como una pintura en movimiento, prevaleciendo la utilización de formas distorsionadas (líneas oblicuas, rombos y trapecios), maquillaje, vestuario y decorados extravagantes. Todos

los espacios parecen tener un fin simbólico y teatral, incluso los personajes *forman parte* del decorado, más que ubicarse en ellos (Sánchez, 2002).

Se cuentan varias películas como representantes indiscutibles de este movimiento: la mencionada, *El Gabinete del Doctor Caligari (1919)* de Robert Wiene, *El Golem (1920)* de Paul Wegener, *Las Tres Luces (1921)* y *Metropolis (1926)* de Fritz Lang, *Nosferatu (1922)* de Friedrich Murnau, *El Gabinete de las Figuras de Cera (1924)* de Paul Leni, entre otros.

4. Los Estilos: reconocimiento de un artista.

4.1. Henri Toulouse-Lautrec

Para Toulouse-Lautrec la modernidad no significaba una reproducción espectacular y verosímil del espacio; debía ser una representación atractiva y dinámica donde los personajes fueran muy humanos, logrando captar lo intrínseco de ellos, lo más profundo, lo que les rodeaba, su historia, su propia realidad y la situación en la que se encontraban, así fuera cotidiana y simple (Milhau, 1995. Traducción libre de la autora).

Toulouse-Lautrec estaba fascinado por la figura, definitivamente abandonó los paisajes, para concentrarse en lo humano. Una característica básica es que prefería representar a los personajes de sus cuadros situándolos en el ambiente donde su verdadera personalidad se viera manifestada, su entorno particular y propio. En relación a esto, se puede hacer referencia a lo dicho en el libro "Arte del Siglo XX" donde sus autores establecen que la utilización de estas figuras (prostitutas, cantantes bailarinas, proxenetas, señores de la ciudad) como protagonistas de sus cuadros, responde a una función *simbólica*, ya que todas son *representativas* de cierto tipo de persona producto de una época a punto de descubrir los aspectos dudosos y absurdos de la sociedad. En ocasiones sus figuras pueden resultar exageradas e incluso caricaturescas, pero sin embargo, no pierden el carácter emblemático de un momento histórico (Fricke y otros, 1999).

> "Lautrec fija el movimiento pasajero, pesca lo irrepetible como si fuera una cámara instantánea, y confiere a todo esto perennidad y peralte artístico. Se anticipa a ciertos enfoques y regulaciones de la cámara fotográfica" (Arnold, 2001, p. 52).

A pesar de estar influenciado por ciertos artistas y movimientos, previamente mencionados, Toulouse-Lautrec logró reunir características temáticas y formales en un estilo propio que lo identifica como uno de las artistas más importantes de la historia. Se caracterizó no solo por recrear una temática poco usual para la época: representación de escenas protagonizadas por prostitutas, sino porque incluyó ciertos aspectos formales innovadores para su tiempo.

Una particularidad de Toulouse-Lautrec que merece ser mencionada es su extraordinaria técnica de aplicación de óleo diluido como si fuera acuarela y su destacado dominio del pincel. Se expresaba con igual precisión en cualquier superficie (lienzo, cartón, papel...). De igual forma, poseía una gran capacidad para economizar sus medios y materiales de trabajo, dominándolos a la perfección, podía obtener los mejores resultados con una escasa utilización de los mismos.

Otra característica determinante de Toulouse-Lautrec y quizás una de las menos mencionadas, fue su habilidad como diseñador, se ha llegado incluso a afirmar que en su carteles estableció las bases para lo que posteriormente se convirtió en una disciplina: el diseño gráfico.

Siguiendo las técnicas japonesas, Toulouse-Lautrec le agrega cierta artificialidad y exageración a sus creaciones, utilizando contrastes de fuertes tonalidades de color, superposición de planos, cortes abruptos de las figuras por los bordes, encuadres asimétricos y acentuación del contorno de los elementos con gruesas líneas oscuras (Felbinger, 1999).

Muchos estudiosos de la historia del arte, han caracterizado a la obra *Amazona en el Circo Fernando (1888)* como una de las más extraordinarias representaciones de Toulouse-Lautrec, la cual marca el inicio a lo que se convertirá posteriormente en su estilo.

Figura 2
Amazona en el Circo Fernando
1888

El circo y los espectáculos fueron particularmente representados por Toulouse-Lautrec, no en vano su primera obra importante tiene lugar en un circo. Desde pequeño solía asistir a estos lugares acompañado de su padre, a los 24 años pinta este cuadro, que por su composición y características particulares, lo dan a conocer como artista. Fue de tal agrado, que el fundador del *Moulin Rouge,* Joseph Oller, decidió comprarlo y colocarlo a la entrada de su local.

Entre las características formales de esta obra se puede mencionar:

- Impresión momentánea y fugaz de la escena. Todas las figuras dan la sensación de un movimiento continuo.
- La composición es diagonal, la cual se acrecienta con el movimiento del caballo que divide al cuadro en dos partes.
- El centro queda libre, efecto sorpresivo para los espectadores acostumbrados hasta entonces a composiciones centrales. Los soportes asimétricos (domador y caballo) se unen a través de sendos gestos dinámicos (galope del animal y latigazo del director de circo), manteniendo la momentaneidad de toda la escena.

- El payaso, espectadores y demás personajes son cortados drásticamente por los bordes del cuadro. Lo que también refuerza el sentido momentáneo de la obra.
- Utilizando su técnica de aplicación del óleo diluido, consigue representar la superficie plana y el movimiento con finas capas que dejan traslucir el fondo. Sin embargo, también se puede apreciar la utilización de ciertos colores intensos y predominantes como el rojo que establece el recorrido del caballo.
- Las figuras son marcadas exclusivamente por líneas de contorno, destacándolas sobre el fondo como siluetas.

A partir de estas características se puede establecer lo que se conformó como el *estilo Toulouse-Lautrec*. La mayoría de sus obras resultan fácilmente reconocibles debido a que conservó esta manera de representación por mucho tiempo; incluso en sus carteles pueden observarse algunas de estas características.

4.2. Baz Luhrmann en *Moulin Rouge! (2001)*

Moulin Rouge! (2001) está ambientada en el año 1899, en el local que lleva el mismo nombre, Luhrmann presenta su visión estilizada y glamorosa de una época utilizando lentes muy contemporáneos. La historia es sencilla y el final se conoce desde el principio, el mundo creado alrededor de los personajes es irreal y fantástico y se utilizan canciones para llevar la historia; todas estas características básicas del *cine de telón rojo*. Para acentuar esta idea, Luhrmann emplea referencias del cine clásico como los vestidos y peinados de las grandes divas del cine de las décadas de los cuarentas y cincuentas (Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Greta Garbo, Joan Crawford, Jane Russel, entre otras). El director, agrega:

> "Son estas referencias constantes que esperamos le permitan a una audiencia contemporánea decodificar esta puesta en escena histórica. Es crucial la facilidad con que la audiencia entienda la historia. En este musical no revelamos a los personajes o la trama de manera lenta, sino rápida y abiertamente" (Infante, www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. Consultado el 30 de mayo de 2005).

Moulin Rouge! (2001) es un celebración de verdad, belleza, libertad, pero sobre todas las cosas de amor, donde Baz Luhrmann integra varias disciplinas en una historia, que él mismo definió como una tragedia cómica, musical, con algo de ópera. A partir de esta premisa el director hace uso de diferentes recursos muy impactantes como movimientos de cámara, bailes, música y montaje frenético y cambiante para trasladar a la actualidad una historia de hace más de cien años. Igualmente en *Moulin Rouge! (2001)* se aprecia la influencia de las películas de *Bollywood*[3] : música llamativa, coloridos efectos visuales, vestuarios y decorados elaborados, historia y conflicto simples y canciones adaptadas de músicos contemporáneos (*Moulin Rouge*, http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Moulin-Rouge!. Consultado el 8 de junio de 2005. Traducción libre de la autora).

[3] Nombre informal que se la asigna a la industria del cine en India.

Desde su primera película *Strictly Ballroom (1992)*, su estilo cinematográfico fue madurando e intensificándose hasta alcanzar en *Moulin Rouge! (2001)* las características que definen su representación visual. Es una película recargada, siempre apuntando a la expresividad. La historia se desarrolla como una gran puesta en escena. Baz Luhrmann se apegó a la idea de utilizar una realidad exagerada, un París que realmente nunca existió de la manera como es mostrado en la película. Catherine Martin, directora de arte, explica:

> "Se trata de manipular los elementos que existían en su mundo, con un lenguaje contemporáneo, para que una audiencia moderna pueda tener acceso a este mundo de época. Baz quería que recreáramos un mundo bajo un estilo al que llamó *artificialidad real*. Un París *inventado* donde el musical de su creación se ubicara de manera placentera. Un lugar donde desahogarse con una canción se sintiese como algo natural (Infante, www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. Consultado el 30 de mayo de 2005).

Esta artificialidad se aprecia en el decorado que es construido de manera muy teatral con paredes falsas y fondos coloreados, incluyendo los exteriores que fueron filmados en estudio. Así mismo, la fantasía se manifiesta en la iluminación, Don McAlpine, director de fotografía, requirió en una escena cerca de ciento cincuenta luces para crear el efecto que Baz tenía en mente. En toda la película se utilizó una iluminación muy artificial y teatral, jugando con la calidad, la intensidad y la cantidad de la luz; también se trabajaron algunas de las escenas con luces coloreadas con la intención de recrear las sensaciones o emociones de los personajes. McAlpine, agrega al respecto: "...Nadie va a pensar que estamos en París, pero luce teatralmente real. Baz dispuso el lenguaje de la película en los primeros cinco minutos el cual puede gustarle o no a los espectadores" (Bosley, junio 2001, p. 40. Traducción libre de la autora).

Otro aspecto muy resaltante en esta película, es el uso de canciones actuales para llevar una historia del pasado. El director tardó cerca de dos años para conseguir todos los derechos de las populares canciones que empleó en la película. Así mismo,

para aumentar el realismo en la presentación, los personajes cantaron en vivo sus canciones ante la cámara. El productor, Fred Baron, señala en relación a esto:

> "Lo que Baz intentó crear es el sentimiento de que la canción es la actuación, de que no abandonas el mundo de la historia, lo que intenta Baz es que te adentres en los personajes para que su voz interior sea un voz musical" (Infante, www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. Consultado el 30 de mayo de 2005).

Utilizando una combinación de recursos cinematográficos con la incorporación de características provenientes de otras disciplinas y siguiendo los criterios del *cine de telón rojo* Baz Luhrmann consigue establecer para los espectadores una película dinámica, enriquecida con efectos visuales, color y movimiento enmarcados en una historia de amor, comedia y tragedia.

MARCO METODOLÓGICO

Objetivo General

Comparar las características formales de los estilos de Henri Toulouse-Lautrec en sus pinturas y Baz Luhrmann en su película *Moulin Rouge! (2001).*

Objetivos Específicos

- Analizar las características formales del estilo pictórico de Henri Toulouse-Lautrec en sus obras relativas *Moulin Rouge*.
- Analizar las características formales del estilo cinematográfico de Baz Luhrmann en determinados fotogramas de su película *Moulin Rouge! (2001).*
- Comparar el estilo de Henri Toulouse-Lautrec en las obras analizadas representativas del *Moulin Rouge* con el de Baz Luhrmann en los fotogramas analizados de la película *Moulin Rouge! (2001)* y determinar cuales características formales coinciden o se repiten en ambas.

5.1 Pintura y Cine: Una Relación Formal.

> "...un film es también una obra plástica, cuyo objetivo, al menos parcialmente, es que el ojo experimente un cierto tipo placer, y luego generalizar, en lo que se refiere a la forma fílmica, la idea de una dependencia del tema en relación a la forma" (Aumont y Marie, 1990, p. 171).

Ciertamente la pintura y el cine son disciplinas creativas diferentes. Mientras la primera utiliza pinceles, pinturas, y una superficie, la segunda se vale de una cámara como medio de creación. Sin embargo, no deben despreciarse sus similitudes; existen conceptos como composición, uso del color, iluminación, líneas de fuerza, perspectiva, que ambas comparten como cualquier disciplina artística-visual.

Aumont y Marie (1990) expresan que el nexo entre el análisis del film y obras pictóricas goza de una larga tradición y que, por lo tanto, la pintura puede funcionar como disciplina referencial cuando se analiza un film. Así mismo, explican que a pesar de que el análisis de obras pictóricas ha sido muy extenso, siempre es de gran interés en la historia del cine.

La pintura de época, por ejemplo, constituye una fuente inagotable de recursos cuando un cineasta intenta revivir imágenes del pasado, puede revelarle aspectos como el vestuario, maquillaje, objetos, ceremonias o decoraciones; así como información histórica, mitológica o religiosa (Baiz, 1997).

La pintura y el cine por tratarse de disciplinas artísticas logran compartir ciertos elementos, específicamente del tipo formal. Al respecto Frank Baiz en su libro *Análisis del Film* (1997) establece que la pintura es una fuente importante de elementos formales para la construcción de un film; citando a Monteverde (1986), Baiz establece que de la pintura se pueden extraer, para aplicar al cine, la manera de componer las imágenes, como iluminar (real y simbólicamente) y hasta incluso se puede intuir el movimiento.

Las formas son indispensables para construcción de imágenes, es a través de estas como en un cuadro o en una película se expresa un contenido. En este sentido se

puede mencionar el modelo del signo de Metz basado en Hjemslev donde el *contenido visual* es parte de la *expresión (forma)* y por lo tanto parte del *mensaje.* (Nöth, 1995. Traducción Max Römer Pieretti).

Adicionalmente, Erwin Panofsky[4], en su libro *El Significado de las Artes Visuales* (1983) sostiene que "en una obra de arte, la *forma* no puede separarse del *contenido:* la distribución del color y de las líneas, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que puede ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual" (p. 187).

Por lo anteriormente expresado se puede mantener que realizar un análisis de los cuadros de Toulouse Lautrec y de la película *Moulin Rouge! (2001)* basado en elementos formales es perfectamente válido.

[4] Historiador de Arte alemán, destacado por sus estudios en Iconología.

Propuesta Metodológica.

5.2. Elementos de un Análisis Formal.

Una vez establecida la relación entre la pintura y el cine y la importancia de la forma para ambas disciplinas, se puede realizar una propuesta metodológica que funcione tanto para analizar los cuadros de Toulouse Lautrec, como la película *Moulin Rouge! (2001)* de Baz Luhrmann.

Se seleccionaron como punto de partida para el análisis los estudios realizados por el investigador francés Marcel Martin en su libro *El Lenguaje del Cine* (1990), en referencia a la *Función Creadora de la Cámara* y *Los Elementos Fílmicos No Específicos* (ver Tabla 1).

Lenguaje del Cine

FUNCIÓN CREADORA DE LA CÁMARA	**Los Encuadres**
	Los Distintos Tipos de Planos
	Los Ángulos de Toma
	Los Movimientos de Cámara
LOS ELEMENTOS FILMICOS NO ESPECÍFICOS	**La Iluminación**
	El Vestuario
	Los Decorados
	El Color
	El Desempeño Actoral

Tabla 1: Elementos del Lenguaje del Cine contemplados por Marcel Martin.

El análisis se hará en función de un método cinematográfico, pues si bien en la muestra se consideran pinturas, el objetivo principal de esta investigación es constatar los aspectos coincidentes de Toulouse-Lautrec en Baz Luhrmann y no viceversa.

Dicho de otra manera, la intención de este análisis es verificar si en la película *Moulin Rouge! (2001)* existen elementos del tipo formal similares a los presentes en las pinturas de Toulouse-Lautrec. Por ello, lo más conveniente es analizar a las pinturas con un método cinematográfico y no a la película con un modelo pictórico. Es por esta misma razón que solo se considerarán, dentro de las categorías expuestas por Martin, los aspectos formales comunes a la pintura y al cine.

Así mismo, por tratarse justamente de un modelo de análisis cinematográfico, existen ciertas categorías que hacen referencia a aspectos estrictamente relacionados con el cine. Por lo tanto, para evitar confusiones de términos al momento de analizar las pinturas, se sustituirán algunas palabras por otras más adecuadas y que se adapten mejor a las características propias de esta disciplina. Para ello se partirá de la siguiente afirmación hecha por Marcel Martin en el apartado *una realidad estética con valor afectivo*:

> "La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de una percepción subjetiva del mundo: la del realizador. El cine nos da de la realidad una *imagen artística*, de modo que si lo pensamos bien, es totalmente *no realista* (...) y *reconstruida* con arreglo a lo que el realizador pretende hacerle expresar, sensorial o intelectualmente" (Martin, 1990, p. 30).

De manera que la visión del realizador siempre estará presente, así utilice un artefacto mecánico como la cámara para su captación. Entonces, la categoría *Función Creadora de la Cámara* será suplantada por *Composición*, pues si bien, como lo explica Martin (1990), la cámara es un "agente activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad cinematográfica" (p. 36), en la pintura también existen *agentes activos de registro* como lo constituyen los diferentes materiales necesarios para la realización de un cuadro.

Por otro lado, si *toma* se conoce como "intento de rodaje de un plano desde una posición de cámara" (Rabiger, 1993, p. 499) , y como Martin lo sostiene, la cámara es una herramienta del realizador en donde queda plasmada su visión propia, la

palabra *toma* podrá ser sustituida por *visión*, que se entenderá como el punto de vista tanto del cineasta como del pintor.

Por lo tanto, la matriz de análisis estará conformada por los **encuadres**, los **distintos tipos de planos**, los **ángulos de visión**, la **iluminación**, el **vestuario**, los **decorados** y el **color** (ver Tabla 2).

Matriz de Análisis

COMPOSICIÓN	**Los Encuadres**
	Los Distintos Tipos de Planos
	Los Ángulos de Visión
LOS ELEMENTOS FILMICOS NO ESPECÍFICOS	**La Iluminación**
	El Vestuario
	Los Decorados
	El Color

Tabla 2: Categorías para el análisis con base en Marcel Martin.

5.2.1. Definición de los Elementos de Análisis.

Luego de haber seleccionado los elementos para el análisis es conveniente establecer su definición, para esto se recurrieron a las explicaciones de Marcel Martin en el libro *El Lenguaje del Cine* (1990).

Composición.

- Los Encuadres:

El encuadre es la composición del contenido de la imagen. El realizador desglosa y organiza el fragmento de la realidad que se verá en pantalla. Es una primera etapa elemental pero importante en la creación de una imagen.

El encuadre además contiene una serie de implicaciones que se dividen de la siguiente manera:

1. *Fuera de Campo*, se refiere a aquellos elementos que se dejan fuera de la acción del cuadro.
2. *Sinécdoque*, mostrar únicamente un detalle de manera que se convierta en algo significativo.
3. *Símbolo*, componer de manera poco natural, arbitraria o desordenada el contenido de un cuadro, con la intención de demostrar algo.
4. *Punto de Vista*, modificar el punto de vista normal de la persona que observa determinado encuadre, siempre con una finalidad simbólica. Ejemplo: Encuadre Inclinado.
5. *Profundidad de Campo*, utilizar la tercera dimensión del espacio en un encuadre para lograr efectos dramáticos. Tiene que ver con la nitidez y la perspectiva de los objetos representados.

- Los Distintos Tipos de Planos:

Están determinados por la distancia que hay entre la cámara y el sujeto, tomando en cuenta, en el caso del cine, la longitud focal del objetivo que se utilice.

La elección de un plano está en perfecta relación con las exigencias de la narración que se desea realizar. Debe existir por tanto una correspondencia entre el contenido del plano y su significado dramático.

Algunos de los distintos tipos de planos que se pueden observar en una imagen son los siguientes:

1. *Plano General:* Es un plano alejado y es debido a este alcance que muchas veces es utilizado para mostrar gran cantidad de elementos al mismo tiempo; o cuando aquello que se pretende encuadrar es de grandes dimensiones. Se convierte en un plano bastante descriptivo y cargado de información.

El Plano General hace del hombre o del personaje una pequeña silueta, lo reintegra al mundo, se vuelve un objeto y una víctima de su entorno. A partir de esta definición, se comprende el significado psicológico que este plano puede implicar: pesimismo, negatividad, soledad, impotencia, ociosidad, intranquilidad, pero también consigue significar la integración del hombre con su mundo: la libertad.

Este plano por su construcción es capaz de enseñar la grandeza o enormidad de un lugar y la interacción de las personas con ese lugar.

2. *Primer Plano:* es un plano muy cercano, generalmente se utiliza para enmarcar algún rostro. Con este plano se penetra en la intimidad del personaje.

El Primer Plano además de su valor descriptivo, tiene también unas implicaciones psicológicas y dramáticas, se explora el interior del personaje o del objeto que se observa.

Los grandes cineastas de la historia han utilizado este tipo de plano para crear un *acceso al alma* una ventana directa a la mente del personaje.

Cuando no se utiliza para describir algo, el Primer Plano tiene una función de amplificación explicativa, es desde cierto punto una invasión a la conciencia, supone una tensión mental, un modo de pensar obsesivo.

El Primer Plano constituye por lo general el punto de vista del espectador o de otro personaje dentro de la historia.

3. *Primerísimo Primer Plano:* también llamado *Plano de Detalle,* es una cercanía exagerada a un fragmento o a un espacio de un todo general. En los rostros por ejemplo, un Primerísimo Primer Plano lo constituye un ojo, la boca, o la nariz. Este tipo de plano, por lo general, crea un impresión de angustia o malestar.

Además dentro de estas categorías, expuestas por Matin, se pueden mencionar diversas variaciones como el *plano medio* (situado a la altura de la cintura) y *plano americano* (tomado desde las mitad de la pierna).

- Los Ángulos de Visión:

Se refiere a la dirección que se establece entre la cámara -o el espectador- y el objeto que se visualiza, con respecto al suelo (o eje horizontal). Es el punto de vista que se establece para la persona que observa la imagen. Cuando esta dirección o angulación no está justificada por la situación, adquiere un significado psicológico.

Los Ángulos de Visión pueden variar desde lo más ligero hasta lo más pronunciado. Se dividen en dos grandes categorías:

1. *El Contrapicado:* se observa al objeto o al personaje desde abajo hacia arriba. Generalmente produce una sensación de superioridad o exaltación ya que eleva la figura y tiende a magnificarla.

2. *El Picado:* se observa al objeto o al personaje desde arriba hacia abajo. Este tipo de ángulo tiende a empequeñecer o aplastar al individuo o al objeto que se observa.

Se habla de un ángulo *Normal* cuando no existe ninguna inclinación de la cámara o del punto de vista del espectador con respecto al suelo.

Elementos Fílmicos No Específicos.

Marcel Martin (1990) explica que "se llaman elementos *no específicos* porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y son utilizados por otras artes (teatro, pintura)" (p. 63).

- La Iluminación:

Constituye un elemento indispensable en la expresividad de una imagen. Aunque la iluminación muchas veces pasa desapercibida ante los ojos del espectador, es de suma importancia porque contribuye a crear la *atmósfera* de la situación que se pretende representar.

La iluminación puede intentar imitar la realidad haciéndola parecida a lo que normalmente se encuentra en la naturaleza (en términos de luz), o puede buscar crear algún efecto dramático o simbólico. Esta última tendencia tiene sus orígenes en el cine expresionista alemán, donde se trabajaba el contraste para crear *claroscuros* pronunciados y muy impactantes. Este tipo de iluminación ha continuado trabajándose a lo largo de la historia del cine, siendo de gran predilección para ciertos realizadores.

Con un estilo de iluminación poco natural o irreal se consiguen expresar los estados de ánimo de los personajes o definir su ambiente o entorno, como también se pueden provocar diversos efectos y sensaciones entre los espectadores, que van desde malestar hasta alegría.

- El Vestuario:

Con el vestuario se pueden expresar no sólo las normas de la realidad, sino también supone ciertos fines artísticos.

Marcel Martin, cita en su libro a Lotte Eisner, quien explica que el traje nunca es un elemento aislado, debe incluirse dentro de un estilo de realización. Con el vestuario se pueden valorizar los movimientos y posturas de un personaje, incluso podrá ser contrastante de acuerdo a su color con el resto de los personajes o el ambiente. Así mismo, el traje debe armonizar con las características y la situación del personaje.

Tipos de vestuario, según Marcel Martin:

1. *Realista:* Acorde con una realidad histórica. El diseñador o el sastre se guía por documentos que le permiten reproducir con exactitud el vestuario de la época que se pretende representar.

2. *Pararrealista:* Se relaciona con una realidad histórica pero no de manera estricta, se permite complementar el vestuario con elementos de un estilo propio.

3. *Simbólica:* La exactitud histórica es apartada para realizar un vestuario basado en elementos simbólicos que se adapten a los personajes, a la situación o a la narración. Este tipo de vestuario, en la mayoría de las ocasiones, utiliza el color de las telas y materiales (entre otros recursos) para crear los efectos deseados.

- Los Decorados:

En cine, los decorados comprenden tanto los paisajes naturales (*exteriores*) como construcciones humanas (*interiores*). Así mismo, pueden ser *reales*, es decir,

que existen antes de comenzar a realizar una película o *construidos* ya sea dentro de un estudio o en el exterior.

Los decorados generalmente se construyen cuando se quiere respetar una época histórica; por razones económicas, muchas veces es menos costoso construir un decorado que utilizar uno ya existente; con una intención simbólica o significativa, para establecer un estilo propio. Dentro de este tipo de decorados se distinguen tres tipos:

1. *Realista:* El decorado es lo que se observa sin ninguna otra implicación, significa lo que es.

2. *Impresionista:* El decorado posee una intención psicológica, refleja y determina el drama de los personajes. Se crea una relación *paisaje-estado de ánimo.*

3. *Expresionista:* El decorado se construye de forma muy artificial, con el fin de crear una atmósfera que conjugue una sensación plástica con la psicología o el propósito de una acción. El decorado expresionista supone una visión muy subjetiva del mundo, que se expone a través de deformaciones o estilizaciones simbólicas.

No importa como se presente, sea natural o artificial, el decorado siempre tiene una función dentro de la acción que se está llevando a cabo en la imagen. Finalmente con el decorado se construye visualmente el sitio donde se desenvolverán los personajes.

- El Color:

Con el desarrollo del cine los realizadores comenzaron a comprender que el color no necesariamente debía ser *realista,* y que al igual que otros recursos

cinematográficos podía utilizarse para perseguir un fin dramático a través de la utilización de las diversas tonalidades que se podían conseguir (colores *cálidos* y colores *fríos*).

El color tiene un valor dramático y psicológico dentro de la acción que se intenta representar. Se habla entonces de una estética del color, Lamet, Ródenas y Gallego (1968) establecen cuatro categorías relacionadas con el uso del color:

- *Color Pictórico:* se trata de imitar el colorido de los cuadros de una época o artista a través de la iluminación, el decorado, el vestuario y el maquillaje.

- *Color Histórico:* se intenta revivir el ambiente de una época o la atmósfera cromática de un momento.

- *Color Simbólico:* se utilizan colores determinados para sugerir efectos o sensaciones específicas. Cada color ofrece una reacción emotiva relacionada con la impresión visual que produce (ver Anexo 3).

- *Color Psicológico:* se establece a través de la teoría de que los colores cálidos y fríos provocan sensaciones psíquicas diferentes. Mientras los cálidos exaltan y acercan, los fríos tranquilizan y alejan (ver Anexo 3). También se habla de combinaciones de colores específicos que producen efectos particulares.

Finalmente, Marcel Martin establece que el color no se constituye simplemente como una *fotocopia* de la realidad sino que también consigue desempeñar una función *expresiva* o *metafórica* que está directamente relacionada a la intención y uso que el realizador haga del color.

5.3 Criterios para la selección de la muestra de análisis.

5.3.1 Las Pinturas del *Moulin Rouge*

"El *Moulin Rouge* y sus estrellas le sirvieron a Lautrec al principio de los años 90 como fuente pura e inagotable de inspiración para una serie de obras maestras" (Arnold, 2001, p. 52). Partiendo de esta afirmación y tomando en cuenta las exigencias de la presente investigación se tomará como muestra de análisis aquellos cuadros que se sitúen o sean representativos del *Moulin Rouge,* ya que estos constituyen un período muy importante para el artista y su estilo propio se ve desarrollado principalmente en estas obras. Sin embargo, también se tomarán en cuenta cuadros relacionados con otros sitios o espectáculos nocturnos de la misma época (*Moulin de la Galette, Le Mirliton...)*, por considerar que contribuyen a establecer una muestra más completa, en la cual las características básicas de este artista se ven ampliamente manifestadas.

> "En sus pinturas, litografías y dibujos presentaba a las prostitutas de diversas pero verosímiles maneras; nunca con afán de juicio o burla. (...) Al parecer Lautrec estaba consciente de que con este tipo de arte –que reservaba cuidadosamente para su mundo nocturno- se adelantó a su tiempo. Más que eróticos, los cuadros de este tipo que hizo Lautrec son testimoniales y francos (Arnold, 2001, p. 66).

5.3.2 Los Fotogramas

Existen ciertos recursos que facilitan la selección de la muestra cuando se analiza una película, como por ejemplo los *instrumentos citacionales*, presentados por Aumont y Marie en su libro *Análisis del Film* (1990).

Dentro de los *instrumentos citacionales* se encuentran el **fotograma;** Aumont y Marie (1990) establecen que el fotograma es una herramienta válida y utilizada en el análisis de una obra cinematográfica; aún cuando advierten que se suprime la dimensión sonora y además se pierde lo elemental de la imagen fílmica: el movimiento.

Es posible tomar al fotograma o una sucesión de estos como muestra para el presente análisis, ya que los elementos anteriormente mencionados (sonido y movimiento) que se ven afectados al congelar la imagen de una película no son del interés de la investigación que se pretende realizar sobre Baz Luhrmann. Al respecto Aumont y Marie (1990) agregan que para el analista es conveniente utilizar fotogramas sobre todo "...para estudiar parámetros formales de la imagen, como encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación..." (p. 85).

Además de esto, un fotograma, en un sentido más amplio, tiene semejanza a la imagen estática de una pintura, lo que facilitará aún más su comparación. Entonces, el criterio de selección del **fotograma** para el análisis *formal* de la película *Moulin Rouge! (2001)* resulta satisfactorio y cumple con las necesidades planteadas en esta investigación.

De la película se tomarán en consideración para el análisis los fotogramas de la escena de apertura del *Moulin Rouge* –o escena 3, para efectos del guión (ver Anexo 4)–, donde se realiza una presentación del local y de sus concurrentes y se introducen a personajes claves dentro de la historia. Esta escena constituye una de las más representativas del estilo de Baz Luhrmann y además el objeto de estudio de esta investigación (el *Moulin Rouge)* queda ampliamente representado.

5.4. Dentro del *Moulin Rouge*: Cuadros y Película

- *Cuadros:*

Partiendo de los criterios de selección de la muestra para Toulouse-Lautrec, los cuadros seleccionados son los siguientes:

1. En el *Moulin de la Galette* (1889)
2. El Actor Henry Samary (1889)
3. Monsieur Fourcade (1889)
4. Baile en el *Moulin Rouge* (1890)
5. A la Mie (1891)
6. El Paseo (1891-1892)
7. Retrato del Dr. Henri Bourges (1891)
8. Retrato de Louis Pascal (1891)
9. Gastón Bonnefoy (1891)
10. Henri Dihau (1891)
11. Paul Sescau (1891)
12. En el *Moulin Rouge*: Dos Mujeres Bailando (1892)
13. En el *Moulin Rouge*: Comienzo de la Cuadrilla (1892)
14. La Goulue Entra con Dos Mujeres al *Moulin Rouge* (1892)
15. Jane Avril entrando en el *Moulin Rouge* (1892)
16. Jane Avril Bailando (1892)
17. En el Promenoir del *Moulin Rouge* (1892)
18. El Inglés en el *Moulin Rouge* (1892)
19. Un Rincón del *Moulin de la Galette* (1892)
20. Jane Avril abandona el *Moulin Rouge* (1893)
21. Retrato de Monsieur Boileau (1893)
22. En el Salón: El Diván (1893)
23. Partida de Cartas (1893)

24. El Comedor de un Burdel (1893)
25. Monsieur, Madame y el perrito (1893)
26. Yvette Guilbert (1894)
27. Gabriel Tapié de Céleyran (1894)
28. El Sofá (1894)
29. Alfred La Guigne (1894)
30. El Salón de la *Rue de Moulins* (1894)
31. La Payasa Cha-U-Kao (1895)
32. La Payasa Cha-U-Kao en el *Moulin Rouge* (1895)
33. Baile en el *Moulin Rouge* (La Goulue y Valentin le Déssosé) (1895)
34. Las Almeas (1895)
35. Chocolat Bailando (1896)
36. Marcelle Lender Bailando en *Chilpéric* (1896)
37. Maximes Dethomas en el ballet de la Opera (1896)
38. El Bar (1898)
39. El Intervalo en el Baile (1899)
40. En *Rat Mort* (1899-1900)

- Película:

De la escena de presentación del local *Moulin Rouge* se tomarán únicamente los fotogramas donde queden manifiestos los aspectos formales de la obra de Baz Luhrmann, finalidad de este estudio, es decir, aquellos planos que no cumplan una función meramente utilitaria para guiar la historia sino más bien que tengan una intención creativa y artística por sí mismos. Se requiere de fotogramas con una información estética importante que contribuya a desarrollar el análisis, en base a encuadre, tipos de planos, ángulo de la visión, vestuario, decorado, iluminación y color.

ANÁLISIS: Dos Artistas

6. Análisis: Dos Artistas

Ya establecida la muestra, siguiendo los parámetros formales de la matriz, se realizará el análisis a los dos artistas objeto de esta investigación.

Es conveniente aclarar que la muestra será analizada en su totalidad (cuarenta pinturas y sesenta fotogramas[5]) aún cuando en algunos aspectos se hará referencia solo a cierta parte de la misma. Es decir, determinadas pinturas o fotogramas serán utilizados como ejemplo de los aspectos a analizar, pero esto no significa que el resto de la muestra haya sido desplazada.

Igualmente, se reitera que a pesar de que solo parte de la muestra estará reflejada directamente como ejemplo en el análisis no quiere decir que en el resto de la misma no se presenten características similares.

Se comenzará entonces con el recorrido de las obras de dos artistas, fascinados por un mismo lugar, el *Moulin Rouge*.

[5] Para ver la muestra completa revisar anexos en CD.

6.1 La Noche Parisina: Henri Toulouse-Lautrec

Tomando como referencia las obras seleccionadas se establecerán las características formales presentes en el trabajo del pintor francés.

- Encuadres:

Este aspecto constituye una característica relevante de la obra de Toulouse-Lautrec, la manera de componer los elementos y figuras dentro del formato de sus cuadros es siempre motivo de valoración; son varias las ocasiones donde este artista consigue destacarse y establecer un nuevo punto de vista en una escena a través de un encuadre particular.

Siguiendo la técnica japonesa, Toulouse-Lautrec establece una diagonal que es reforzada por ciertos objetos de la composición, de esta manera el centro de atención se ubica hacia los bordes de la pintura, lo que constituye un efecto sorpresivo para la época, ya que la mayoría de los espectadores estaban acostumbrados a composiciones centrales (Arnold, 2001). Esta técnica puede apreciarse en el cuadro *Marcelle Lender bailando en Chilpéric (1896)* (Figura 3) donde el punto de atención o convergencia (la bailarina) se ubica hacia la izquierda de la composición.

Figura 3
Marcelle Lender Bailando en *Chilpéric*
1896

Así mismo, se debe destacar una de las herramientas magistralmente representada en los encuadres de Toulouse-Lautrec: el Fuera de Campo.

Toulouse-Lautrec es reconocido por su forma de recordar y captar un momento, luego de observar una escena era capaz de reproducirla detalladamente en su taller. En sus obras se atrevió a dejar por fuera ciertos elementos o cortarlos por los bordes, nuevamente una práctica que no era costumbre en su tiempo.

Figura 4
La Goulue Entra con Dos Mujeres al *Moulin Rouge*
1892

En la pintura, *La Goulue Entra con Dos Mujeres al Moulin Rouge (1892)* (Figura 4), se puede reconocer a su protagonista en primer plano con un vestido inteligentemente escotado, a cada lado sus acompañantes, bruscamente cortadas por los bordes, cumplen una función de telón de fondo para realzar la entrada de la bailarina. La profundidad del cuadro se puede percibir a través del caballero que al fondo cruza el salón y las lámparas que se ven reflejadas en el espejo (Arnold, 2001).

De esto se desprende otra característica muy empleada por Toulouse-Lautrec en su manera de representación: la Profundidad de Campo.

En algunas ocasiones se ha caracterizado a Toulouse-Lautrec como un *virtuoso de la línea*, su extraordinario uso le otorgó un nuevo valor artístico a sus obras: la perspectiva. Se preocupó por complementar sus cuadros con líneas que le confirieran profundidad a las escenas representadas, consiguiendo extender ciertas superficies de

los objetos hasta otras figuras dando la ilusión de estar más alejadas. Otra manera de conferir perspectiva fue la utilización de los planos superpuestos, así como solían hacer los artistas japoneses, anteponiendo una figura a otra logró crear varios ambientes dentro de una misma escena. Además, con la ayuda de su técnica particular de aplicación de la pintura muy diluida y continua consiguió impactantes resultados afectando la nitidez de las figuras. También utilizó la acentuación de los bordes de los personajes para destacarlos del fondo; todas estas constituyen herramientas que el pintor empleó para conferirle profundidad a sus obras.

Figura 5
En el *Moulin de la Galette*
1889

En el cuadro *En el Moulin de la Galette (1889)* (Figura 5), precisamente se aprecia la utilización de varias herramientas con la intención de reforzar profundidad, Matthias Arnold (2001) explica al respecto: "A la baranda, que se pierde diagonalmente a la derecha del cuadro, se oponen las líneas del piso que se proyectan en dirección contraria (...) Solamente las cuatro personas de la parte delantera están bien definidas; el resto, sobre todo el fondo, está compuesto por líneas fugaces y rápidas (...) El óleo está a ratos muy diluido casi como acuarela, en parte compacto logrando rayas y difuminación de las figuras" (p. 25-26). Todos estos son recursos que acentúan la profundidad de toda la escena representada.

Figura 6
Baile en el *Moulin Rouge*
1890

En el cuadro *Baile en el Moulin Rouge (1890)* (Figura 6), la profundidad está sugerida por las líneas del suelo y además por la disposición de las figuras en diferentes planos: comenzando por la dama de traje rosado y su acompañante en primer plano, continuando con La Goulue y Valentin le Désossé bailando en segundo plano y finalizando con el grupo de personas al fondo que difícilmente pueden ser distinguidos.

Como resultado de lo expuesto: variación en el punto de atención hacia los extremos, corte de las figuras por los bordes, utilización de líneas, superposición de planos, alteración de la nitidez de las figuras y acentuación de los contornos, se pueden concluir las principales características de los encuadres de Toulouse-Lautrec: **asimétricos, diagonales, momentáneos y con una gran profundidad.**

- *Tipos de Planos:*

La inclinación de Toulouse-Lautrec hacia la figura humana se comienza a manifestar desde los inicios de su carrera artística cuando abandona los paisajes y la representación de animales. Desde ese momento se concentra totalmente en los personajes de su alrededor, quienes se convirtieron en los protagonistas de sus obras.

> "En su estricta y extrema concentración en la figura es Lautrec uno de los artistas más consecuentes que ha habido. Su preferencia por lo humano es la prueba de su autoexigencia. (...) En general, podría decirse que es una característica básica de Lautrec situar los motivos de sus cuadros en el ambiente que los caracteriza, especialmente a sus amigos..." (Arnold, 2001, p. 58).

Como es sabido, su predilección por la vida nocturna y los espectáculos, lo llevaron a escenificar un mundo de grandeza y glamour que, visto desde la perspectiva de Toulouse-Lautrec, significaba una fiesta continua, una reunión entre amigos y conocidos. Particularmente se dedicó a establecer encuadres con gran cantidad de información y detalles, donde se puede apreciar con amplitud las diferentes intenciones y comportamientos de los personajes y su interacción con el entorno.

Dentro de estos encuadres, se puede hablar de diferentes tipos de planos utilizados al mismo tiempo. Como consecuencia de su característica de superposición de planos, Toulouse-Lautrec jugaba con el espacio y con los planos empleados para captar a las figuras, siempre con la intención de acentuar el efecto de profundidad. Dentro de un mismo cuadro se pueden apreciar diferentes tipos de planos, que van desde planos medios en aquellas figuras más cercanas al espectador hasta planos generales del grupo de personas que solía representar de manera "desenfocada" en el fondo, como por ejemplo *Baile en el Moulin Rouge, 1890* (ver Figura 6).

La utilización magistral de diferentes planos dentro de una misma escena es una característica muy importante dentro de la obra de Toulouse-Lautrec, constituye una herramienta más para proporcionarle el ambiente singular y teatral de los sitios nocturnos que solía frecuentar (ver Figuras 7 y 8).

Figura 7
En el *Moulin Rouge*: Dos Mujeres Bailando
1892

Figura 8
La Payasa Cha-U-Kao en el *Moulin Rouge*
1895

Por consiguiente, no se puede hablar de la utilización exclusiva –excepto en los retratos– de un solo tipo de plano, sino de una **combinación de planos medios, americanos y generales**.

- Ángulos de la Visión:

Desde los inicios de su vida artística Toulouse-Lautrec comienza a desarrollar características que posteriormente se constituirán en su estilo particular. Existen ciertos elementos, que si bien no forman parte determinante en su propuesta estética merecen de igual forma ser mencionados.

El ángulo de la visión está relacionado, en el caso de este artista, con su fisonomía. Desde el momento que realiza sus primeras obras ya se puede apreciar la acentuada perspectiva desde abajo; su corta estatura y las molestias producto de su enfermedad, le obligaron a trabajar sentado la mayoría de las ocasiones (Felbinger, 1999). Es posible que su tamaño –aún sin desearlo– le propició una visión desde abajo, era como un niño explorando su entorno, para Toulouse-Lautrec todo era más alto y más grande. En consecuencia se nota en algunas de sus obras una visión en **contrapicado** (ver Figura 9), aunque en ocasiones es prácticamente imperceptible.

Figura 9
Jane Avril Bailando
1892

- *Iluminación:*

Toulouse-Lautrec poseía una habilidad única para el tratamiento de los valores de la luz y del claro oscuro; perfeccionó la iluminación a través del uso en el color. Sin provocar la desnaturalización de la luz ni de la imagen, logró utilizar las tonalidades propias del color para crear efectos luminosos, que reforzaran la idea de forma, movimiento y superficie en sus representaciones (Milhau, 1995, Traducción libre de la autora).

Figura 10
En el Promenoir del
Moulin Rouge
1892

Toulouse-Lautrec se esforzó por crear efectos importantes a través de la iluminación, se puede hablar incluso de un intento por establecer una simbología a

través de esta, como es el caso de la atmósfera *verdosa* que recrea el efecto de las lámparas a gas que solían encontrarse en los sitios nocturnos visitados por el pintor. Agregándole este ligero tono verdoso consigue establecer un ambiente muy impactante para el espectador. Un ejemplo claro donde la iluminación artificial del lugar se pone de manifiesto es en el cuadro *En el Promenoir del Moulin Rouge* (Figura 10), en esta obra la iluminación juega un papel primordial para crear el ambiente y resaltar a los personajes, así que se puede ver "...En primer plano a la derecha, encandilado por la luz, el rostro de una mujer vestida de negro (...) Las sombras verdes de la parte superior convierten el rostro en casi una máscara" (Arnold, 2001, p. 52-54). De esta forma Toulouse-Lautrec establece su propio punto de vista de una escena enriquecida a través de la iluminación.

Los rostros de los personajes principales están bien iluminados, no se puede hablar de un alto contraste, en realidad la iluminación es bastante uniforme. Este principio se ve expresado en varias ocasiones cuando se vale de las fuentes de luz presentes en la escena para justificar sus efectos en la iluminación; situando redondas y luminosas lámparas en el fondo de sus cuadros, consigue aportar un toque de brillo a toda la composición, y de esta forma logra equilibrar la escena (ver Figuras 4 y 6).

Se habla entonces, de una iluminación **coloreada**, en muchas ocasiones **verdosa** que contribuye a acentuar la escena representada. Además, se establece que no existe una marcada diferencia entre las zonas brillantes y las sombras por lo tanto se trata de una **iluminación uniforme**.

- *Vestuario y Decorado:*

La manera de representar el vestuario es muy detallada, sobre todo en las mujeres, los trajes son reproducidos intentando captar todos sus complementos; en algunos casos la minuciosidad de su representación cae en la exageración lo que

acentúa el valor artístico de sus representaciones, puede parecer imposible reproducir en una pintura tantos detalles del vestuario.

Las bailarinas y mujeres de la noche solían estar muy arregladas y ataviadas, listas para compartir con cualquier concurrente, esta característica no pasó desapercibida para Toulouse-Lautrec quien captó esa manera de vestir y la inmortalizó en sus cuadros. Los lugares nocturnos eran sinónimo de vestidos pomposos, sombreros y plumas. Los caballeros, por su parte, son representados quizás con más sobriedad, en su mayoría ataviados de trajes oscuros y sombreros altos; pero al igual que las mujeres los reproduce con mucho cuidado y prestando atención a los detalles.

A través de lo vestuario Toulouse-Lautrec expresaba lo característico de los personajes: la burguesía parisina elegantemente trajeada, las bailarinas con sus llamativos y extravagantes vestidos, los famosos personajes como la cantante Yvette Guilbert con sus largos guantes, la bailarina Jane Avril con sus extravagantes sombreros o la Payasa Cha-U-Kao con sus volantes amarillos (ver figuras 11, 12 y 13).

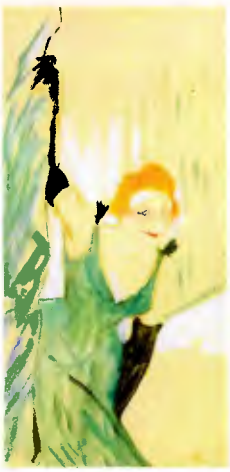


Figura 11
Yvette Guilbert
1894

Figura 12
Jane Avril entrando al *Moulin Rouge*
1894

Figura 13
La Payasa Cha-U-Kao
1895

"Un inglés galante armado de bastón y chistera coquetea con dos rameras en el *Moulin Rouge*. Su ropa formal y su postura contrastan con los refinados adornos femeninos, sutilmente sugeridos en el cuadro. Los adornos esbozados -collar negro, escote en la espalda-, el comportamiento de la escogida, así como los ojos animalescos y el atrevido mechón en la frente de la que está oyendo la conversación, no dejan lugar a dudas de la procedencia de las dos damas. (Arnold, 2001, p. 49).

Figura 14
El Inglés en el *Moulin Rouge*
1892

Una característica significativa es que Toulouse-Lautrec utiliza el vestuario como una manera de sugerir la postura de los personajes (el inglés coqueteando con la muchacha); pero sobre todo como una forma de escenificar el movimiento, recurso muy apreciado por el pintor (faldas al aire para la danza) (ver Figuras 3, 6 y 9).

Se incluye además este vestuario en la categoría realista, pues si bien Toulouse-Lautrec le incorpora ciertos elementos propios, la correspondencia histórica se mantiene. Se pudiera decir en adición, que la combinación de dichos elementos en ciertas obras, esboza un significado del tipo simbólico al sugerir un comportamiento a través de la manera de vestir y la postura adoptada con ese vestuario.

Por otro lado, la representación de los decorados, si bien no constituye una característica representativa del estilo Toulouse-Lautrec, fueron utilizados como complemento de algunas escenas: vasos, botellas, mesas y sillas son involucrados con

los personajes ayudando a clarificar el ambiente de un momento específico (ver Figuras 16 y 17).

Los decorados también fueron incluidos magistralmente dentro de la composición para realzar un aspecto determinado de la obra. Como se puede observar en los cuadros: *Moulin de la Galette (1889)* (Figura 5) y *En el Promenoir del Moulin Rouge (1892)* (Figura 10), donde la baranda contribuye de manera significativa en la profundidad; o en el caso del *Baile en Moulin Rouge (1890)* (Figura 6) y *El Paseo (1891-1892)* (Figura 15), donde las lámparas acentúan la iluminación de toda la escena.

Figura 15
El Paseo
1891-1892

Figura 16
A la Mie
1891

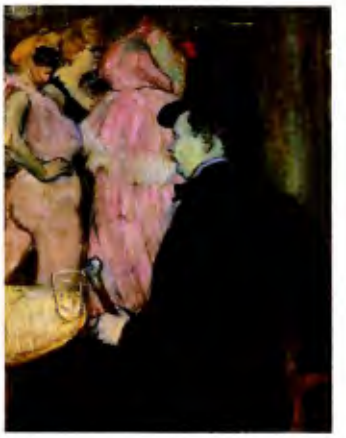


Figura 17
Maximes Dethomas en el Ballet de la Ópera
1896

A partir de lo expuesto anteriormente se pueden instaurar las características propias de Toulouse-Lautrec relacionadas con la representación del vestuario, el cual se destaca por ser **detallado** y **realista**; mientras que el decorado **forma parte o es complemento de la composición.**

- *Color:*

En varias ocasiones se ha referido a la técnica particular de aplicación de pintura de Toulouse-Lautrec, al hablar de color esta resulta determinante porque "utilizar pintura al óleo muy diluida consigue crear efectos de acuarelas en sus pinturas y llenar de movimiento la superficie plana de sus composiciones mediante una coloración vibrante" (Felbinger, 1999, p. 25). Constituye una importante herramienta de creación ya que enriquece la coloración de la obra y le aporta una unidad a toda la representación. Esta técnica es mayormente utilizada para difuminar los elementos, se puede observar en las faldas al vuelo de las bailarinas (ver Figuras 3, 6 y 9) y el en fondo de los cuadros donde un grupo de personas son el complemento de toda la pintura.

Aunque se han mencionado otras características que contribuyen a acentuar la noción de movimiento, el uso del color en la obras de Toulouse-Lautrec resulta determinante para resaltar el valor dinámico de toda la escena. El color incluso marca un recorrido, como es el caso de los suelos de varios cuadros, donde su coloración establece la superficie donde el personaje se desplazará.

Otro aspecto relacionado con color, tiene que ver con la utilización de bloques de color, con lo que consigue separar los espacios de la escena (tal como lo sugerían las litografías japonesas). De esta manera es capaz de delimitar a los elemento dentro de un mismo cuadro a través de la partición de la superficie. "La aplicación del color sea con pinceladas rápidas, contorneado o por bloques, constituye el perfil y la superficie del cuadro, no es simplemente la coloración subordinada de las formas" (Milhau, 1995, p. 36. Traducción libre de la autora)

En las pinturas de Toulouse-Lautrec se aprecia una predominancia de los colores verde, marrón, naranja, negro y blanco, contrastados con rosado y/o rojo que el pintor suele atribuir a elementos muy específicos de la representación. Un ejemplo muy notable de la utilización de estos colores se observa en *Baile en el Moulin Rouge (1990)* (Figura 6), donde el color predominante es el verde, la mayoría de las

personas visten en tonos oscuros (negro, marrón y gris), solo se resaltan tres elementos con una coloración contrastante: el vestido rosado de la dama en primer plano, las medias rojas de la *Goulue* en segundo plano y la chaqueta rojo intenso de la mujer al fondo. Esta característica se repite en varios de sus cuadros, donde nuevamente el rojo o el rosado son utilizados para irrumpir la uniformidad establecida por los otros colores.

Figura 18
En el *Moulin Rouge*: El Comienzo de la Cuadrilla
1892

Otra aspecto relacionado con el color, es su fabulosa economía, ciertos tonos naranjas pueden distinguirse en el suelo del cuadro *En el Moulin Rouge: El Comienzo de la Cuadrilla (1892)* (Figura 18); con un par de líneas verdes y azules consigue darle forma al abrigo de la dama en primer plano, además se reactiva el fondo y el centro con áreas coloreadas vacías que resaltan verde dominante (Arnold, 2001).

El color es para Toulouse-Lautrec una característica básica, se puede establecer que es utilizado para **afectar la nitidez de los elementos, crear efectos de movimiento, separar las superficies y resaltar elementos específicos.** Así mismo, utiliza en mayor medida colores **vivos y contrastantes** (rojo, verde, rosado, anaranjado, blanco y negro).

Contemplar las pinturas de Toulouse-Lautrec constituye una viaje de más de cien años donde el espectador se puede sentir particularmente incluido en una época y compenetrado con los personajes del momento representado. En sus cuadros los elementos temáticos o formales quedan al descubierto identificándolo inequívocamente.

Al hablar de Toulouse-Lautrec es imposible no hacer referencia a sus características pictóricas inconfundibles como la momentaneidad de la escena, la captación del movimiento y el uso del color. Además de esto se observan otras características formales que son parte determinante de un estilo que progresivamente ha ganado interés en los espectadores.

Toulouse-Lautrec es entonces sinónimo de encuadres asimétricos, composiciones diagonales y con ciertos espacios vacíos, gran profundidad del espacio, ángulos en contrapicado (a consecuencia de fisonomía), combinación de varios tipos de planos en el mismo cuadro, iluminación coloreada y bastante uniforme (poca diferencia entre luces y sombras), vestuario detallado y realista, decorado que forma parte de la composición y colores vibrantes, asociados al movimiento y utilizados por bloques para dividir la superficie. Son todos elementos que construyen una atmósfera que envuelve a todos sus personajes y figuras.

Se tienen pues características que no son intentos fortuitos o improvisados sino elementos planificados y estudiados que, con la práctica y la experiencia lograron convertir a Toulouse-Lautrec en un artista único y con mucho que ofrecer para las generaciones siguientes.

6.2 *Moulin Rouge! (2001):* Baz Luhrmann

Tomando como referencia los fotogramas seleccionados se establecerán las características formales presentes en el trabajo del cineasta australiano.

- *Encuadres:*

Una característica básica de Baz Luhrmann es que incorpora mucha información dentro de un mismo encuadre; la composición es realizada en función de varios elementos que son distribuidos por todo el fotograma. Esta manera de componer refuerza la noción de espectáculo y diversión, todos los personajes y objetos son parte de una idea: el *Moulin Rouge*.

Luhrmann en ocasiones recurre al *Fuera de Campo* como herramienta primordial para componer, se puede observar como las piernas de las bailarinas y las caras o cuerpos de ciertos personajes son cortados por los bordes (ver Figuras 19). Con este recurso se refuerza la idea de movimiento a través de una acción que continua aún cuando el espectador no puede apreciarla por completo.

Figura 19
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge!*
(Cortes de las figuras)
2001

En el caso específico de las piernas de las bailarinas –utilizado en repetidas oportunidades–, podría decirse que este corte responde a una intención de demostrar lo que para los visitantes es lo primordial, lo que todos han ido a observar: mujeres

levantando sus faldas sin ningún pudor; Luhrmann guía a los espectadores por el mundo del pecado utilizando encuadres reveladores y "escandalosos" para el Paris de finales de siglo XIX (Ver Figura 20).

Figura 20
Fotograma de la Película *Moulin Rouge!* (Encuadre revelador)
2001

En un par ocasiones Luhrmann hace uso del *Encuadre Inclinado* para los caballeros de la alta sociedad, esto puede cumplir una función simbólica relacionando su necesidad de asistir al *Moulin Rouge* para pagar por una noche de pasión. Los ojos atónitos al ver los movimientos sensuales de las bailarinas o la entrada al local sedientos de buena compañía, representan el sentimiento de lujuria y diversión de estos concurrentes, el cual se ve reforzado por este tipo encuadre (ver Figura 21).

Figura 21
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge!* (Encuadres inclinados)
2001

La *Profundidad de Campo* está muy bien aprovechada en la escena de presentación del *Moulin Rouge*, se trata de un local amplio y repleto de personas, todos siguiendo una perfecta coreografía de color y movimiento. Luhrmann utiliza la tercera dimensión del espacio para acentuar ese efecto de euforia colectiva; quienes están al fondo, aún si poderlos distinguir con detalles, se comprende que están divirtiéndose y olvidando sus preocupaciones (Ver Figura 22).

Figura 22
Fotograma de la Película *Moulin Rouge*!
(Utilización de la Profundidad de Campo)
2001

Así mismo, la distribución de las figuras y objetos en el fotograma responden a la intención de crear un ambiente donde todos los personajes se sientan cómodos y atraídos. Por ejemplo, se tiene en primer plano a *Christian*, el protagonista, detrás de él continúan sucediendo las cosas y aunque no son lo primordial, son elementos cuidadosamente involucrados al encuadre para acentuar la atmósfera de toda la escena. O se tiene al personaje de *Toulouse-Lautrec*, quien arrebatado por la euforia, intenta robarle un beso a una dama, mientras a sus espaldas el resto se divierte a su manera (Figura 23).

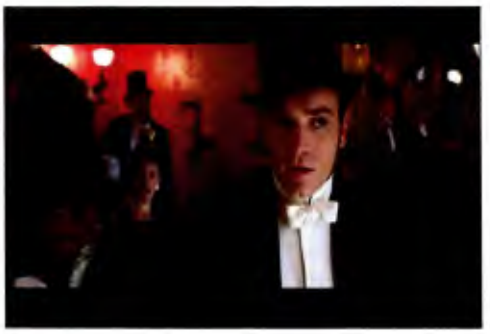


Figura 23
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Distribución de elementos en un fotograma)
2001

Reuniendo las características expuestas anteriormente, se puede decir que los encuadres de Luhrmann son **detallados (mucha información), cortados por los bordes (momentáneos), en ocasiones inclinados y se utiliza prácticamente todo el espacio y la tercera dimensión (gran profundidad).**

- *Ángulos de Visión:*

En la escena de presentación del *Moulin Rouge*, Luhrmann combina los tres ángulos de la visión (contrapicado, normal, picado). No se puede decir que lo hace con una intención simbólica, sino más bien estética y utilitaria.

Por ejemplo, se pueden ver los amplios planos del *Moulin Rouge* hechos en picado, donde el vestuario y el decorado son parte integral de la composición y la colocación de los personajes forman figuras armónicas y en ocasiones hasta geométricas (ver Figura 24).

Los contrapicados de manera menos perceptible se aprecian durante el baile, Luhrmann lleva a los espectadores a través de las faldas y las piernas de las bailarinas, favoreciendo a la coreografía. También se puede percibir esta angulación, un poco más pronunciada, en las tomas de *Harry Zidler*, maestro de ceremonia del *Moulin Rouge*, cuando desde la tarima hace la presentación de los bailes (ver Figura 24).

Picados

Contrapicados

Figura 24
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge!*
(Ángulos de visión)
2001

En general, los ángulos de la visión de Luhrmann **varían de acuerdo a la plano**, no se puede hablar de un ángulo característico y representativo de "estilo Baz Luhrmann".

- *Tipos de Planos:*

En la escena de presentación del *Moulin Rouge*, la utilización de los tipos de planos es muy variada, se observan desde primeros planos hasta planos generales, pasando por planos medios y americanos. Se pueden mencionar algunas ocasiones cuando determinados planos cumplen una función específica.

Los planos generales en su mayoría se utilizan para captar la grandeza del local y de sus ocupantes y durante la introducción por parte de *Zidler* de los *Dimond Dogs* (bailarinas del *Moulin Rouge*), donde el vestuario y la postura de los personajes se exhibe en todo su esplendor. Así mismo, los primeros planos se reservan sobre todo a los protagonistas *Satine*, *Christian*, *Zidler*, *El Duque*, las bailarinas principales, o ciertos concurrentes en momentos importantes de la historia, cuando son necesarias sus expresiones más puras: la sobriedad de *Satine* al comenzar su presentación; el asombro de *Christian* al ver la fastuosidad del espectáculo; la codicia de *Zidler* al

mostrar a sus bailarinas; el desenfreno de *El Duque* al ver a *Satine*; la sensualidad de *Nini* (bailarina) al presentarse a los caballeros; el placer de uno de los visitantes por el simple hecho de estar dentro del *Moulin Rouge* (ver Figura 25).

Figura 25
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Primeros planos)
2001

Luhrmann además recurre a la superposición de planos en ciertas ocasiones combinándolos dentro de un mismo fotograma, lo que además de acentuar la profundidad ayuda a establecer el ambiente teatral presente en la escena. Es recurrente la combinación sobre todo de un primer plano con uno general, esto demuestra la separación de ambientes pero refuerza la intención colectiva. Todas las personas del *Moulin Rouge* están a la espera de algo o alguien que les cambie la vida, sin embargo, en el espectáculo de la noche, deben ser felices (ver Figura 26).

Figura 26
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Combinación de planos)
2001

Otra característica que puede tomarse como parte del estilo de Baz Luhrmann es la variación continua entre diferentes planos que se observa en esta escena, se establece un juego constante desde el principio hasta el final de planos más cercanos y lejanos continuados, incluso se puede ver a un mismo personaje en dos planos seguidos a diferentes distancias (por ejemplo de primer plano a general). Son cambios dinámicos que afianzan la sensación de lo momentáneo de toda la representación.

Se establece entonces que Baz Luhrmann no hace uso de un plano específico sino que los utiliza de acuerdo al momento, como es el caso de los **primeros planos**, para captar una expresión particular de los personajes. Además se constata una característica muy peculiar en cuanto al uso de los planos y es la **combinación o superposición de varios planos** en mismo fotograma como herramienta para segmentar el momento y darle profundidad.

- *Iluminación:*

En la escena de presentación del *Moulin Rouge* la iluminación es muy brillante en términos de cantidad de luz; es muy intensa y reluciente propia de un gran espectáculo o de un teatro. Las fuentes de luz que pueden ser apreciadas en los fotogramas provienen de numerosos bombillos y lámparas ubicados en el decorado (ver Figura 27). Todos los personajes están rodeados por deslumbrantes luces. El director de fotografía, Donald McAlpine, explica:

> "Asumimos que cuando la gente vio electricidad en aquel entonces, pensaron que estaban viendo la cosa más brillante, más reluciente, más maravillosa que jamás haya sucedido (...) En cuanto a iluminación se refiere, nada puede superar el límite. Es una iluminación intensificada propia del ‹*Moulin Rouge*›: todo glamour". (McAlpine, www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. Consultado el 30 de mayo de 2005)

Figura 27
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge!*
(Iluminación brillante)
2001

Así mismo, en varias oportunidades se advierte la utilización de una iluminación coloreada: verdosa o rojiza, e incluso una combinación de ambas dentro de un mismo fotograma. La luz coloreada de esta manera cumple un efecto dramático, imita las luces del espectáculo; un espectáculo cargado vicios donde no todo es alegría, donde se unen los deseos y la pasión con el baile y la seducción. La iluminación verde y roja danza con los concurrentes del *Moulin Rouge* y los invita a mezclarse en ese mundo de placer. No es casualidad que el anfitrión del espectáculo, *Harry Zidler*, sea iluminado con una luz roja intensa cada vez que aparece; este personaje representa el poder absoluto dentro del *Moulin Rouge,* y la iluminación intensifica ese carácter (ver Figura 28).

Figura 28
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge!*
(Iluminación verdosa y rojiza)
2001

Se observa también una marcada diferencia, en términos de iluminación, cuando *Satine* hace su entrada al espectáculo. Se inicia un alto contraste en la iluminación cuando la luz se dirige a ella y el resto se oscurece; se pasa de un ambiente muy iluminado a la exaltación de la estrella de la noche y su entrada triunfal. Una vez que la protagonista se mezcla con los concurrentes la iluminación regresa a su brillo del principio. Sin embargo, a su salida, el alto contraste vuelve a aparecer. Posteriormente, una vez que es llevada al camerino desmayada, la iluminación adquiere un tono naranja que no se había implementado en ningún momento de esta escena. Se le atribuye esta coloración a la situación de tensión que vive *Satine* y sus compañeras luego de su caída inesperada del columpio; así mismo, constituye un recurso para romper el ritmo y la uniformidad mantenida hasta el momento. El naranja representa una manera diferente de proceder, ya no se trata de invitar y divertir a los concurrentes, sino acompañar a una compañera enferma; estas mujeres se encuentran en la parte trasera del espectáculo, donde no todos son bienvenidos. (ver Figura 29).

Figura 29
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Cambios en la iluminación)
2001

Partiendo de las anteriores características, la iluminación de la escena de presentación del *Moulin Rouge* es **brillante e intensa, coloreada (verdosa y rojiza), contrastante** (entrada y salida de *Satine*).

- *Vestuario y Decorado:*

El vestuario refleja las posturas y las sensaciones del *Moulin Rouge*. Las damas están ataviadas con elaborados y reveladores vestidos de amplias faldas, los caballeros con sobrios y elegantes trajes; la combinación de colores, los movimientos sensuales de las bailarinas y los caballeros deseosos de sensaciones placenteras establecen el ambiente espectacular de toda la representación.

En esta escena, el vestuario representa un importante indicador de las características de los personajes; mientras las bailarinas, cada una a su estilo, se engalanan con llamativos vestidos que invitan a la diversión, los caballeros visten con serios trajes esperando mezclarse en la sensualidad del ambiente. Esta dinámica entre los vestuarios de las damas y los de los caballeros, contribuye a resaltar el brillo y la vivacidad de todo el entorno.

Otra característica muy importante relacionada con el vestuario, es el refuerzo que da al movimiento. Las bailarinas ondean sus amplias faldas sin parar en toda la escena, revelándole al público su ropa interior, característica típica del famosos baile del *can-can*. Son movimientos seductores, enmarcados en numerosos volantes, encajes, medias y ligueros, que nuevamente invitan a los visitantes a divertirse y a disfrutar de estas mujeres dispuestas a cumplir sus más anheladas fantasías (ver Figura 30).

Figura 30
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Representación del movimiento a través del vestuario)
2001

El vestuario es del tipo pararrealista porque se inspira en una época histórica pero se complementa con elementos de un estilo propio, que va acorde con toda la representación.

> "La meta de Catherine Martin [Directora de Arte] y Angus Strathie [Diseñador de Vestuario] fue alcanzar una tensión fundamental entre la veracidad del período y la creación de un mundo que fuera seductor, sexy e incluso un poco impactante para el ojo moderno" (Infante, www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. Consultado el 30 de mayo de 2005)

Se establece entonces una relación en cuanto al vestuario con el París de finales del siglo XIX, pero no de manera estricta; los realizadores incluyeron ciertas características propias que refuerzan el *glamour* y el espectáculo de esta historia y establecen un nexo con los espectadores.

El decorado, al igual que el vestuario, es creado apegándose a las exigencias de la historia, se inspira en una época pero no la respeta estrictamente. El *Moulin Rouge* de la película es un lugar artificial de escenarios ficticios, paredes y fondos falsos; es absolutamente teatral. No hay duda que en este punto la relación es directa con los preceptos de *cine de telón rojo*. El exagerado ambiente creado en torno a los personajes está a simple vista, no hay intención alguna por esconderlo, se hace notar esta teatralidad que contribuye no solo a crear la atmósfera de la escena, sino que además refuerza el propósito de la historia.

En la presentación del *Moulin Rouge* se aprecia en abundancia variados elementos decorativos que van desde pequeñas vasijas doradas hasta imponentes columnas rojas con arabescos o adornos también en color dorado. En definitiva, se observa un intento por conferirle brillo al local a través del decorado, se incorporan numerosos bombillos y lámparas ubicados en todo el escenario; incluso en la tarima de los músicos se colocan varias lámparas de pie, estilo jardín. Igualmente, se pueden encontrar murales eróticos en las paredes de algunos planos, reforzando el propósito del local. Además, cojines en el suelo, mucho terciopelo y numerosos espejos se combinan para rodear a los personajes en un ambiente donde se pueden sentir cómodos haciendo lo que les plazca.

Un aspecto absolutamente resaltante en el decorado es la incorporación de telones rojos que cuelgan de las paredes y techos del local. Ya el comienzo de la escena, la entrada al *Moulin Rouge*, está enmarcada en un telón rojo, donde dos caballeros apostados en la puerta dan la bienvenida al mundo de placer y diversiones que se encuentra al traspasarlo. Así mismo, *Harry Zidler* hace su aparición entre el telón rojo; solamente él le permitirá a los visitantes adentrarse en los sensuales movimientos del *can-can*, las exuberantes bailarinas y perderse en los efectos de la absenta (ver Figura 31). Claramente es en este aspecto donde la presencia teatral está a la vista, la intención del director por establecer un gran teatro dentro del *Moulin Rouge* queda absolutamente demostrada y la contribución del decorado no pasa desapercibida.

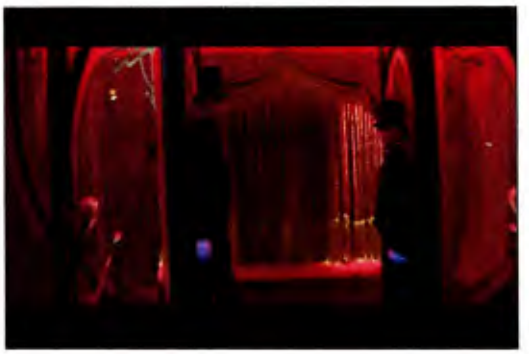


Figura 31
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(El telón rojo da la bienvenida)
2001

El decorado del *Moulin Rouge* (en la película) se acerca mucho a la categoría expresionista, por su artificialidad y por la manera como los elementos se conjugan dando una sensación plástica que va de la mano con la acción de los personajes.

En el decorado de esta escena existe una combinación de diversos elementos decorativos provenientes de varias épocas y estilos y sin embargo, en conjunto, esta diversidad paradójicamente encuentra una gran unidad enmarcada en la fantasía y la exageración.

El vestuario en la escena de presentación del *Moulin Rouge* puede definirse como **colorido y contrastante,** contribuye a representar el **movimiento y las actitudes de los personajes** y pertenece al tipo **pararrealista.** Por su parte, el decorado, es **artificial, ficticio y recargado, con ambientación teatral, cercano a la categoría expresionista** y utilizando una combinación de variados elementos, establece una **unidad fantástica y exagerada.**

- *Color*

En esta escena se destaca la utilización del color: la iluminación, el vestuario, el decorado e incluso el maquillaje llenan a los fotogramas de vivos colores. Luhrmann

una vez más refuerza el carácter teatral y espectacular de la historia a través del la implementación de intensas y variadas tonalidades.

Como se mencionó los trajes de las bailarinas están repletos de color invitando a los visitantes (vestidos de blanco y negro) a unirse a su carnaval de pasiones y deseos. Colores vivos y saturados representan el desenfreno de la noche y la afirmación de que todo está permitido siempre que se forme parte de esta gama de colores (ver Figura 32).

Figura 32
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Colores vibrantes y contrastantes)
2001

En dos ocasiones muy específicas se utiliza el recurso de la combinación del color y blanco y negro, con una intención eminentemente simbólica. Cuando *Harry Zidler* sale del *Moulin Rouge* solo él y las luces del local mantienen un rojo vibrante, entretanto el resto adquiere un tétrico blanco y negro. Los que afuera permanecen no disfrutan del espectáculo de colores y placeres, no son capaces de apasionarse ni de despertar sentimientos carnales porque su vida es oscura y sin color, no han traspasado la puerta de las desinhibiciones del *Moulin Rouge* (ver Figura 33).

Figura 33
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Combinación de color y blanco y negro)
2001

Se debe mencionar la predominancia del color rojo en varios fotogramas, el cual se presenta en diferentes tonalidades dominando la superficie del encuadre. Por su función simbólica el rojo se asocia a pasión, amor, lujuria, sangre; y todo esto puede encontrarse dentro del *Moulin Rouge*. Es una reiteración del propósito y las consecuencias de ser parte de este local (ver Figura 34). De igual forma, se debe hacer referencia a la utilización del rojo y verde en la iluminación para crear efectos dramáticos y teatrales.

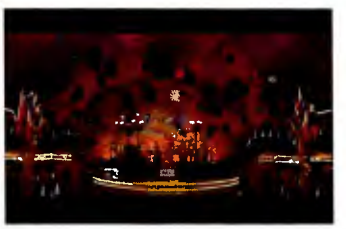


Figura 34
Fotogramas de la Película *Moulin Rouge*!
(Predominancia del color Rojo)
2001

El color es entonces, **vibrante, intenso, saturado, predomina el rojo, combinación del color con blanco y negro (dos ocasiones específicas), y el rojo y verde en la iluminación.**

Baz Luhrmann fue evolucionando hasta que en *Moulin Rouge (2001)*, su tercera película, logra consolidar su estilo. En esta película se comunica con el espectador a través de una combinación de cine, teatro y música con elementos formales específicos como vehículo de una historia simple, características básicas del *cine de telón rojo.*

En la escena de presentación del *Moulin Rouge* se ponen de manifiesto las características formales de su estilo, creando un espectáculo con una clara intención: captar la atención de los espectadores en los primeros veinte minutos de la película.

Las características formales que contribuyeron en la creación de este espectáculo y que se constituyen como el estilo de Baz Luhrmann, son encuadres detallados repletos de información, momentáneos, inclinados para producir efectos específicos, gran profundidad, utilización y aprovechamiento de todo el espacio, variación de los ángulos de visión de acuerdo al momento, combinación de diferentes planos y utilización de primeros planos solo para captar la expresiones de los personajes principales, iluminación coloreada e intensa, con diferenciaciones en el contraste entre los planos, vestuario colorido y pararrealista, decoración artificial, ficticia, teatral y muy cercana a la categoría expresionista, colores vibrantes, intensos y saturados con predominancia del rojo, además hay una combinación del color y el blanco y negro.

Baz Luhrmann hace uso de una variedad de recursos que si bien no son originalmente creados por él mismo –constituyen años de evolución cinematográfica–, son igualmente meritorios por su manera de combinarlos y adaptarlos para hacer de una historia de hace más de cien años, un espectáculo visual. Luhrmann utiliza variadas herramientas tecnológicas para crear efectos impactantes y acercar esta historia de finales de Siglo XIX a las audiencias modernas del Siglo XXI.

6.3. Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann: Una Relación Formal

El análisis formal realizado a cada artista por separado resultó como se demuestra en la siguiente tabla.

Elementos de Análisis		Toulouse-Lautrec	Baz Luhrmann
COMPOSICIÓN	Encuadres	Asimétricos Diagonales **Momentáneos** **Gran profundidad** Espacios vacíos	Detallados (plenos de información) **Momentáneos** Inclinados (ciertas ocasiones) **Gran profundidad** Utilización de todo el espacio
	Tipos de Planos	**Combinación de diferentes planos (medio, americano y general) en un mismo cuadro**	Primeros Planos (momentos específicos) **Combinación de diferentes planos en un mismo fotograma**
	Ángulos de Visión	Contrapicado	Contrapicado Normal Picado
ELEMENTOS FILMICOS NO ESPECÍFICOS	Iluminación	**Coloreada (sobretodo verdosa)** Uniforme	Brillante e Intensa **Coloreada (verdosa y rojiza)** Alto Contraste (entrada y salida de *Satine*)
	Vestuario	Detallado Realista	Colorido y Contrastante Asociado al movimiento y a las actitudes de los personajes Pararrealista
	Decorado	Forma parte de la composición	Artificial, Ficticio y Recargado Ambientación Teatral Cercano la categoría Expresionista Unidad fantástica y exagerada
	Color	**Colores vivos y contrastantes** (rojo, verde, rosado, anaranjado, blanco y negro) Asociado al movimiento Separa superficies Afecta la nitidez de los elementos Resalta elementos específicos	**Vibrante, intenso y saturado** Predomina el rojo Combinación del color con blanco y negro (dos ocasiones específicas) Rojo y verde en la iluminación

Tabla 3: Comparación formal de Dos Artistas.

En el análisis de los aspectos formales de Henri Toulouse-Lautrec en sus cuadros y de Baz Luhrmann en su película, se encontraron ciertos elementos coincidentes. Sin embargo, es importante recalcar que Baz Luhrmann, no toma todos las características formales de Toulouse-Lautrec sino que incorpora a su obra únicamente aquellas que se adecuan a su propuesta y a su necesidad de construir una historia basada en la música, el teatro y la presentación de un espectáculo visual y artístico único.

- *Encuadres:*

Se pudo observar una manera de componer similar, sobre todo en la intención de momentaneidad que los dos artistas querían transmitir; los cortes abruptos y sorpresivos de la figura pueden apreciarse tanto en las pinturas Toulouse-Lautrec como en película de Baz Luhrmann. Esto sin duda tiene un propósito claro de establecer una relación dinámica entre el artista y el espectador, dar la ilusión de movimiento constante y consecutivo. Así como Toulouse-Lautrec solía hacerlo con los personajes de sus cuadros, Baz Luhrmann incorpora en su película cortes muy inusuales de las figuras, tanto que en ocasiones solo pueden apreciarse las piernas de las bailarinas (ver Figura 35).

El Inglés en el Moulin Rouge (1892)

Fotograma de la Película *Moulin Rouge*! (2001)

Figura 35
Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann (Encuadres: Momentaneidad de la Escena)

Seguidamente es importante resaltar la fantástica representación de la profundidad que estos artistas le confieren a sus obras. Como se constató, Toulouse-Lautrec se vale de líneas, difuminación de las figuras y planos superpuestos para lograr efectos de profundidad. Por su parte, Luhrmann recrea la tercera dimensión a través de la utilización de todo el espacio, especialmente en los planos abiertos cuando se aprecia la amplitud del local y los numerosos concurrentes, cada cual dispuesto con un misma intención: trasmitir la grandeza física y emocional de un lugar como este (ver Figura 36).

En el *Moulin de la Galette* (1889)

Fotograma de la Película *Moulin Rouge*! (2001)

Figura 36
Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann (Encuadres: Profundidad)

- *Tipos de Planos:*

En la obra de Luhrmann se aprecia la incorporación de un recurso ampliamente utilizado por Toulouse-Lautrec, planos superpuestos para acentuar la profundidad y el dinamismo de toda la escena. Ambos tienen un fin específico y es el de trasmitir que en este lugar, el *Moulin Rouge*, las personas podían divertirse sin importar con quien o donde permanecían, el ambiente es espectacular para todos sin distinción de espacio. Además, utilizando diferentes planos dentro de un mismo cuadro o fotograma se contribuye a acentuar la sensación de grandeza que el *Moulin Rouge* representaba (ver Figura 37).

En el *Moulin Rouge:* Dos Mujeres Bailando (1892)

Fotograma de la Película *Moulin Rouge*! (2001)

Figura 37
Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann
(Planos: Combinación y Superposición)

- *Iluminación:*

La iluminación coloreada constituye un recurso considerablemente utilizado por ambos artistas. El verde queda de manifiesto a través de la iluminación en la obras de Toulouse-Lautrec, la cual envuelve a los personajes y crea un ambiente innegable de teatralidad. Por su parte Luhrmann incorpora en su obra la iluminación coloreada verdosa y además rojiza, lo que le refuerza el carácter espectacular y exagerado de toda la escena. Se trata de un ambiente que invita a vencer el pudor y a mezclarse en el mundo pasional del *Moulin Rouge*, es una combinación de sentimientos y placeres trasladados y representados a través de una luz coloreada (ver Figura 38).

En el Promenoir de *Moulin Rouge* (1892)

Fotograma de la Película *Moulin Rouge*! (2001)

Figura 38
Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann
(Iluminación)

- *Colores:*

Toulouse-Lautrec utiliza el color para complementar sus representaciones, incorporando tonos como el rojo, verde, naranja, rosado, blanco y negro logra reunir a todos los personajes en un ambiente alegre y divertido, aunque en esencia, debajo de este colorido ocurren otras cosas que pueden marcar profundamente a un ser humano. Esta herramienta fue utilizada por Baz Luhrmann quien afianza la intención vibrante y cargada de toda la escena a través del color y representa las numerosas sensaciones que se pueden experimentar dentro del *Moulin Rouge*, unirse y compenetrarse con estos colores significa formar parte del selecto grupo de la seducción y el desenfreno. Los colores incluidos a través del decorado, el vestuario y la iluminación, son un intento por acercar al público a este carnaval de la carne y los placeres.

Baile en el *Moulin Rouge* (1890)

Fotograma de la Película *Moulin Rouge*! (2001)

Figura 39
Comparación de Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann (Color)

Henri Toulouse-Lautrec y Baz Luhrmann en el *Moulin Rouge:* ideas artísticas que se fusionan para contar una historia.

CONCLUSIONES

La pintura fue para Toulouse-Lautrec un medio de expresión, todo lo que admiraba pero que le era imposible alcanzar (agilidad, fuerza, belleza...), consiguió reproducirlo en sus obras, "su arte fue en mucho un sustituto de lo que le había negado la vida" (Arnold, 2001, p. 60). Actualmente, este artista es considerado uno de los personajes más representativos de su época, sus obras rompen con la manera tradicional de representación de sus predecesores y combinando elementos temáticos y estéticos inusuales, instaura un estilo muy particular que continúa captando la atención en los espectadores.

Toulouse-Lautrec se expresó sentimental y artísticamente en las escenas que le eran comunes y conocidas. Este artista marcó las características estéticas y artísticas de una época, con su observación, interpretación y su manera de plasmar una escena, se estableció como un precepto histórico muy difícil de ignorar. Su complacencia por los personajes y los locales de la vida nocturna parisina lo impulsaron a representar destacadas obras de arte, donde la esencia del ambiente característico que frecuentó se pone de manifiesto. Gracias a estas representaciones Toulouse-Lautrec se convirtió en sinónimo y referencia obligada del *Moulin Rouge* y de sus espectáculos. Se hizo uno con su arte, y de esta manera sus representaciones se han vuelto testigos invaluables de lo ocurrido, a puertas cerradas, dentro del muy advertido *Moulin Rouge* de finales del siglo XIX.

Baz Luhrmann se inicia en el arte del entretenimiento con el teatro y la actuación, progresivamente se relacionó con otras disciplinas como la ópera, la música, el baile y el cine, este último capta su atención y comienza el estudio y perfeccionamiento de un estilo que toma conceptos del teatro y los combina con impactantes elementos visuales creando lo que denominó *cine de telón rojo;* esta propuesta tienen como propósito principal establecer una comunicación inmediata con los espectadores y lograr su adhesión a la historia de principio a fin.

El estilo de Baz Luhrmann progresivamente fue perfeccionándose y en *Moulin Rouge! (2001)* cuenta una historia del pasado pero desde un punto de vista moderno. Creando un ambiente ficticio, exagerado e imaginario, presenta su visión de una época; la cual queda demostrada en la creación de una realidad artificial reforzada por la ilusión de teatralidad y un espectáculo visual impactante. Para lo cual incorporó cuidadosamente determinados elementos formales que enriquecieron toda la pieza. Algunos de estos elementos tienen sus orígenes en otras disciplinas como la pintura.

La relación entre cine y pintura ha sido estrecha en los último cien años; los realizadores cinematográficos se han inspirado o han tomado ciertos aspectos de obras de arte plástico en numerosas ocasiones; y Baz Luhrmann no escapó a esta costumbre.

En *Moulin Rouge! (2001)* se aprecian determinadas características formales que fueron realizadas en su momento por Toulouse-Lautrec. En la película, el director, traslada características del estilo pictórico del mencionado a un nivel cinematográfico. La comparación entre los estilos de representación de los dos artistas resultó en una evidente incorporación de elementos formales en la película utilizados previamente por Toulouse-Lautrec. Esto no quiere decir, que Luhrmann haya reproducido exactamente las pinturas en su película, sino que apoyado en recursos cinematográficos y en su estilo propio, toma elementos específicos de las obras del pintor y los adapta cuidadosamente a su película, creando un espectáculo visual único.

En la película *Moulin Rouge! (2001)* el carácter artístico y pictórico se fortalece gracias a la inclusión de características utilizadas por Toulouse-Lautrec en sus representaciones como la momentaneidad en los encuadres a través de los cortes abruptos de las figuras; el aprovechamiento del espacio y uso de planos superpuestos para acrecentar la ilusión de profundidad y grandeza del local; colocación de iluminación coloreada como recurso para reforzar la teatralidad y acentuar el carácter

simbólico y la implementación de colores vibrantes y contrastantes combinados en el vestuario, el decorado y la iluminación. Todos ellos son recursos que despiertan de manera significativa emociones en los espectadores.

Tomar elementos de diferentes disciplinas artísticas para crear un lenguaje cinematográfico y una propuesta visual es algo acostumbrado en la historia del cine; Baz Luhrmann lo utiliza como herramienta para acercarse a la audiencia del siglo XXI, recuperando elementos específicos de otra época para ofrecer una obra con un importante valor estético. Traer del pasado ciertos recursos y presentárselos a la audiencia contemporánea de manera novedosa es un intento por reflexionar acerca de un arte donde aparentemente las ideas nuevas no existen. Baz Luhrmann logró sorprender a los espectadores presentando una historia sencilla, y rindiéndole tributo a un gran representante de la pintura: Henri Toulouse-Lautrec.

> **(...) una cosa nunca es bella solo porque sea nueva (...), la novedad es rara vez lo esencial. Se trata siempre de lo mismo: mejorar una cosa a partir de su esencia.**
>
> **HENRI TOULOUSE-LAUTREC**
>
> (Felbinger, 1999, p. 63)

REFERENCIAS

- ARNOLD, Matthias (2001). *Toulouse-Lautrec*. Köln: Taschen.
- AUMONT, J. (1992). *La Imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- AUMONT, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del Cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- AUMONT, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BAIZ, Frank. (1997). *Análisis del Film*. Caracas: Litterae Editores.
- COOPER, Douglas (Sin Fecha). *Toulouse-Lautrec*. New York: Harry Abrams INC.
- DEBRIX, J.R y Stephenson, R. (1973). *El Cine como Arte*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- FELBINGER, Udo (1999). *Toulouse-Lautrec*. Köln: Köneman.
- FRICKE, C., Honnef, K., Ruhrberg, K. y Schneckenburger, M. (1999) *Arte del Siglo XX*. (Volumen I). Köln: Taschen.
- GUBERN, Román (2001). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- LAMET, P., Rodenas, J. y Gallego, D. (1968). *Lecciones de Cine*. Zaragoza: Hechos y Dichos.
- LOTTE, Eisner (1996). *La Pantalla Demoníaca*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

- MARTIN, Marcel (1990). *El Lenguaje del Cine*. Barcelona: Gedisa Editorial.

- NÖTH, Winfried (1995). *Hand Book of Semiotics*. Indiana: Indiana Press University.

- PANOFSKY, Erwin (1983). *El Significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Forma.

- RABIGER, Michael (1993). *Dirección de Cine y Video*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión Española.

- RUSSO, Eduardo (1998). *Diccionario de Cine*. Estética, crítica, técnica, historia. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

- SÁNCHEZ, José L. (2002). *Historia del Cine*. Madrid: Alianza Editorial.

- SADOUL, Georges (1977). *Historia del Cine Mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores.

- TORÁN, Enrique (1985). *El Espacio en la Imagen*. Barcelona: Editorial Mitre.

- WHELAN, Bride (1994). *La Armonía en el Color*. Buenos Aires: Documenta S.R.L.

Artículos en un Libro Editado

- DEVYNCK, Danièle (1995). *La Modernità di Toulouse-Lautrec*, Toulouse-Lautrec Un Artista Moderno (pp. 17-24). Firenze: Arificio Edizione S.r.l.

- MILHAU, Denis (1995). *Toulouse-Lautrec Un Artista Moderno (Introduzione)*, Toulouse-Lautrec Un Artista Moderno (pp. 25-42). Firenze: Arificio Edizione S.r.l.

Artículo de Revista

- BOSLEY, Rachel (Junio, 2001). *Bohemian Rhapsody*. American Cinematographer, 82 (6), 38-51.

Fuentes Electrónicas

- *Edgar Degas. Mademoiselle Dihau* (1868-69). [En línea]. Disponible en: http://www.absolutearts.com. [2005, 6 de julio].

- *Edgar Degas. La Bañera* (1886). [En línea]. Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/. [2005, 6 de julio].

- *Facts About Baz, Moulin Rouge, Romeo+Juliet y Strictly Ballroom*. [En línea]. Disponible en: http://www.bazthegreat.com.uk. [2005, 6 de enero].

- FLOMENBAUM, Ernesto. *Expresionismo Alemán: La Década del 20*. [Revista en línea]. Disponible en: http://www.academiadelapipa.org.ar /expresionismo_aleman.htm. [2005, 26 de enero].

- *Genios de la Pintura. Toulouse-Lautrec*. [En línea]. Disponible en: http://www.artehistoria.com/genios/pintores/3464.htm. [2004, 20 de noviembre].

- *Henri Toulouse-Lautrec. Peintures*. [En línea]. Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr. [2005, 6 de julio].

- INFANTE, Carlos (2001). *Moulin Rouge*. [Revista en línea]. Disponible en: www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. [2005, 30 de mayo].

- INFANTE, Carlos (2001). *Moulin Rouge-Varios Artistas*. [Revista en línea]. Disponible en: www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html. [2005, 30 de mayo].

- *Media Cine. Corrientes Artísticas.* [Revista en línea]. Disponible en: http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque2/pag3.html. [2005, 2 de febrero].

- *Moulin Rouge!.* [En línea]. Disponible en: http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Moulin-Rouge!. [2005, 20 de junio].

- *Moulin Rouge!* [En línea]. Disponible en: http://libretto.musicals.ru/. [2005, 10 de julio].

- *Romeo+Juliet.* [En línea]. Disponible en: http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Romeo-and-Juliet-(1996-movie). [2005, 20 de junio].

- *Strictly Ballroom* [En línea]. Disponible en: http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Strictly-Ballroom-(1992-movie). [2005, 20 de junio].

Tesis de Grado

- TORRES, Marisabel (2004): *Baz Luhrmann: Un Mundo Lleno de Contrastes.* Tesis de Grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social. Tutor: Elisa Martínez. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

Filmografía Básica

- LUHRMANN, Baz (Director) (2001). *Moulin Rouge!* (DVD). California: Twentieth Century Fox (2002).

Filmografía Complementaria

- LUHRMANN, Baz (Director) (1992). *Strictly Ballroom* (DVD). Miramax (1993).

- LUHRMANN, Baz (Director) (1996). *Romeo+Juliet* (DVD). California: Twentieth Century Fox (1996).

Obras de Arte

- DEGAS, E. (1868-1869). *Mademoiselle Dihau* [Óleo sobre lienzo]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: http://www.absolutearts.com].

- DEGAS, E. (1882). *Mujer Planchando* [Óleo sobre lienzo]. Washington (DC): National Gallery of Art. [Disponible en: http://www.artehistoria.com].

- DEGAS, E. (1886). *La Bañera* [Pastel sobre cartón]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: http://www.musee-orsay.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1876-1878). *Página de un Cuaderno de Escuela* [Pluma]. Albi: Musée de Toulouse-Lautrec. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 7].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1888). *Amazona en el Circo Fernando* [Óleo sobre tela]. Chicago: Art Institute of Chicago. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 20].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1889). *En el Moulin de la Galette* [Óleo sobre tela]. Chicago: Art Institute of Chicago. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 26].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1889). *El Actor Henry Samary* [Óleo sobre cartón]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 25].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1889). *Monsieur Fourcade* [Óleo sobre cartón]. Sao Paulo: Museu de Sao Paulo Assis Chateaubriand. [Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1890). *Baile en Moulin Rouge* [Óleo sobre tela]. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 27].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891). *A la Mie* [Óleo y gouache sobre cartón]. Boston: Museum of Fine Arts. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 21].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891-1892). *El Paseo* [Óleo sobre cartón]. Colección Privada. [Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891). *Retrato del Doctor Henri Bourges* [Óleo sobre tela]. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 31].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891). *Retrato de Louis Pascal* [Óleo sobre cartón]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 31].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891). *Gastón Bonnefoy* [Óleo sobre cartón]. Museo Thyssen Bornemisza [Disponible en: http://www.artehistoria.com].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891). *Henri Dihau* [Óleo sobre cartón]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec [Disponible en: http://www.artehistoria.com].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1891). *Paul Sescau* [Óleo sobre cartón]. New York: The Brooklyn Museum of New York [Disponible en: http://www.artehistoria.com].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *En el Moulin Rouge: Dos Mujeres Bailando* [Óleo sobre cartón]. Praga: Národni Galerie. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 55].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *En el Moulin Rouge: Comienzo de la Cuadrilla* [Óleo y gouache sobre cartón]. Washington (DC): National Gallery of Art. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 53].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *La Goulue Entra con Dos Mujeres al Moulin Rouge* [Óleo sobre cartón]. New York: Metropolitan Museum of Art. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 51].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *Jane Avril entrando al Moulin Rouge* [Óleo sobre cartón]. Londres: Courtauld Institute Galleries. [Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *Jane Avril Bailando* [Óleo sobre cartón]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 39].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *En el Promenoir del Moulin Rouge* [Óleo sobre cartón]. New York: Metropolitan Museum of Art. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 50].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *El Inglés en el Moulin Rouge* [Óleo y gouache sobre cartón]. New York: Metropolitan Museum of Art. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 48].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1892). *Un rincón del Moulin de la Galette* [Óleo sobre cartón]. Washington (DC): National Gallery of Art. [Disponible en: Cooper, Sin Fecha, p. 104].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1893). *Jane Avril abandona el Moulin Rouge* [Óleo sobre tela]. Hartford: Wadsworth Atheneum [Disponible en: Arnold, 2001, p. 57].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1893). *Retrato de Monsieur Boileau* [Óleo sobre tela]. Cleveland: The Cleveland Museum of Art. [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 63].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1893). *En el Salón: El Diván* [Óleo sobre cartón]. Sao Paulo: Museu de Sao Paulo Assis Chateaubriand. [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 64].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1893). *Partida de Cartas* [Óleo sobre cartón]. Colección Privada. [Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1893). *Monsieur, Madame y el Perrito* [Óleo sobre cartón]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec [Disponible en: Arnold, 2001, p. 69].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1893). *El Comedor de un Burdel* [Óleo sobre cartón]. Budapest: Szépmüveszeti Múzeum [Disponible en: Arnold, 2001, p. 73].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1894). *Yvette Guilbert* [Gouache sobre cartón]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 36]

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1894). *Gabriel Tapié de Céleyran* [Óleo sobre tela]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec [Disponible en: Arnold, 2001, p. 63].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1894). *El Sofá* [Óleo sobre cartón]. New York: Metropolitan Museum of Art. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 68].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1894). *Alfred La Guigne* [Óleo sobre cartón]. Washington (DC): National Gallery of Art. [Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1894). *El Salón de la Rue de Moulins* [Óleo sobre tela]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec [Disponible en: Arnold, 2001, p. 74-75].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1895). *La Payasa Cha-U-Kao* [Óleo sobre cartón]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 60].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1895). *La Payasa Cha-U-Kao en el Moulin Rouge* [Óleo sobre lienzo]. Winterthur: Colección Oskar Reinhart. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 2].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1895). *Baile en el Moulin Rouge (La Goulue y Valentin le Désosse* [Óleo sobre tela]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 58].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1895). *Las Almeas* [Óleo sobre tela]. París: Musée d' Orsay. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 59].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1894). *Chocolat Bailando* [Dibujo]. Albi: Musée Toulouse-Lautrec [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 81].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1896). *Marcelle Lender bailando en Chilpéric* [Óleo sobre lienzo]. Washington (DC): National Gallery of Art. Colección de los señores Jonh Hay Whitney. [Disponible en: Felbinger, 1999, p. 55].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1896). *Maximes Dethomas en el Ballet de la Ópera* [Óleo sobre cartón]. Washington (DC): National Gallery of Art. [Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1899-1900). *El Bar* [Óleo sobre cartón]. Zurich: Kunsthaus. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 87].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1899). *El Intervalo en el Baile* [Óleo sobre cartón]. Denver: Denver Art Museum. [Disponible en: http://www.artehistoria.com].

- TOULOUSE-LAUTREC, H. (1899-1900). *En Rat Mort* [Óleo sobre tela]. Londres: Courtauld Institute Galleries. [Disponible en: Arnold, 2001, p. 87].

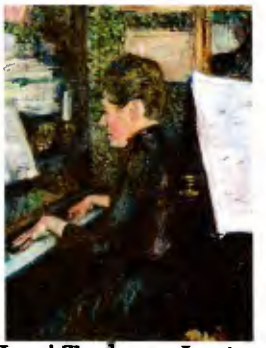
ANEXOS

DEGAS Y TOULOUSE-LAUTREC

Edgar Degas
LA BAÑERA (1886)
Pastel sobre cartón. Musée d' Orsay
Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/

Henri Toulouse-Lautrec
LA TOILETTE (1889/1896*)
Óleo sobre cartón. Musée Louvre
Disponible en: http://www.toulouselautrec.free.fr

Edgar Degas
MADEMOISELLE DIHAU (1868-69)
Óleo sobre lienzo. Musée d' Orsay
Disponible en: http://www.absolutearts.com



Henri Toulouse-Lautrec
MARIE DIHAU AL PIANO (1990)
Óleo sobre cartón. Musée Toulouse-Lautrec
Disponible en: Arnold, 2001, p. 23

Edgar Degas
MUJER PLANCHANDO (1882)
Óleo sobre lienzo. National Gallery de Washington
Disponible en: http://www.artehistoria.com

Henri Toulouse-Lautrec
LA LAVANDERA (1884)
Óleo sobre lienzo. Colección Privada
Disponible en: Arnold, 2001, p. 17

* Nota de la autora: En las variadas bibliografías y páginas de internet consultadas la fecha de realización de esta obra no es la misma. Las fuentes revisadas se inclinan hacia dos vertientes 1889 y 1896.

Strictly Ballroom (1992)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Dirección	Baz Luhrmann
Guión	Baz Luhrmann, Andrew Bovell y Craig Pearce
Producción	Antoinette Albert
Dirección de Fotografía	Steve Mason
Dirección de Arte	Catherine Martin
Coreografía	John O'Connell
Música	David Hirschfelder
Edición	Jill Bilcock
Reparto Principal	Paul Mercurio, Tara Morice, Pat Thomson, Barry Otto, Lauren Hewett, Steve Grace

Fuentes:
http://www.bazthegreat.co.uk/
http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Strictly-Ballroom-(1992-movie)

Romeo + Juliet (1996)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Dirección	Baz Luhrmann
Guión Adaptado	Baz Luhrmann, Andrew Bovell y Craig Pearce
Producción	Martin Brown, Jill Bilcock, Baz Luhrmann, Catherine Martin
Dirección de Fotografía	Donald McAlpine
Dirección de Arte	Catherine Martin
Música	Craig Armstrong, Marius De Vries
Edición	Jill Bilcock
Reparto Principal	Leonardo DiCaprio, Claire Danes, Brian Dennehy, Christina Pickles, Dash Mihok, Zak Orth, Jamie Kennedy, Paul Sorvino, Diane Venora, John Leguizamo, Vincent Laresca

Fuentes:
http://www.bazthegreat.co.uk/
http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Romeo-and-Juliet-(1996-movie)

Moulin Rouge! (2001)

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA	
Dirección	Baz Luhrmann
Guión	Baz Luhrmann y Craig Pearce
Producción	Steve Andrews, Martin Brown, Fred Baron, Catherine Knapman, Baz Luhrmann y Catherine Martin
Dirección de Fotografía	Donald McAlpine
Dirección de Arte	Catherine Martin
Coreografía	John O' Connell
Música	Craig Armstrong
Edición	Jill Bilcock
Reparto Principal	Nicole Kidman, Ewan McGregor, Jim Broadbent, John Leguizamo, Richard Roxburgh, Linal Haft, Jacek Koman, Garry McDonald, David Wenham, Matthew Whittet

Fuentes:
http://www.bazthegreat.co.uk/
http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Moulin-Rouge!

FUNCIÓN SIMBÓLICA DEL COLOR

Con el color se puede afectar las emociones y sensaciones de los espectadores al momento de ver una película. A continuación, se presentan tres ejemplos de los diferentes efectos que pueden ocasionar los colores en las personas.

Rojo	**Fuego, dolor, pasión, tragedia, sangre y feminidad** Color cálido y vivaz que domina al conjunto de los otros colores. El rojo nunca puede ser ignorado, representa el poder, es vigoroso, audaz y extremo. Exceso emocional. Siempre atrae la atención.
Verde	**Esperanza, reflexión, crítica, flexibilidad, vida, soledad y frescura**
Naranja	**Entusiasmo, optimismo, apertura, esplendor, inquietud y fogosidad**

FUNCIÓN PSICOLÓGICA DEL COLOR

Las asociaciones de colores pueden provocar diferentes estados de ánimos en las personas. Como por ejemplo los colores cálidos y fríos:

Clasificación del color de acuerdo a su Función Psicológica	**Cálidos**	Rojos Amarillos Sus combinaciones	**ACERCAN**
	Fríos	Azules Violetas Tonos azulados	**ALEJAN**

- Los colores cálidos se proyectan hacia fuera, atrayendo la atención de quien los mira. La calidez de estos tonos rodea todo lo que esta a su alcance.
- Los colores fríos son opuestos a los cálidos, y sus efectos son totalmente contrarios. Cuando se coloca a un color frío junto a uno cálido chocan como el hielo y el fuego.

Tomado de:

Lamet, Ródenas y Gallego (1868), p. 162-163

Whelan (1994), p. 14-17, 26, 46, 70

Escrito por: Baz Luhrmann y Craig Pierce

Dirigido Por: Baz Luhrmann

(Tomado de: http://libretto.musicals.ru/)

[Scene Three: The Moulin Rouge]

Zidler: The Moulin Rouge!

Christian: Harold Zidler and his infamous girls. They called them his "Diamond Dogs."

Beck (singing): The diamond dogs.

Diamond Dogs (singing): Voulez vous coucher avec moi? Ce soir? Hey sister, go sister, soul sister, flow sister. Hey sister, go sister, soul sister, flow sister

Zidler (rapping): If life's an awful bore and living's just a chore you endure ▒cause death's not much fun, I've just the antidote--and though I mustn't gloat--at the Moulin Rouge . . . You'll have fun! So scratch that little niggle, Have a little wiggle! You'll know when you've come, you'll be having fun. Weeeeee!

Zidler: Because you can, can, can!

Crowd: Yes, you can, can, can!

Diamond Dogs (singing): Voulez vous coucher avec moi? Ce soir?

Zidler: But you can't, can't, can't!

Crowd: Yes, you can, can, can!

Diamond Dogs (singing): Voulez vous coucher avec moi? Ce soir?

Zidler: But you can, can, can!

[INDISTINCT SYNCOPATED BIT WITH THE DIAMOND DOGS HERE]

Men (singing): Here we are now, entertain us! We feel stupid and contagious.

Diamond Dogs (singing): Voulez vous coucher avec moi? . . .

Zidler (rapping): Got some dark desire? Love to play with fire? Why not let it rip? Live a little bit!

Men (singing) Here we are now, entertain us . . .

Zidler: Because you can, can, can!

Crowd: Yes, you can, can, can!

Zidler: But you can't can't, can't!

Crowd: Yes, you can, can, can!

Mome Fromage (singing): Voulez vous coucher avec moi?

Men (gruff): Can, can, can!

(woman howling)

Zidler: Outside it may be raining, but in here it's entertaining!

Crowd: Yes, you can, can, can!

Diamond Dogs (singing): Voulez vous . .

(Applause, whistling, and cat-calls)

Diamond Dogs: If it's cold outside and you're free free free . . .

Zidler (singing): . . . Then the Moulin Rouge is the place to be!

[TARZAN YODEL]

Zidler: ▒Cause you can, can, can! Yes, you can, can, can!

Men: Here we are now, entertain us!

Zidler: Outside things may be tragic, But in here we feel it's magic!

Arabia: Woah-oh-oh oh!

Crowd: Here we are now, entertain us!

Zidler (whispers): The Can-can! (yells) Because you Can Can Can!

Diamond Dogs: Hey sister, go sister, flow sister, soul sister. Hey sister, go sister, flow sister, soul sister. Getchi Getchi ya ya da da. Getchi Getchi ya ya here . . .

Zidler: Because you can, can, can. Yes you can, can, can!

Diamond Dogs: . . . Mocha Chocolata ya ya. Creole Lady Marmalade.

Zidler: Because you can, can, can! Yes you can, can, can!

Diamond Dogs: Hey sister go sister, flow sister, soul sister . . .

Men (gruff): Well you can . . . [Indistinct] . . .

Christian: . . . ▒Cause it's good for your mind! (Screams)

(Very jumbled:)

Men: Here we are now, entertian us.
Diamond Dogs: Voulez vous coucher avec moi?
Nini: (laughing)
Zidler: ▒Cause you can, can, can!
Diamond Dogs: Hey sister go sister, flow sister, soul sister.
Crowd: Can! Can! Can!

Toulouse (yelling): Christian!

Toulouse: Mission accomplished. We successfully invaded seat one.

Men: Here we are now, here we are now . . .

Zidler: Can can can can can can can can can can can can can.

[SATINE GRAND ENTRANCE ON HER TRAPEZE]

Toulouse: It's her, the "Sparkling Diamond."

Satine sings: The French are glad to die for love. They delight in fighting duels.

Christian: But someone else was to meet Satine that night.

Satine sings: But I prefer a man who lives . . .

Christian: Zidler's investor . . .

Satine sings: And gives expensive . . . (whispers) jewels.

Christian: The Duke

Satine sings: A kiss on the hand
may be quite continental,
but diamonds are a girl's best friend.
A kiss may be grand
but it won't pay the rental
on your humble flat.
Or help you feed your HMMM pussycat.
Men grow cold as girls grow old,
and we all lose our charms in the end.
But square-cut or pear-shaped,
these rocks don't lose their shape.
Diamonds are a girl's best friend.
Tiffany!

Duke: When am I going to meet the girl?

Zidler: After her number, I've arranged a special meeting with you and Mademoiselle Satine┘ totally alone.

Satine sings: Cartier!

Toulouse: After her number, I've arranged a private meeting with just you and Mademoiselle Satine totally alone.

Christian: Alone?

Toulouse and Zidler: Totally Alone . . .

Satine and the Four Whores sing: ▒Cause we are living in a material world, and I am a material girl!

Nini: (kissing sound)

Satine sings: Come and get me boys.
Black star, Rozz call,
talk to me Harry Zidler, tell me all about it!
There may come a time
when a lass needs a lawyer,
but diamonds are a girl's best friend.
There may come a time
when hard-boiled employer thinks you're

Satine and Zidler sing: awful nice . . .

Satine sings: But get that ice or else no dice.

[hidden behind a ring of Diamond Dogs, Satine and Zidler do a costume change]

Satine: Is the Duke here Harry?

Zidler: Yes of course

Satine: Where is he?

[Satine has her back turned to Christian and the Duke. Zidler sees the Duke talking with Toulouse]

Toulouse (spills his drink all over the Duke): Oh sorry sorry.

Zidler: He's the one Toulouse is shaking his hanky at.

[They turn around and Satine looks over Harry's shoulder]

Toulouse: Excuse me Christian, may I borrow? (grabbing Christian's handkerchief)

Satine: Are you sure?

Zidler: Let me take a peek . . . (they turn around again and Toulouse is using the hanky to mop up the mess he made of the Duke) that's the one chickpea.

Warner: (shows Toulouse his sidearm and Toulouse runs back to his seat)

Satine: Will he invest?

Zidler: After spending the night with you, how can he refuse?

Satine: What's his type? Wilting flower? (Wimpers) Bright and bubbly (gasps) or smoldering temptress? (Growls)

Zidler: I'd say smoldering temptress. We're all relying on you. Remember a real show, with a real theater, with a real audience. And you'll be . . .

Satine: A real actress . . .

[Zidler and Satine pop out above the ring of Diamond Dogs]

Satine sings: ▒Cause that's when those louses go back to their spouses. Diamonds are a girl's best friend!

Satine: I believe you were expecting me.

Christian: Yes, yes.

Satine: I'm afraid it's ladies choice. (Wimpers) Ow, ow, ow, ow, ow, ow, ow, ow . . . (growls) (sticks her fanny in Christian's face)

Toulouse: I see you already met my English friend.

Satine: I'll take care of it Toulouse. Let's dance!

(Petit Princess goes into her redition of "Rhythm of the Night")

Toulouse: He writes the world's most modern poems!

[SATINE PULLS CHRISTIAN TO THE DANCE FLOOR]

Zidler: That Duke certainly can dance!

Satine: So wonderful of you to take an interest in our little show.

Christian: Sounds very exciting, I'd be delighted to be involved.

Satine (genuinely suprised): Really?

Christian: Assuming you like what I do of course.

Satine: I'm sure I will.

Christian: Toulouse thought we might be able to do it in private.

Satine: Did he?

Christian: Yes, you know, a private poetry reading.

Satine: Oh . . . hmm . . . a poetry reading? I love a little poetry after supper.

[Satine leaves for her trapeeze to finish her number]

Satine sings: Square-cut or pear-shaped these
rocks don't loose their shape.
Diamonds . . . are a girl's best-- (gasps)

[SATINE FAINTS AND FALLS FROM HER TRAPEZE]

Zidler: No!

[Chocolate Catches Satine and Carries her out of the crowd and into her dressing room]

Zidler (claps his hands and chants): Satine! Satine! . . .

Men (follow Zidler's lead and clap and chant): Satine! Satine! . . .

(In the hallway)

Nini: Don't know if that Duke's gonna get his money's worth tonight.

Mome Fromage: Don't be unkind Nini.

(Back on the Dance Floor)

Zidler: You frightened her away. But I can see some lonely Moulin Rouge dancers looking for a partner or two. So if you can honk-honk, you can honkadola with them!

(In the Dressing Room)

Marie: Away, away we go quickly.

Satine: Oh . . . Marie, these silly costumes.

Stage Manager: All right girls get back outside and make those gents thirsty. Problems?

Marie: Not for you to be worried about.

Stage Manager: Let's not stand around then.

(On the Dance Floor)

Duke (to Warner): Find Zidler, the girl is waiting for me.

(In the Dresing Room)

Marie: That twinkle-toes Duke has really taken the bait girl. With a patron like him, you'll be the next Sara Bernhardt.

Satine: Do you really think so, Marie? Oh . . . I'd do anything if I could be like the great Sara.

Marie: Well, why not? You have the talent. You hook that Duke, and you'll be lining up the stages great stages at Yurich.

Satine: I'm going to be a real actress Marie, a great actress, and I'm

going to fly away from here, (to the bird in the cage) Oh yes, we're going to fly, fly away from here!

Zidler: Darling, is everything all right?

Satine: Oh yes, of course Harold.

Zidler: Oh Thank goodness. You certainly used your magic with that Duke on the dance floor.

Satine: How do I look? Smoldering temptress?

Zidler: Oh my little strawberry, how can he possibly resist from bubbling you up? Everything's going so well!