



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN**  
**ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**  
**MENCIÓN AUDIOVISUAL**  
**“TRABAJO DE GRADO”**

**BAZ LUHRMANN: UN MUNDO DE CONTRASTES**

Tesista: Marisabel Milagros Torres Ojeda

Tutora: Elisa Martínez de Badra

**Caracas, 9 de septiembre de 2004.**

*A mi hermano...*

...por tanta fortaleza.

## AGRADECIMIENTOS

Vasto es el camino y tan corta la palabra  
que aquellos que aprendieron a usarla merecen nuestro respeto y admiración.  
Vayan mis agradecimientos a todos aquellos autores que con sus líneas  
dejaron huella en mi formación.

A Elisa, por orientarme y enseñarme a mantener siempre la calma.

A Virgi, por regalarme un poco de poesía y de teatro.

A Max, por tener siempre los brazos abiertos.

Al prof. Luis Alberto, por haberme transmitido su amor por el cine.

A Dany por ser, simplemente, mi Mejor Amiga.

A Gonzalito, por escucharme y apoyarme siempre.

A mis eternos amigos de la carrera, por las experiencias compartidas,  
que valen más que estas palabras.

A mis padres por sus continuas enseñanzas...

A mi papá por darme siempre el ejemplo y a mi mamá por entregarme la  
fortaleza.

A mi hermana, por tanto cariño y por su apoyo incondicional.

A mi hermano, por enseñarme hoy más que nunca, para qué vivimos.

Y al que desde lo alto guía mis pasos...

...Gracias, mil gracias, por el milagro de la vida.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	<b>VI</b>
<b>CAPÍTULO I “Aproximaciones al artista”</b> .....	<b>9</b>
1- Su vida .....	10
2- Su obra .....	12
<b>CAPÍTULO II “Un estilo original lleno de influencias”</b> .....	<b>14</b>
1- Los Otros Géneros. ....	15
1.1- La Literatura: De Shakespeare a Alejandro Dumas (hijo).....	15
1.2- El Teatro .....	18
1.3- La Ópera .....	20
1.4- El Musical .....	23
1.4.1- Un recorrido por más de 70 años de Espectáculo .....	23
1.4.2- Características del género y encuentro con Moulin Rouge .....	32
1.4.3- Cine Hindú (Made in Bollywood) .....	34
1.5- El cine clásico de Hollywood .....	35
2- Toulouse-Lautrec: Una referencia de vida bohemia.....	38
<b>CAPÍTULO III “Lo cinematográfico”</b> .....	<b>41</b>
1- El Montaje y su consecuencia directa “El Ritmo” .....	42
<b>CAPÍTULO IV “Un Cine de Telón Rojo”</b> .....	<b>44</b>
1- Definición y Características.....	45
1.1- El Mito .....	47
2- Las películas .....	51
2.1- Strictly Ballroom (1992).....	51
2.2- Romeo + Juliet (1996) .....	52
2.3- Moulin Rouge (2001) .....	53
<b>CAPÍTULO V “Hacia un Análisis del Film”</b> .....	<b>54</b>
1- Teatro y Cine se unen en Un Solo Espectáculo .....	55
2- La Armonía de los Contrarios.....	57
3- Propuesta Metodológica .....	61
3.1- Elementos Teatrales (Según Tadeusz Kowzan).....	63
3.2- Elementos Cinematográficos (Según Marcel Martín) .....	66
3.3- Matriz de Análisis.....	69
4- Criterios para una Segmentación .....	70
<b>CAPÍTULO VI “Se abre el Telón”</b> .....	<b>73</b>
1- Moulin Rouge: Segmentación de la Película.....	74

2- Análisis y Comentarios.....	76
3- Resultados.....	101
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>112</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>116</b>
<b>GLOSARIO .....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>125</b>

## ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

### Índice de Figuras

Figura 1. Elementos Dicotómicos.....	60
--------------------------------------	----

### Índice de Tablas

Tabla 1. Modelo de Tadeusz Kowzan.....	61
Tabla 2. Matriz de Análisis .....	69

## PRESENTACIÓN

*Otro héroe, otro crimen sin sentido, detrás del telón, en la pantomima. Una y otra vez ¿Sabe alguien para qué vivimos? Suceda lo que suceda lo dejamos todo al azar. Otro corazón roto, otro romance fallido, una y otra vez ¿Sabe alguien para qué vivimos? ¡El espectáculo debe continuar! Fuera, el amanecer irrumpe en el escenario y aguarda nuestro destino final ¡El espectáculo debe continuar! Dentro, mi corazón se rompe, mi maquillaje se cuarteo, pero mi sonrisa aún permanece... (Extraído del guión de la película Moulin Rouge, traducción libre de la autora).*

Es el teatro de la vida, ¡el espectáculo debe continuar! es el llamado a cruzar el umbral de la representación, de la fantasía, para introducirnos en lo verdaderamente real: *Un Mundo de Contrastes*, de eso se trata este trabajo. Y es por ello que en los capítulos que vienen a continuación, realizaremos una pequeña travesía por el mundo artístico de Baz Luhrmann, sus influencias, sus sueños, motivaciones y obras. Obras impregnadas de una sensibilidad artística propia del autor, y que nos permiten catalogar su labor cinematográfica como arte. Metz, 1969, citado por Rodríguez et al. (1975) dice que “lo que caracteriza propiamente a cada una de las artes es una cierta combinación de varios códigos” (p. 272), el cine como arte, no es la excepción. Ahora bien, “el cine de arte promete algo que ningún conjunto de films puede prometer, esto es, cuestionar, cambiar o ignorar las formas corrientes de hacer cine, tratando de transmitir o descubrir lo completamente nuevo o lo anteriormente silenciado” (Andrew, 1984, pp. 5-6). ¿Puede entonces existir un lenguaje cinematográfico completamente nuevo, o lo innovador surge de la combinación de elementos pre-existentes en él y en otras artes?

El tiempo ha demostrado que el mérito de un artista radica precisamente en que la gloria no le es exclusiva, es el legado de un cúmulo de experiencias en el encuentro con otros que le permiten llegar a la creación. Quizá de esto se trate un poco la vida, de vivir mil vidas en una sola existencia, incursionando en todas las áreas que nos sea posible. Baz Luhrmann parece haber optado por esta filosofía. Trae consigo una mezcla de elementos y movimientos artísticos, algunos

provenientes del cine, otros del teatro, de la ópera, de su estadía en salones de baile, etc. Lo cierto es que su mensaje ha logrado calar en la audiencia, hasta el punto que luego del estreno de su más reciente película *Moulin Rouge*, Robert Wise (reconocido director de films musicales) le adjudicó la reingeniería de un género que no había gozado -al menos en los últimos años- de las preferencias del público.

Hasta el momento, Luhrmann ha realizado tres obras cinematográficas: *Strictly Ballroom*, *Romeo+Juliet* y *Moulin Rouge*, de las cuales solo la última será analizada en este estudio por considerarse la película que mejor engloba los elementos presentes en cada una de las creaciones del director australiano.

Lo que se pretende es analizar la utilización dicotómica de elementos dentro del lenguaje cinematográfico de Baz Luhrmann, a partir de lo que él mismo ha denominado “Un Cine de Telón Rojo”, que consiste en presentar una historia sencilla basada en un mito primario reconocible, adaptado a un mundo intensificado con un estilo de marcada teatralidad. Es por esta razón que para ello se partirá del modelo de análisis de códigos de representación teatral de Tadeusz Kowzan y de los estudios de cine realizados por el teórico francés, Marcel Martín, para proponer un nuevo modelo de análisis semiológico que pueda ser utilizado en el discurso audiovisual de este cineasta. La idea es aplicar la nueva matriz a aquellos elementos dentro del lenguaje de Luhrmann que se contrastan de alguna manera para llegar a la significación.

Por otra parte, el arqueo bibliográfico inicial señaló que no se han realizado investigaciones hasta el momento en el área audiovisual de la obra cinematográfica del director australiano, por lo que esta investigación sería un aporte original al conocimiento de la cinematografía de este director. En principio, por la escasa información que se tiene del autor y luego, porque la investigación se centrará en el análisis de un lenguaje cinematográfico innovador que contempla entre sus principales elementos *la teatralidad*.

Del mismo modo, una de las motivaciones para la realización de este trabajo de grado es que los resultados obtenidos en él podrían servir de base para la creación de futuros proyectos e investigaciones audiovisuales en nuestro país.

# CAPÍTULO I

"Aproximaciones al artista"



## 1- Su vida

En el asiento trasero de un carro mientras su madre era transportada al hospital, nace Mark Anthony Luhrmann, un 17 de septiembre de 1962 en Sydney, Australia (Ver Anexo 1). A partir de entonces su vida no se detendrá. Siendo un recién nacido, su familia decide mudarse a Nueva Gales del Sur, donde Luhrmann crecerá en una pequeña ciudad de Herons Creek, junto a una bomba de gasolina, una granja, una tienda de vestidos y un cine. Lugares donde Mark disfrutará de una infancia sumamente activa.

Según Luhrmann, su padre, Leonard, era un hombre muy intenso, quería que sus hijos fueran los chicos del renacimiento de Herons Creek, que aprendieran entrenamientos de comando, a sembrar maíz, a tomar fotografías y a tocar un instrumento musical. Cuando Mark no estaba trabajando en la gasolinera de su padre, estaba estudiando griego, montando a caballo o sobre un salón de baile.

En términos de una vida creativa, hay muy poca diferencia entre lo que siento con lo que hago ahora y lo que sentía cuando tenía 10 y 12 años en Herons Creek. El sentimiento es exactamente el mismo... (Luhrmann, [www.bazthegreat.co.uk](http://www.bazthegreat.co.uk). Consultado el 7 de enero de 2004. Traducción libre de la autora)

El padre de Luhrmann se encargaba del cine del lugar, había sido fotógrafo en la guerra de Vietnam, por lo que sabía cómo tratar con películas. En aquellos tiempos Mark disfrutaba viendo películas en la sala de proyección del cine, y siempre mantuvo una predilección especial por los musicales, sus favoritos eran: *Hello Dolly!*, *The Sound of Music* y *Paint your Wagon*.

El haber trabajado en la gasolinera de su padre le permite al director conocer todo tipo de personas que más tarde serán fuente de inspiración para sus creaciones. Sin embargo, el mundo que para el autor resultaba tan fascinante cambia abruptamente cuando a los 12 años de edad sus padres deciden separarse. Fue una etapa muy dura para él, su padre se refugió en el alcohol y su madre, Barbara, quiso rehacer su vida, por lo que Luhrmann decide quedarse al lado de su padre.

Pocos años después su padre se vuelve a casar, pero el clima de esta nueva relación es muy infeliz, por lo que a sus 15 años, Mark decide regresar a Sydney junto a su madre. En estos años se deja crecer el cabello y sus compañeros de escuela de manera despectiva comienzan a llamarlo "Baz", aludiendo con ese nombre a *Basil Brush*, un muñeco de cabello largo que aparecía en una popular serie de televisión de la BBC. Luego Luhrmann decide convertir la burla de sus compañeros en un acto de rebeldía y en 1979 cambia oficialmente su nombre a "Bazmark". En aquel entonces, el director decía que "Baz" y "Mark" representaban dos partes de su personalidad. No pasará mucho tiempo para que Bazmark sea reconocido en la industria del entretenimiento por los constantes cambios en el estilo de su cabello.

A los 17 años Luhrmann decide iniciar la carrera de actuación e intenta unirse al prestigioso Instituto Nacional de Arte Dramático, pero su solicitud es rechazada por su corta edad. No obstante, el joven insiste en su determinación y realiza un casting para participar en la película australiana de 1981, *The Winter of Our dreams*, del cual es seleccionado y tiene la oportunidad de trabajar junto a las estrellas, Judy Davis y Bryan Brown. También logra participar en *A Country Practice*, una serie de televisión australiana, y en *Kids from the Cross*, un docu-drama que también co-dirige.

Años más tarde, cuando es finalmente aceptado en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Sydney, Bazmark encuentra el programa muy limitado, por lo que no disfruta mucho la experiencia. Sin embargo, esto le permite adquirir boletos gratis para asistir a la Ópera.

La primera obra que ví fue *The Tales of Hoffmann* y me pareció muy mala, pero verla hizo que me interesara en el problema y decidí ayudar a la Ópera australiana a capturar a la audiencia joven. Ellos creyeron en mi y yo les debo mucho. (Luhrmann, [www.bazthegreat.co.uk](http://www.bazthegreat.co.uk). Consultado el 7 de enero de 2004. Traducción libre de la autora)

## 2- Su obra

En 1985, Baz Luhrmann inicia su actividad creativa con la asistencia de dirección del *Mahbarata*, obra teatral del aclamado director británico Peter Brook, y un año más tarde realiza la versión para las tablas de *Strictly Ballroom*. Durante ese mismo año, el autor dirige *Crocodile Creek*, una producción musical para teatro, y trabaja en la creación de producciones de óperas clásicas y originales.

Cuando era chico, todas las noticias que se leían en los periódicos y se oían en la radio eran a cerca de la construcción de la Casa de la "Ópera" en Sydney, por lo que esta palabra nunca resultó ajena para mi. (Luhrmann, [www.bazthegreat.co.uk](http://www.bazthegreat.co.uk). Consultado el 7 de enero de 2004. Traducción libre de la autora).

En 1987 el cineasta realiza junto al compositor Felix Meagher su primera ópera llamada *Lake Lost*, y será precisamente en la búsqueda de un diseñador de escenografía para esta obra que conocerá a Catherine Martin, su futura esposa y compañera de trabajo.

En 1989 Baz dirige la Ópera *La Bohème* del afamado compositor Giacomo Puccini, que se convertirá en un gran éxito a nivel mundial y que será interpretada nuevamente en 1993 y 1996 en la Casa de la Opera de Sydney. Luego, su siguiente proyecto será la realización de una versión para teatro de la obra de William Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, que contará con escenografía y vestuario Hindú diseñado por Catherine Martin.

Más tarde, en 1992 Luhrmann llevará a la pantalla la adaptación cinematográfica de su obra teatral *Strictly Ballroom*, conquistando *el Prix de Jeunesse* en Cannes, una mención para la *Cámara de Oro*, ocho premios del instituto fílmico australiano, tres premios británicos, una nominación al *Globo de Oro*, además de menciones en festivales en Melbourne, Toronto y Chicago.

Y tras el éxito de su primera película, nuevamente se sentará en la silla de director, pero esta vez contratado por los estudios Twentieth Century Fox para

relatar de una manera bastante particular en 1996, *Romeo y Julieta*, una adaptación moderna del clásico de Shakespeare.

En 1997 el director junto a su esposa Catherine Martin funda la compañía de producciones Bazmark Inq. así como Bazmark Design, Bazmark Film, Bazmark Live y Bazmark Music. Y a raíz de esto la pareja comienza a trabajar en el concepto de un álbum llamado *Something for Everybody*, que incluía la famosa canción *Now Until the Break of Day*. El CD fue el primer producto creado por la compañía Bazmark y fue recibido con gran aceptación por el público. El lema de la compañía es una frase extraída de la primera película de Luhrmann: "Una vida llena de temores es una vida a medias", que evidencia un poco la filosofía de vida del autor.

Yo solo he alcanzado el 60 por ciento de las cosas que he soñado. Tal vez esto sea bueno (...) si pudiera obtenerlo todo de una vez, creo que probablemente lo destruiría. (Luhrmann, [www.bazthegreat.co.uk](http://www.bazthegreat.co.uk). Consultado el 7 de enero de 2004. Traducción libre de la autora).

El 2 de Mayo de 1998, los estudios Fox anuncian al público que la corporación ha realizado un trato con Baz Luhrmann. El trato le permitía al director australiano y a su equipo de Bazmark Inq. desarrollar proyectos en cualquier medio, incluyendo el área cinematográfica, musical y teatral. Y es en gran parte por ello que en el año 2001 Luhrmann estrena su tercera gran producción cinematográfica, *Moulin Rouge*, una película que según muchos críticos de la época marca la reingeniería de un género que había sido olvidado hace muchos años, como lo es el género musical.

Cuando era niño vi muchos musicales en la televisión (...) estuve buscando la oportunidad de intentar volver a llevarlo al cine. Creía que debía tratar de ver si era un género que podía volver a funcionar en la pantalla. (Luhrmann, [www.bazthegreat.co.uk](http://www.bazthegreat.co.uk). Consultado el 7 de enero de 2004. Traducción libre de la autora).

## CAPÍTULO II



"Un estilo original lleno de influencias"

*Para la mujer a quien la educación no ha enseñado el bien, Dios abre casi siempre dos senderos que la redimen: esos senderos son el dolor y el amor. Resultan difíciles y las que por ellos se adentran, se ensangrientan los pies y se desgarran las manos; pero al mismo tiempo dejan en los abrojos del camino las preseas del vicio y llegan a la meta con una desnudez que no ruboriza a nadie ante el altísimo.*

**La Dama de las Camelias.** *Alejandro Dumas (hijo)*

### 1- Los Otros Géneros.

#### 1.1- La Literatura: De Shakespeare a Alejandro Dumas (hijo)

Uno de los grandes teóricos del cine, Sergei Eisenstein<sup>1</sup>, 1986, citado por Peña Ardid (1992), escribió:

Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no solo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado (...) Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes... (p. 214).

Largo es el camino que ha recorrido el cine de la mano de la literatura, bastaría con enumerar las adaptaciones de obras literarias célebres que se han llevado a la pantalla para darse cuenta de ello. Existen representaciones más fieles que otras, y esto ha sido motivo de numerosas críticas por parte de los interesados en área. No obstante, pretender que un libro encuentre su equivalente exacto en el cine constituye una gran contradicción, si consideramos que cada una de estas artes posee códigos propios que las distinguen de las demás y les confieren valor. Esto, aunado al hecho de que cada autor tiene una manera particular de percibir al mundo explicaría por qué seguimos asistiendo a representaciones de un mismo texto en manos de diferentes creadores. Así, las palabras de Shakespeare han desfilado frente a la cámara de Orson Welles, Franco Zeffirelli, Renato Castellani y Baz Luhrmann, entre muchos otros. Todo esto, sin contar la cantidad de

---

<sup>1</sup> Sergei Eisenstein (1898-1948) director de cine y teatro ruso.

representaciones teatrales de la obra del escritor inglés que se han realizado a través de la historia.

Ahora bien, cuando una obra literaria se convierte en clásico no solo es susceptible a múltiples adaptaciones, sino que también se convierte en fuente de inspiración para creaciones posteriores; las cuales, pueden presentar un contenido similar a la original, pero en estos casos, será la forma de llevarlas a cabo lo que defina su grandeza.

Como mencionamos anteriormente en este estudio, en 1996 el director australiano lleva a la gran pantalla una adaptación de la obra de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, bajo una estética bastante contemporánea, pero conservando la riqueza de las palabras del escritor inglés. Más tarde, en su tercera película rescata tres argumentos extraídos de la obra del dramaturgo, que según Jordi Balló y Xavier Pérez (1995) se han convertido en argumentos universales del cine: la comedia coral de enredo amoroso, proveniente de *El sueño de una noche de verano*; el drama que relata la lucha por la ambición y el poder, cuya fuente principal se registra en la tragedia de *Macbeth*; y el amor prohibido representado por *Romeo y Julieta*. En *Moulin Rouge*, el primer argumento lo evidenciamos en la secuencia en que Satine confunde a Christian con el Duque; el segundo, en la relación que entabla Zidler con el Duque en torno al cabaret parisino; y el último argumento, lo revelan las palabras que el empresario del Moulin Rouge le dirige a su más bella cortesana para separarla de su amante: “Somos criaturas de los bajos mundos Satine, no nos está permitido enamorarnos”.

Pero *Moulin Rouge*, no solo evidencia el uso de argumentos universales del cine, sino que nos remite inmediatamente a un clásico de la literatura: “*La Dama de las Camelias*”, novela que inmortalizó a Alejandro Dumas (hijo).

La obra ubicada en París a mediados del siglo XIX, narra la historia de Margarita Gautier, la cortesana más bella y solicitada de su época. Margarita, acostumbrada a toda una vida de lujos (producto de sus múltiples relaciones con

los nobles más adinerados de la capital francesa) renuncia a ellos para convertirse en la amante de un joven modesto que se enamoró perdidamente de ella, Armando Duval. Pero su idilio dura muy poco, ya que es interrumpido por el padre del joven que presiona a Margarita para que abandone a Armando, asegurándole que no podrá casar a su hija mientras su hijo conviva con una cortesana. Entristecida y enferma, Margarita abandona a Armando diciéndole que prefiere a un noble rico de la ciudad. Por su parte, Armando destrozado por la separación se desquita humillándola repetidas veces y pagándole por sus servicios, sin advertir que esos serían los últimos meses de vida de la joven cortesana.

En ambos casos, tanto en la película *Moulin Rouge* como en “*La Dama de las Camelias*”, la historia es narrada en retrospectiva anticipando el final de la obra. Satine al igual que Margarita sufre de Tuberculosis y sacrifica su amor por el bienestar del hombre que ama. Del mismo modo, encontramos la figura del padre del protagonista para reforzar la idea de que una mujer de la mala vida está condenada a la infelicidad absoluta. En la película de Luhrmann, la autoridad patriarcal no solo está representada por el padre de Christian sino también por Zidler (el empresario del cabaret parisino) que será en definitiva quién le aconseje a Satine abandonar al joven poeta.

Como vemos, existen muchas coincidencias entre la obra de Alejandro Dumas (hijo) y la del director australiano. Y aunque hay muchas otras relaciones que establecer entre ambas creaciones, lo que nos interesa resaltar es que la historia que plantea Luhrmann no es original, como observaremos más adelante, las referencias tanto en el campo literario como en el cinematográfico son múltiples y muy variadas, en cambio, lo que sí es original es el dispositivo que controla la estética visual y la forma de presentar la historia.

La significación es el resultado del estilo; el significado es el de la forma. Tanto el estilo como la forma del cine pueden ser precisados prestando atención a los tipos y cantidades de abstracción que el realizador emplea o crea al manejar su materia prima. (Andrew, 1978, p.153).

En nuestro caso, parte de la materia prima del autor de *Moulin Rouge* proviene de las historias de grandes autores de clásicos de la literatura.

## 1.2- El Teatro

Como comentáramos en el capítulo anterior, Baz Luhrmann inicia su actividad creativa profesional dentro del mundo del teatro, de allí que sus creaciones posteriores conserven un estilo de marcada teatralidad. Ahora, y como asegura Ana María Naudin (1969) en su libro *Cine y Teatro*, dentro de la técnica teatral la creación del *climax* o ambiente escénico se ha debatido desde un principio en dos tendencias opuestas: la realista y la llamada teatral. La primera intenta plasmar en el escenario la verdad externa, la realidad, mientras que la segunda pone de manifiesto la verdad interna, la última verdad del alma, la de la vida. Es precisamente en esta última donde podemos ubicar a Baz Luhrmann, en una representación que nos permite entrar a un mundo real e irreal al mismo tiempo, y que comparte la filosofía del director francés, Jean Cocteau, al señalar que “el realismo de lo irreal es más verdadero que la verdad” (Historia del Cine Universal, 1982, Tomo 7, p.166). Este dato resulta curioso, ya que al igual que Luhrmann, Cocteau en su época abordó los campos artísticos más diversos, que abarcaban desde la poesía, la ópera y el teatro, hasta la pintura y la escritura de libretos de ballet. Sin embargo, es a través del cine que Cocteau parece encontrar el medio perfecto para ensamblar sus talentos y capacidades, y éste parece ser también el caso del director australiano.

Ahora bien, retomando el tema de la técnica teatral. Naudin señala por ejemplo, que en la tendencia realista la decoración es quien ha de elevar al escenario lo más fielmente posible a el rincón del mundo donde transcurre la acción, mientras que en la teatral intenta materializar un estado de animo: el sufrimiento, la alegría, el amor, etc. En este sentido, la referencia inmediata sería la película *Moulin Rouge*, en la que el decorado junto a una iluminación que materializa su plasticidad, logra crear un vínculo entre el espectador y el clima interno de los personajes. Sin embargo, este punto lo desarrollaremos más adelante cuando analicemos a profundidad la película. Ahora, nos interesa conocer la influencia del teatro en la obra artística de Luhrmann.

Pío Baldelli (1970) en su libro “El Cine y la Obra Literaria”, señala que en de representar con la plasticidad de los miembros, de narrar con la mímica, de comentar la palabra con el gesto, de transferir la vida a la ficción. Para Baldelli, no se va al teatro a conocer una historia, o para saber cómo termina la intriga, lo que se busca es el estímulo para una reflexión sobre los hechos, donde el mundo de las ideas, las alusiones y los símbolos de la suerte humana cobren cuerpo (191-192). En este sentido, no debe extrañarnos que una de las principales características de las películas de Baz Luhrmann sea precisamente que el espectador conozca el desenlace de la historia desde un principio, o que los personajes actúen de una manera exagerada en la que los movimientos cumplan un papel de vital importancia dentro de la trama. No se trata de llevar elementos del teatro al cine por un problema de recursos o por simple capricho, pues como bien lo señala Baldelli en su libro, el lenguaje cinematográfico se encuentra capacitado para comunicar en diferentes niveles con una gramática propia, pero cuando lo que se desea es idear nuevas técnicas para abordar a las audiencias contemporáneas como en el caso de Luhrmann, recurrir a nuevas formas de expresión por medio de la unión de diferentes movimientos artísticos resulta totalmente válido.

### 1.3- La Ópera

Según César Oliva y Francisco Torres Monreal (1990) en su libro *Historia Básica del Arte Escénico*, la Ópera nace en Italia en el siglo XVII, recreando un teatro de gran espectáculo, cuyo componente esencial de principio a fin es el canto acompañado por la orquesta. En la Ópera la acción se expone en los diálogos y *solos* cantados que transcurren en el marco de una escenografía de lujo. El coro aparece también en este género durante la danza, en intervenciones polifónicas y solemnes.

Con relación a la temática, es importante resaltar que los argumentos extraídos de la mitología griega serán recurrentes desde los inicios de la Ópera hasta nuestros días, así recordamos por ejemplo que la primera Ópera, estrenada el 6 de octubre de 1600 en Florencia, fue *Euridice*, obra de Jacopo Peri. La historia está basada en el mito de Órfeo, el músico que descendió a los infiernos en busca de su amada *Euridice*. Más adelante, serán muchos los autores que representen esta obra por considerarla *el mito arquetípico del poder de la música*. Así, en 1607 Claudio Monteverdi lleva a escena *L'Orfeo*, con esta obra nacerían las reglas perdurables de una estructura dramática: la alternancia de escenarios en fuerte contraste (idilio, mundo inferior, paraíso), que se convertirá en un rasgo esencial de la ópera barroca francesa; la combinación de recitativos y números independientes, coros, danzas y canciones para varias voces; asimismo, la orquesta adquiere una mayor significación, caracterizando las escenas dramáticas con mayor énfasis y utilizando los instrumentos para lograr efectos simbólicos. Las siguientes óperas de Monteverdi también estarán basadas en leyendas griegas, en 1608 presentará la obra *Lamento d'Arianna*, y en el año 1641 *Il ritorno d'Ulisse in patria*.

Tras el mito griego y la leyenda homérica la historia universal se apoderará de la escena operística. Aparecen los personajes cómicos anticipando lo que será la *Ópera Buffa* y la ópera italiana comienza a invadir toda Europa, así en 1647 Luigi Rossi representa su *Orfeo* en París. Al igual que en Francia, en Alemania e Inglaterra la Ópera se inicia bajo la imitación de los italianos. A lo largo del siglo

XIX, la Ópera irá evolucionando por vías diversas. Una de las mayores preocupaciones de los autores era la de dar con los cantantes-actores adecuados. Para Mozart la interpretación debía ser verdadera; el cantante debía transmitir, a través de la voz, el sentimiento, el tono, la tensión de lo que dice el texto, ya que las melodías eran compuestas precisamente con ese texto.

Como veremos más adelante, éste punto es fundamental en la película *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann, que aunque está enmarcada en el género musical, le debe mucho a los conocimientos operísticos de Luhrmann.

En el musical tradicional de Hollywood, el actor irrumpe en la canción y sabes que es pregrabada. Nuestros actores hacen algo que es muy osado: cantar en vivo ante la cámara. Lo que Baz intentó fue crear el sentimiento de que la canción es la actuación, de que no abandonas el mundo de la historia sino que te adentras en el personaje a través de su voz interna, una voz musical. (Fred Baron, Productor de *Moulin Rouge*, [www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html](http://www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html), Consultado el 8 de noviembre de 2003).

Ahora bien, retomando nuestro recorrido por la historia de la Ópera, cabe destacar que una vez que este lenguaje se difunde por toda Europa, la elección de los temas y argumentos varía un poco, alejándose un poco de la temática de la mitología griega para dar paso a historias más recientes, ubicadas en Oriente, España y en los propios lugares de la creación. Asimismo, los argumentos comienzan a tomarse de grandes obras románticas entre las que destacan dramas de Shakespeare como *Otelo*, *Macbeth*, y *Romeo y Julieta*, siendo esta última fuente de inspiración para la segunda película de Luhrmann.

Aunque existen muchos aspectos que resaltar dentro de la historia de la Ópera, para finalizar este apartado me detendré en un autor que, según César Oliva y Francisco Torres Monreal, convirtió a la Ópera en un “Espectáculo Total”, y que en este sentido ofrece muchas coincidencias con la obra de Luhrmann, me refiero al director, músico, poeta y dramaturgo, Richard Wagner. Wagner fue un autor exigente tanto con la preparación de sus actores como con la

propia, según él los cantantes de Ópera no debían lanzar la voz a la sala, sino que tenían que acompañar los recitativos al mismo ritmo del canto. Como modelo de su gran teatro lírico retomó sin dudar al teatro griego. En la tragedia griega encontró cuanto andaba buscando: una mitología que explicaba la identidad de un pueblo, una concepción religiosa y poética del espectáculo, una perfecta estructura dramática y una adecuada combinación de lenguajes escénicos. En este sentido, así como a Luhrmann se le adjudica la reingeniería del género musical, a Wagner se le recuerda por haber reformado la Ópera. Wagner quiso recuperar el drama, sin que este se diluyera en voces, danzas, coros y demás componentes del espectáculo, de esta manera él parte de un mito o leyenda en el que la música, la pintura y la poesía debían estar al servicio de la exposición dramática y así lograr darle mayor esplendor al espectáculo. Wagner pensaba que lo que habían hecho los griegos se podía hacer también en la Europa del siglo XIX, buscando en sus mitos las raíces de su identidad y de su conformación religiosa y cultural. Era una forma de adaptar un lenguaje a una época diferente imprimiéndole simplemente una visión artística particular. Es por ello que la analogía que existe entre el trabajo de Wagner y el de Baz Luhrmann es precisamente ese intento de confluir todas las formas de expresión artísticas en un solo espectáculo, *un espectáculo total* capaz de despertar en el espectador modos y ámbitos de percepción muchas veces dormidos.

## **1.4- El Musical**

### **1.4.1- Un recorrido por más de 70 años de Espectáculo**

La historia de los musicales comienza, como es de esperarse, con la incorporación del sonido en el cine. En 1927, Al Jonson dice: “Wait a minute! You ain’t heard nothing yet folks, listen to this...” (Esperen un momento pues todavía no han oído nada. Escuchen ahora...) en *El Cantante de Jazz* (primera película sonora y musical de la historia del cine) deslumbrando a los espectadores acostumbrados al cine mudo, y marcando el inicio de un género que “a través de la música y la danza logra transformar el realismo de lo inmediato en un mundo donde la imaginación, la fantasía y el espectáculo imponen gozosamente su ley” (Munso, 1997, p.3). Sin embargo, con el pasar de los años este tipo de películas dejó de ser simplemente una comedia de bailes y canciones para convertirse en un relato explicado a través de la música, la danza y la pintura.

Veamos ahora cómo ha evolucionado este género en el transcurso de los años y cuáles han sido los títulos más importantes de cada década:

#### **LOS AÑOS 30...**

En los años 30 se vive la primera década prodigiosa del género, la de los grandes espectáculos de *music hall*, en los que destacan las coreografías del director norteamericano Busby Berkeley, así como la danza en pareja encabezada por Fred Astaire y Ginger Rogers, dos grandes estrellas de Broadway.

El lenguaje cinematográfico de estos años es muy sencillo, tomas largas, gran cantidad de planos generales y un montaje lento. El atractivo principal de las películas de esta época lo brindó, en el caso de Berkeley, la aparición en pantalla de lindas chicas realizando coreografías monumentales de gran valor artístico; y en el caso de Astaire y Rogers, sus dinámicos y versátiles pasos de baile.

Ahora bien, esta primera etapa de gloria del género no durará mucho, ya que se verá interrumpida por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. En 1939

el dúo Astaire-Rogers se separa y las grandes producciones al estilo de Berkeley pasan a un segundo lugar por considerarse su realización poco patriótica en tiempos de guerra. No obstante, en este año se produce un antecedente importante para la historia del cine musical y es la aparición de “El Mago de Oz”, primer film musical realmente integrado, en el que la música, el baile y las canciones estaban tan bien acopladas dentro del argumento de la película que cualquiera alteración de sus elementos podría tornarla incomprensible.

### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1933:** “Flying Down to Rio”, protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers. “42nd Street”, del director Busby Berkeley.

**1934:** “The Merry Widow”, de Ernst Lubitsch

**1935:** “Top Hat”, estelarizada por Fred Astaire y Ginger Rogers.

**1936:** “Gold Diggers of 1937”, que contó con números musicales dirigidos por Busby Berkeley. “Pennies From Heaven” de Norman Z. McLeod.

**1939:** “The Wizard of Oz”, de Victor Fleming.

### **LOS AÑOS 40...**

En los años cuarenta, la guerra golpea a las masas y muchos mercados europeos cierran sus puertas a las producciones norteamericanas, por lo que los musicales son usados en América para levantarle el ánimo a las audiencias. Se realizan films en los que destaca la juventud, los paisajes y el ritmo tropical. El espectáculo deja de ser un complicado trazo geométrico de flores humanas al estilo Berkeley para abocarse a una fórmula más sencilla y económica, la de buscar una estrella y construir toda una película alrededor de las destrezas que ella poseía. Así destacan figuras como: Esther Williams, cuya habilidad en la natación le permitió exponer su talento dentro del agua en espectaculares números musicales; Carmen Miranda, cantante y bailarina, que simbolizaba el colorido e influencia latina en Hollywood y Judy Garland, también cantante y bailarina muy querida y aclamada por el público.

Paralelo a ello, en esta década se produce un hecho de gran importancia en la evolución del género, la aparición del productor Arthur Freed en la M.G.M, quien sobresale, entre otras cosas, por su búsqueda de nuevos talentos tanto en la interpretación como en la dirección de películas musicales. Gracias a él, en la actualidad podemos disfrutar de las obras de Vicente Minnelli (director y coreógrafo), Gene Kelly (actor-bailarín y coreógrafo) y Stanley Donen (bailarín), entre otros.

### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1940:** “Broadway Melody of 1940” de Norman Taurog.

**1941:** “Babes On Broadway” de Busby Berkeley, que contó con la participación de Judy Garland y Mickey Rooney.

**1942:** “For me and my Gal” de Busby Berkeley.

**1944:** “Meet me in St. Louis” de Vicente Minnelli.

**1949:** “On the Town” de Stanley Donen.

### **LOS AÑOS 50...**

Luego del éxito alcanzado por la película *On the Town* (Un día en Nueva York), se inicia lo que se conoce como la “Época Dorada del Musical”. Es el momento en el que el cine musical llega a su madurez expresiva, adquiriendo conciencia de los elementos con los que cuenta para brindarle al espectador un mundo de fantasía, canción y baile. Los movimientos de cámara adquieren importancia especial en el seguimiento constante de los personajes, imprimiéndole dinamismo a las escenas mediante el uso de grúas especializadas que permiten cambiar de plano y de ángulo sin producir choques visuales violentos. Asimismo, la iluminación y el color trabajan en función de una escenografía más real, sin perder -claro está- la espectacularidad e ilusión propia del género. Por su parte, la música y la canción adquieren significados funcionales dentro de la trama.

No obstante, los años dorados del musical sufren un estancamiento a mediados de la década de los 50 debido a las reducciones presupuestarias de las principales casas productoras de Hollywood, entre ellas la Metro Goldwyn Mayer, que impidió la continuación exitosa de Arthur Freed. Por otra parte, las relaciones entre Broadway y Hollywood exigen a los nuevos musicales una sumisión casi total de las normas teatrales para aquellas obras que eran adaptadas al cine. Esto, unido a la aparición de la televisión, hizo que el público prefiriera quedarse en casa para disfrutar del espectáculo y además, contribuiría para que el género se viera obligado a reestructurar sus planteamientos. Será entonces cuando el musical abandone un poco su espectacularidad para dar paso a una etapa exploratoria. A partir de entonces, rodar un musical ya no será una opción marcada por la línea de una productora determinada, sino una opción personal que se adecuará a las modas y experimentos de autor de cada época.

### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1951:** “An American in Paris” de Vicente Minnelli y “Royal Wedding” de Stanley Donen.

**1952:** “Singing in the Rain” de Gene Kelly y Stanley Donen (considerada la obra cumbre del musical).

**1953:** “The Band Wagon” de Vicente Minnelli y “Gentlemen prefer Blondes” de Howard Hanks.

**1954:** “Brigadoon” de Vicente Minnelli, “Deep in my Heart” de Stanley Donen, “Seven Brides for Seven Brothers” de Stanley Donen, “A Star is Born” de George Cukor y “White Christmas” de Michael Curtiz.

**1955:** “It’s Always Fair Weather” de Gene Kelly y Stanley Donen, “My Sister Eileen” de Richard Quine.

**1956.** “The King and I” de Walter Lang.

**1958:** “Gigi” de Vicente Minnelli.

### **LOS AÑOS 60...**

Es la era del *rock and roll*, los gustos cambiaron, el interés por la problemática social aborda las pantallas. Se realizan adaptaciones de obras literarias y cuentos infantiles. Los principales directores de los años 50, Stanley Donen y Gene Kelly, abandonan la M.G.M para dedicarse a la realización de films no musicales. Por su parte, Vicente Minelli se dedica principalmente a obras melodramáticas y cómicas. Es una época de cambios bruscos para el género, aparecen nuevos directores y actores que a diferencia de los de las décadas pasadas no se especializaban en la realización de musicales. Entre ellos destacan: Robert Wise, reconocido director de cine negro, que inicia una nueva etapa del musical al establecer marcadas referencias sociales en su película “West Side Story” (Amor sin Barreras); film que presenta a dos pandillas enfrentadas, los Jets (adolescentes hijos de inmigrantes) y los Tiburones (inmigrantes puertorriqueños), y que además, narra la historia de un amor imposible que al estilo de la obra de William Shakespeare, “Romeo y Julieta”, llevará a la tragedia. Del mismo modo, sobresalen los trabajos de directores como Francis F. Coppola y William Wyler. Cabe destacar, en estos años las actuaciones estelares de Julie Andrews (La novicia rebelde), Audrey Hepburn y Barbara Streissand.

#### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1961:** “West Side Story” de Robert Wise y Jerome Robbins.

**1964:** “Mary Poppins” de Robert Stevenson. “My Fair Lady” de George Cukor, protagonizada por Audrey Hepburn.

**1965:** “The Sound of Music” de Robert Wise.

**1967:** “Camelot” de Joshua Logan.

**1968:** “Funny Girl” de Willian Wyler, “Star” de Robert Wise.

**1969:** “Hello, Dolly” de Gene Kelly, “Paint Your Wagon” de Joshua Logan.

### **LOS AÑOS 70...**

En estos años, el género se inspira nuevamente en Broadway, produciendo musicales respaldados por éxitos teatrales comprobados. Bob Fosse (bailarín, coreógrafo y director) es la figura más representativa de la época. Sus películas reviven el espíritu de los más grandes íconos del musical, Busby Berkeley, Gene Kelly y Vicente Minnelli. Entre los aportes que realizó Fosse al género, encontramos la implementación de novedosas coreografías, el despliegue de un gran juego de luces y la utilización de un montaje mucho más dinámico que el visto en años pasados. Una de las actrices más destacada de este período es Liza Minnelli, hija del famoso director Vicente Minnelli y la actriz Judy Garland.

Por otro lado, a mediados de los años setenta la música disco se impone, la figura del momento es John Travolta, quien genera una serie de cambios tanto en las preferencias musicales, como en la forma de vestir, de bailar y de peinarse de los jóvenes de la época. Le toca ahora el turno a las películas para adolescentes y los grandes conciertos de rock, en los que prevalecen la música y las canciones sobre las escenas bailadas, por lo que podrían catalogarse como un sub-género dentro del musical. No obstante, y a pesar del éxito de algunas producciones, la situación comenzó a empeorar con relación a la oferta y calidad de musicales de décadas anteriores.

#### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1971:** “Fiddler on the Roof” de Norman Jewison

**1972:** “Cabaret” de Bob Fosse, estelarizada por Liza Minnelli.

**1973:** “Jesus Christ Superstar” de Norman Jewison.

**1976:** “A Star is Born” de Frank Pierson, versión con Barbara Streissand

**1977:** “New York New York” de Martín Scorsese, “Saturday Night Fever” de John Badham y estelarizada por John Travolta.

**1978:** “Grease” de Randal Kleiser, con las actuaciones de John Travolta y Olivia Newton-John.

**1979:** “All that Jazz” obra autobiográfica de Bob Fosse, “Hair” de Milos Forman.

### **LOS AÑOS 80...**

En los ochenta el musical entra en decadencia. Los éxitos más grandes provienen de los estudios Disney, es decir, del musical animado<sup>2</sup>. También se logran grandes avances en el video-clip, formato televisivo que heredó buena parte de los atributos del musical pero que está orientado únicamente a la promoción de canciones. Sin embargo, se destacan algunas producciones de este período, en las cuales los protagonistas son los “marginados del sistema”: el negro, la mujer soldadora, etc.

#### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1980:** “Fame” de Alan Parker.

**1982:** “Victor, Victoria” de Blake Edwards.

**1983:** “Flashdance” de Adrian Lyne, “Staying Alive” de Sylvester Stallone.

**1987:** “Dirty Dancing” de Emile Ardolino

---

<sup>2</sup> Por la extensa producción de musicales animados a lo largo de la historia y por tratarse de un sub-género dentro del cine musical, no mencionaremos sus títulos en este estudio. No obstante, considero importante dejar constancia de su existencia.

### **LOS AÑOS 90...**

En los 90 la realización de films musicales es casi nula, apartando nuevamente al cine de animación que tantos éxitos cosechó en estos años y que continúa haciéndolo hasta nuestros días. En esta década, podemos destacar la aparición de títulos "de director", que revisan de un modo nostálgico y en algunos casos crítico las fórmulas de la época dorada del musical. El director neoyorkino, Woody Allen, es uno de estos cineastas que, sin abandonar el estilo satírico que caracteriza sus producciones, intentó recuperar el espíritu del musical. No obstante, no logró acaparar la atención del público. Alan Parker, también forma parte de los directores que expresaron su disposición por recuperar el género. Sin embargo, y a pesar de estos intentos, las propuestas musicales en los noventa prácticamente dejaron de existir.

#### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**1992:** “Newsies” de Kenny Ortega.

**1996:** "Evita" de Alan Parker, que contó con las voces de Madonna y Antonio Banderas. Y "Everybody says I Love You" de Woody Allen.

### **Y LLEGAMOS AL SIGLO VEINTIUNO...**

Durante las últimas dos décadas, cada nueva propuesta musical que salía al mercado era una esperanza de revitalización del género, mas esto no sucedió. Con la llegada del nuevo siglo se produce algo totalmente inesperado, llegan también las propuestas de dos directores, Baz Luhrmann y Rob Marshall, que utilizando a actores no necesariamente especializados en el baile y la canción logran hacer que el público se interese nuevamente por el espectáculo musical. En el caso de Marshall se trató de la adaptación de una obra teatral del fallecido Bob Fosse (autor de “Cabaret” y “All That Jazz”). En los años 80, Fosse quiso llevar “Chicago” a la gran pantalla, pero su muerte hizo que el proyecto quedara inconcluso. Años más tarde, Marshall retoma esta labor aportándole un toque

distintivo, las canciones y los números musicales ahora surgirán de la imaginación de la protagonista (la actriz Renee Zellweger), elemento que le otorga un poco de ironía a la historia. Ahora bien, a pesar de que Marshall imprime en *Chicago* su sello personal, no podemos pasar por alto el hecho de que -al igual que ocurrió en épocas pasadas- adaptar un éxito teatral de Broadway al cine, ya revela ciertas posibilidades de triunfo. No obstante, no pretendo con esto desmeritar la obra del director, sino simplemente subrayar que Marshall actualizó un éxito musical del pasado, mientras que la propuesta de Luhrmann, en pleno siglo XXI, según el crítico de cine, Rainer Tuñón Cantillo (2003), representa un nuevo clásico dentro de la reingeniería del género, una nueva forma de hacer musicales que se adapta a las audiencias contemporáneas y que además, funciona. (<http://www.musicasdelmundo.org/staticpages/index.php/cine>).

### **Entre los títulos más importantes de la década encontramos:**

**2001:** “Moulin Rouge” de Baz Luhrmann.

**2002:** “Chicago” de Rob Marshall.

### **1.4.2- Características del género y encuentro con *Moulin Rouge***

Como lo señala Joan Munso (1997) en su libro *Los musicales de Hollywood*, en el cine musical la comedia o el drama actúan como hilo conductor, la música y la danza son el eje en torno al cual gira la historia, y la pintura abarca todo lo que se refiere a la expresión plástica (color, decorado, vestuario, etc.) (p.3). En este sentido, ya encontramos los primeros indicios que nos permitirán ubicar a *Moulin Rouge* dentro de este género. Del mismo modo, es importante resaltar que una de las principales características del musical americano es el uso del cartón piedra, de los decorados para la recreación de ciudades reales o ficticias; recordemos por ejemplo el París de Vicente Minnelli en *Un Americano en París* (1951) o la Plaza donde Audrey Hepburn vende sus flores en *Mi Bella Dama* (1964), en ambos casos nos encontramos frente a obras maestras de escena. No obstante, en el caso de *Moulin Rouge* esta característica posee un valor agregado, ya que aunque al igual que en el musical clásico el decorado es reflejo de la sensibilidad y la personalidad del director, la diferencia radica en que en la obra de Luhrmann la artificialidad es intensificada, exagerada y totalmente intencional, no se trata de representar la realidad para simular que nos encontramos en ella o de rendirle homenaje a los musicales de Broadway simplemente, sino de crear una nueva realidad. Así, el París de *Moulin Rouge* es introducido por medio de maquetas y reducidos modelos a escala. Se trata de una ciudad de fantasía donde se le ofrece al espectador un mundo alternativo con sus propias reglas, y en la que la magia reside precisamente en el enorme grado de abstracción que poseen sus imágenes. No debe extrañarnos, por ejemplo, que una luna sacada del cine mudo que nos remonta a las películas de George Méliés cante ópera, o que la torre Eiffel sea presentada por medio de una maqueta. El hecho es que cada uno de los elementos de la película cumple una función específica, así al igual que en el caso de la luna de Méliés, la llegada de Christian a la ciudad de la luz es mostrada con proyecciones en blanco y negro que aluden al cinematógrafo de los hermanos Lumière, y que actúan como referencia inmediata a los inicios del cine.

## CAPÍTULO II “Un estilo original lleno de influencias”

---

Por otro lado, otra de las características del musical es que la interpretación de sus actores es muy teatral, recordemos que el género le debe mucho a la opereta y al *music-hall*. Gene Kelly, por ejemplo, no fue un actor naturalista, Fred Astaire tampoco. En *Moulin Rouge*, los actores hacen el payaso, se explayan a gusto en su histrionismo, no olvidemos la secuencia en la que Zidler y el Duque bailan y cantan “Like a Virgin”, en este caso, ambos actores estaban conscientes de estar interpretando un número musical que demandaba toda la gestualidad posible de su parte.

Ahora bien, en lo que se refiere al tratamiento de la música, Luhrmann se inspiró en los métodos de algunos musicales de la época dorada de Hollywood.

El dispositivo de la música contemporánea cotejado a un ambiente de época era un procedimiento estándar en el apogeo del musical. A pesar de que el filme *Meet me in St.Louis* se desarrolla en 1900, Judy Garland canta ‘The Trolley Song’, un éxito contemporáneo en la radio de los años 40. Usualmente los números musicales ya le eran familiares a la audiencia, en virtud de haber sido éxitos en la radio o, como en el caso de ‘No Business Like Show Business’ o ‘White Christmas’, canciones favoritas utilizadas en más de una producción. (Luhrmann, [www.lasestrellas.com/mercado/bsoulinrouge2.html](http://www.lasestrellas.com/mercado/bsoulinrouge2.html). Consultado el 9 de enero de 2004).

Esto le permitía a la audiencia tener una relación emocional inmediata con las canciones y destaca como uno de los elementos que rescata Luhrmann de los antiguos musicales para convertirlo en el principal atractivo de su película.

### **1.4.3- Cine Hindú (Made in Bollywood)**

Cuando hablamos de cine musical, y más cuando queremos hacer referencia al trabajo de Baz Luhrmann en esta área, mención especial merecen las producciones cinematográficas realizadas en la India, y no solo por tratarse del país que más películas de este género produce al año, sino porque sus creaciones se caracterizan por presentar un espectáculo musical con características propias muy bien definidas. En una entrevista para la revista electrónica Portalmix (sin fecha) (<http://www.portalmix.com/cine/bios/bluhrmann.shtml>), el director australiano aseguraba que la idea de rodar la película *Moulin Rouge* se le ocurrió durante un viaje que realizó a la India. Allí tuvo la oportunidad de ver una curiosa película del llamado Bollywood (complejo productor del films en ese país) que presentaba una historia dramática en la que se intercalaban toques de humor absurdo y números musicales sin previo aviso. Es por ello que considero importante conocer -al menos a grandes rasgos- lo que es el cine Hindú.

El cine Hindú es un espectáculo lúdico en el más puro sentido de la palabra, una fiesta en la que todos los géneros se dan cita, y en la que sus protagonistas pueden luchar y llorar al tiempo que cantan y mueven la cintura al ritmo del hindipop<sup>3</sup>, logrando así suplantar las escenas eróticas por coloridos números musicales. Sus superproducciones están basadas en mitos o personajes muy populares que utilizan el melodrama como elemento principal.

En un documental que financió el gobierno de la India, titulado “Made in Bollywood” (2001), el productor hindú, Yash Chopra, señalaba que una de las características de las películas de su país era que no poseían un tema único, en ellas hay acción, comedia, drama y una mezcla de emociones que invitan al espectador a sentirse parte del film. Del mismo modo, el actor Shahrukh Khan, comentaba que en la India no existen muchas formas de entretenimiento para el público por lo que el cine debe ofrecer un espectáculo en todas sus dimensiones, en el que el color, la música y los efectos especiales logren crear el ambiente de fantasía que el pueblo hindú necesita.

---

<sup>3</sup> Baile hindú que se caracteriza por el movimiento de las caderas.

### **1.5- El cine clásico de Hollywood**

En varias partes de este estudio, se destaca la influencia que ha tenido el cine clásico en la obra de Luhrmann, por lo que contar con su definición nos será de utilidad para comprender este aspecto.

Según Bordwell, Staiger y Thompson (1997) es a partir de 1917 cuando el modelo clásico se hace dominante, en el sentido de que a partir de aquel momento la mayoría de las películas comenzaron a utilizar sistemas narrativos, temporales y espaciales bastante similares; y es en el año 1960 cuando este modelo comienza a derrumbarse con la aparición de nuevos estilos cinematográficos. No obstante, se suele presentar el sistema de estudios de Hollywood de los años 30 y 40 como el prototipo de cine clásico. En él, se producían películas con una serie de normas estéticas y morales que debían dar como resultado un film exitoso. Algunos de sus lineamientos eran: la implementación del *Star System*, método en el que se construían historias alrededor de una figura famosa que en cierto modo garantizaba el éxito de la película; por otro lado, las creaciones cinematográficas debían de poseer rasgos de un determinado género que las definiera; y por último, la utilización del *Happy End* o Final Feliz, recurso que le brindaba al espectador un final acorde con sus expectativas.

Sin embargo, en algunos casos estas normas sufrían ciertas modificaciones producto de la creación individual, ya que como bien lo señalan Bordwell, Staiger y Thompson en su libro *El cine clásico de Hollywood*, el sistema no puede determinar todos los detalles de la obra aunque sí puede poner límites a la invención. En este sentido, podemos destacar películas como *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, que no llega a adoptar por completo las características de este sistema, pero que se considera como una de las más grandes creaciones de la época. Otros ejemplos de cine clásico son: *Lo que el viento se llevó* (1939) de Victor Fleming, *Casa Blanca* (1942) de Michael Curtiz y *Gilda* (1946) de Charles King Vidor.

Ahora bien, hasta ahora las coincidencias con la obra de Luhrmann parecen casi nulas, pero si nos detenemos un poco en los ejemplos antes mencionados, podemos apreciar ciertos detalles, como el estilo teatral que caracterizó a las producciones de ese período. Menciona el director australiano en una entrevista, que su cine...

...Es llamado de “Telón Rojo” como una manera sencilla de decir que se trata de un lenguaje cinematográfico teatralizado, que tiene raíces directas en los films de los años 30 y 40. Es el tiempo cuando veíamos películas como *Citizen Kane*, *Singing in the Rain*, *Top Hat*. El cine de este periodo no es naturalista. La marca de cuán artístico es, no esta basada en cuán real parece (...) es lo que yo llamo una gran mentira para revelar una gran verdad. (Luhrmann, [http://www.gamesfirst.com/articles/jfrank/baz\\_interview/baz\\_interview.htm](http://www.gamesfirst.com/articles/jfrank/baz_interview/baz_interview.htm). Consultado el 7 de enero de 2004. Traducción libre de la autora).

Por otro lado, otra de las características que podemos observar en el período clásico es la tendencia a llevar a la gran pantalla obras literarias famosas, tal es el caso de *Historia de Dos Ciudades* (1935) de Jack Conway, *Lo que el viento se llevó* (1939) de Victor Fleming y *Cumbres Borrascosas* (1939) de William Wyler. En el caso de Luhrmann, (a pesar de no tratarse directamente de una adaptación) este rasgo podría relacionarse con las coincidencias que existen entre la historia que narra Alejandro Dumas (hijo) en su novela *La Dama de las Camelias* y la que se presenta en la película *Moulin Rouge*.

Del mismo modo, existen otras referencias del cine clásico que serán fuente de inspiración para la tercera película de Luhrmann, como por ejemplo, el vestuario que utiliza Marlene Dietrich en *El Angel Azul*<sup>4</sup>, o el corte de pelo y estilo de caminar de Rita Hayworth en *Gilda* que ayudarán a construir el personaje de Satine en *Moulin Rouge*.

---

<sup>4</sup> Esta película no fue realizada en Hollywood; sin embargo, su protagonista forma parte de una de las grandes divas del período clásico.

Señala Luhrmann que:

Una de las características de los films realizados con base en el estilo de “Telón Rojo” es el empleo de referencias de cine clásico. En *Moulin Rouge* utilizamos este mecanismo tanto para hacer referencia a cortes de pelo clásicos como a las siluetas de los vestidos de las grandes divas de los 40 y 50 (...) Son estas referencias constantes las que esperamos le permitan a una audiencia contemporánea decodificar esta puesta en escena histórica. (Luhrmann, [www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html](http://www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html). Consultado el 8 de noviembre de 2003).

En este sentido, observamos que el autor no solo le rinde homenaje a las creaciones cinematográficas y actrices más destacadas de la época de oro del cine clásico, sino que también se vale de muchos de los recursos que utilizaban los cineastas de esos años para incorporarlos en sus obras<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cabe resaltar, que en este apartado la mayoría de las relaciones se establecen con la película *Moulin Rouge* por tratarse del objeto principal de este estudio.

## 2- Toulouse-Lautrec: Una referencia de vida bohemia

*Verdad, Belleza, Libertad y Amor* eran los ideales bohemios de una época en la que la más grande variedad de movimientos artísticos se daba cita en París. Una de las grandes figuras que formó parte de este dogma fue el pintor francés Henri de Toulouse-Lautrec, quien será un personaje clave dentro de la tercera película de Baz Luhrmann. No obstante, lo que nos interesa resaltar en este apartado no es su caracterización dentro del film, que enmarcada dentro del estilo del director australiano pierde mucha de su fidelidad histórica, sino ante todo, la influencia que tuvo la obra de Lautrec en la creación de la estética visual que controla la película. Para ello, haremos un pequeño recorrido por la vida de este prolífico pintor.

Lautrec nació en Albi el 24 de noviembre de 1864, en el seno de una de las familias aristocráticas más importantes de Francia. En 1878 sufrió la fractura de su fémur izquierdo, al año siguiente la del derecho, esto, unido a una enfermedad congénita producto de la consanguinidad de sus padres afectó el desarrollo normal de sus piernas, permitiéndole alcanzar tan solo 1,52 metros de altura. Su interés por la pintura fue estimulado por su tío, el conde Charles de Toulouse-Lautrec, quien lo induce a que reciba sus primeras clases en este arte. Será a través de las múltiples experiencias con los más destacados artistas de la época que Lautrec se convierte en un pintor de la modernidad, formando parte de la corriente neo-impresionista. Su referente más importante es Degas<sup>6</sup>, el pintor se siente atraído por su temática, sobretodo por las bailarinas y los caballos, pero entre ambos artistas existe una gran diferencia, Degas representa en sus cuadros un mundo mecánico, reiterativo y monótono, mientras que Lautrec pinta movimientos específicos y fugaces, que requieren de una técnica rápida.

El pintor francés era visitante asiduo del teatro, el circo y los burdeles. Las escenas del mundo nocturno y los retratos casi caricaturescos de los personajes de la noche eran su temática favorita. Era uno de los clientes más fieles del Moulin

---

<sup>6</sup> Hilaire Edgar Degas (1834-1917), pintor impresionista francés.

Rouge. El local adquirió el lienzo *En el circo de Fernando* para decorar el hall de la entrada y fue Lautrec quien diseñó el cartel publicitario del cabaret, además, de utilizar su vestíbulo en numerosas ocasiones como sala de exposición para sus obras.

En cuanto al estilo de su pintura, según un artículo publicado en la revista electrónica *Satiria* ([http://www.satiria.com/libros/2003/recuerdo/recuerdo\\_lautrec.htm](http://www.satiria.com/libros/2003/recuerdo/recuerdo_lautrec.htm)), su cromatismo es teatral y fantástico, hecho de rojos oscuros y verdes. En las figuras, la cabeza aparece más acabada que el resto del cuerpo, mostrando su imagen en primer plano y el resto de la figura desenfocada. A diferencia de los Impresionistas, Toulouse-Lautrec, insistió mucho en las expresiones de las caras para revelar un carácter o un estado emotivo, y exageró los rasgos hasta caricaturizar los rostros, fascinado por temas muy peculiares como prostitutas o criaturas marginadas por la sociedad, grotescas y, al mismo tiempo, profundamente humanas. Se entendía con los marginados, porque él también era uno de ellos. Estos personajes representaban una gran ventaja para el pintor, posaban desnudos ante él con gran naturalidad y además lo hacían gratis.

El pintor francés es el creador del cartel moderno, en sus obras establece una relación entre el texto y la letra que se orienta a convencer al público, por lo que utiliza una imagen limpia, eficaz y llamativa. El artista demuestra un gran interés por lograr con sus cuadros un estímulo psicológico, poseía una capacidad única para captar las sensaciones de las imágenes que se le presentaban: seres humanos en movimiento, gestos individualizados, bailes, actuaciones, entre otros.

Su vida desordenada, su alcoholismo y un ataque de parálisis le llevaron a abandonar su estudio para refugiarse con su madre en el castillo de Malromé, donde falleció el 9 de septiembre de 1901.

**Imágenes comparativas**  
**entre la obra del pintor francés y la película Moulin Rouge**



T. Lautrec  
*En el circo de Fernando, 1888*



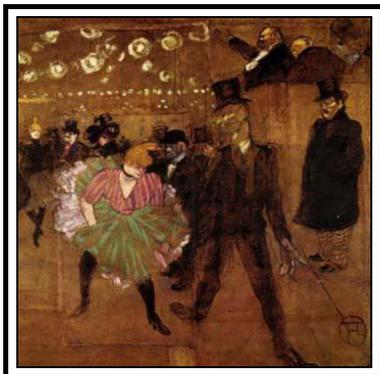
El refugio en el circo para huir de los problemas era una constante entre los artistas de finales del siglo XIX. Al igual que Lautrec, Luhrmann refleja en su película la vida circense.



T. Lautrec.  
*En el Moulin Rouge, 1894*



El uso de colores vivos, entre los que destacan el rojo, el naranja y el verde es característica fundamental del estilo del pintor francés, y sobresale, como uno de los atributos de la película Moulin Rouge.



T. Lautrec  
*La Goulue y Valentin le Désossé bailando, 1895*



La sensación de movimiento del cuadro de Lautrec es comparable al dinamismo visual que ofrece la obra del cineasta australiano.

## **CAPÍTULO III**

"Lo cinematográfico"



## 1- El Montaje y su consecuencia directa “El Ritmo”

Hasta ahora hemos hablado de las influencias que ha recibido Luhrmann de otras manifestaciones artísticas para llegar a la creación cinematográfica, no obstante, aunque el cine comparte gran parte de la esencia de su lenguaje con otras artes, lo cierto es que existe un elemento que lo distingue de ellas: *El montaje cinematográfico*.

José María Pérez Lozano señala en su libro *Formación Cinematográfica* (1959), que el montaje no solo otorga la posibilidad de síntesis y análisis de la narración, sino que además representa un estilo. El autor asegura que el director que no intervenga en la función del montaje pierde inmediatamente su condición de creador del film, ya que no puede darle estilo a la narración cinematográfica. “El estilo, en arte, es la diferenciación impuesta por la personalidad” (Pérez Lozano, 1959, p.79) y en el caso de Baz Luhrmann parece estar muy bien definido.

Vivimos en un mundo donde las audiencias no solamente están conscientes, sino profundamente aburridas con la perfección de la magia digital. Las cámaras se mueven perfectamente en ángulos imposibles, la realidad tiene una nitidez que va más allá de lo real (...) Queremos utilizar el poder digital no para crear perfección sino imperfección, reproducir el sacudir de la cámara, destruir las imágenes y crear una sensación de que el film fue hecho a mano. (Luhrmann, [www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html](http://www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html). Consultado el 8 de noviembre de 2003).

Otro punto importante que destaca Pérez Lozano acerca del montaje, es que éste actúa no solo sobre los sentidos del espectador sino también sobre su inteligencia. A través del montaje se le exige al espectador atención total sobre la película, así como la comprensión de las licencias, convencionalismos teóricos y habilidades del relato. “Las imágenes del realizador se convierten en imágenes del espectador, porque éste ha sido llevado al centro mismo del proceso creador, y tal colaboración le convierte en cierta manera en co-creador del film” (Pérez Lozano, 1959, p.79). En el caso de Luhrmann, *el Montaje* y su consecuencia más inmediata *el Ritmo*, conforman uno de los aspectos más atractivos de sus películas

y gracias a los cuales el director ha logrado crear un sello personal. Es posible que el dinamismo de las imágenes presentadas en *Moulin Rouge* pueda atribuirse a que se trata de una película musical adaptada a una sensibilidad contemporánea, sin embargo, una vez que se observan las dos creaciones anteriores del director australiano queda evidenciado que no se trata simplemente de la actualización de las particularidades de un género, sino del nacimiento de un nuevo estilo con características bien definidas.

El ritmo, afirma Pérez Lozano, es el gran secreto del cine, solo equivalente a la inspiración literaria. Por ello, difícilmente acepta leyes estéticas (aunque sí técnicas) y no existe una fórmula única para presentarlo. Es por esta razón que no se debe restringir la mirada artística de ningún cineasta que como Luhrmann, decida entrecruzar géneros, estilos y disciplinas para llegar a la significación.

**CAPÍTULO IV**   
"Un Cine de Telón Rojo"

## 1- Definición y Características

Con la película *Moulin Rouge*, Baz Luhrmann cierra su trilogía de Telón Rojo, un estilo particular que le ha hecho ganar tantos seguidores como detractores. Según Luhrmann, hablar de un cine de Telón Rojo es una manera sencilla de referirse a un estilo de cine teatralizado que tendría sus bases en las películas de los años 30 y 40.

Tomamos una historia sencilla basada en un mito primario reconocible y lo adaptamos a un mundo intensificado e imaginado, con referencias del cine clásico. (Luhrmann, [www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.htm](http://www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.htm) l. Consultado el 8 de noviembre de 2003).

La presentación de cada una de las películas de Baz Luhrmann está precedida por el clásico telón rojo del antiguo espectáculo teatral, éste es el primer indicio que tiene el espectador de que se encuentra ante una representación, una simulación de la realidad que no pretende engañar a nadie, puesto que la teatralidad es manifiesta como recurso narrativo. En el caso de *Moulin Rouge* este mensaje es todavía más directo, ya que la apertura de la película la realiza un pequeñísimo director de orquesta, de aspecto animado, que dirige los compases de fanfarria con la que la 20th Century Fox usualmente inicia un film.

El siguiente paso es presentar un mito reconocible, que le permita al espectador en los primeros 10 minutos conocer cómo terminará la película, de manera que lo importante no sea saber qué pasará sino cómo sucederá.

Luego se ubica al espectador en un mundo intensificado e imaginado, que sea tanto exótico como reconocible. La primera película de Luhrmann *Strictly Ballroom* se desarrolla en un mundo de salones de baile, *Romeo y Julieta* en un mundo amplificado de la Playa de Verona y *Moulin Rouge* en los bajos fondos del cabaret parisino de 1899. Sin embargo, y aunque resulte paradójico, lo que se busca es situar a la audiencia en un estado de ensueño para que de esa manera puedan observar la realidad. Esto es lo que el director australiano denominó un mundo de "artificialidad real", para ello Luhrmann emplea un dispositivo

constante que concientiza al espectador y le recuerda en todo momento que esta viendo una película en la que está obligado a participar. En *Strictly Ballroom* este recordatorio se logra a través de la danza, en *Romeo y Julieta* es el mismo lenguaje shakespeariano de 400 años de antigüedad y en *Moulin Rouge*, por tratarse de un musical serán precisamente las canciones fuera de contexto, las que mantengan al espectador conectado con la realidad.

Otra de las características de los films realizados bajo la estética del Telón Rojo es el empleo de referencias del cine clásico, en *Moulin Rouge* esta característica se evidencia tanto en los cortes de pelo como en las siluetas de los vestidos de las grandes divas de los años 40 y 50. Del mismo modo, Luhrmann acostumbra utilizar en cada una de sus creaciones una frase que encierra el significado de la película, el mensaje que desea transmitir:

**Strictly Ballroom**

*"A life in fear is a life half lived"*

(Una vida de temores es una vida a medias)

**Romeo+Juliet**

*"My only love sprung from my only hate"*

(Mi único amor surgió de mi único odio)

**Moulin Rouge**

*"The greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return"*

(Lo más importante que aprenderás en la vida es a amar y a ser correspondido)

*Aunque veloz el mundo cambie  
como formas de nube,  
lo terminado cae  
a su tierra natal.*

*Sobre este cambio, este andar,  
más libre y más extenso,  
dura aún tu pre-canto,  
dios de la lira*

**Sonetos a Orfeo, Rainer Maria Rilke**

### 1.1- El Mito

“Es un documento precioso (...) un rico poso de milenios de civilización...” escribe, Eduardo Valentí, en el prólogo del libro de Otto Seemann, *Mitología Clásica Ilustrada* (1985). Y hasta el momento este recurso ha sido empleado en cada una de las películas de Baz Luhrmann como elemento primordial de su dogma personal, un Cine de Telón Rojo.

En *Strictly Ballroom*, el mito proviene de las Santas Escrituras, de la leyenda de David y Goliat, que relata la historia de un joven pastor que se atrevió a desafiar a un gigante acostumbrado a imponer sus reglas. En la película, Scott representa a David y la Federación Australiana de Bailes de Salón será el gigante al que deba enfrentar. Una vez que se reconoce el mito dentro del film, el espectador ya puede predecir su final. A pesar de todas las presiones impuestas por la distinguida academia de baile para que Scott ejecute los pasos de baile tradicionales, él decide arriesgarse -incluso oponiéndose a los consejos de su madre- y realiza sus propios movimientos, logrando así que la audiencia los acepte. Nuevamente David derrota a Goliat.

En *Romeo+Juliet*, el mito tiene sus raíces en las palabras de Shakespeare, en la historia de dos jóvenes amantes separados por el odio de sus familias. Tal vez sea la utilización más evidente del mito que realiza Luhrmann, y la más sencilla de identificar también; sin embargo, será la manera de presentar la historia lo que le imprima su sello personal. Montescos y Capuletos son ahora

juveniles bandas armadas que se enfrentan en coreografías casi musicales. La nodriza de la renovada Julieta, es ahora una nana latina con un acento inglés, muy al estilo de Carmen Miranda<sup>7</sup>. Las drogas, las pistolas y las imágenes religiosas desfilan por doquier. Y el tradicional coro shakesperiano que informa sobre la muerte de los amantes es suplantado por un televisor que muestra la imagen del ancla de un noticiario anunciando la trágica noticia. Esto, ambientado con la música de las bandas más emblemáticas de los años noventa (Radiohead, Garbage, etc.) es solo una pequeña muestra de todos los elementos que mezcla e intensifica Luhrmann para adaptar el clásico de Shakespeariano.

En *Moulin Rouge*, la fuente de inspiración es el mito Órfico. En la tradición griega, Orfeo a pesar de no formar parte de los grandes episodios épicos de Grecia es considerado un héroe por el poder de su canto. Se dice que su música tenía un encanto divino, hasta el punto que los animales más feroces salían de sus guaridas para escucharlo. Cuenta la leyenda que Orfeo descendió a los Infiernos para recuperar a su esposa Eurídice, que había muerto a causa de la picadura de una serpiente. Una vez allí, hizo sonar su lira causando la pena de Perséfone y Hades, soberanos del reino de los muertos, por lo que éstos decidieron devolver a Eurídice a la vida terrenal, pero bajo una condición: Orfeo no debía volver la cabeza para mirar a su esposa hasta llegar al mundo de los vivos, de lo contrario, la perdería para siempre. Orfeo aceptó la condición y juntos emprendieron el camino de regreso, pero al Eurídice ver la luz del sol lanzó un grito de alegría causando que Orfeo rompiera su promesa. Instantáneamente la hermosa Eurídice fue desapareciendo entre las sombras para nunca más volver.

En la película de Luhrmann, Christian es el joven poeta que realiza el viaje a los Infiernos, el París de 1900, en el que todos los movimientos artísticos del momento se daban cita, tanto con sus glorias: artistas en contra de la comercialización del arte; como con sus miserias: una torrencial vida nocturna llena de excesos, de chicas del can-can, de drogas, de sexo. La poesía le sirve a Christian para ser aceptado dentro de un grupo de bohemios de la época y para

---

<sup>7</sup> Actriz, cantante y bailarina brasileña que participó en numerosas producciones musicales.

alcanzar el amor de la más bella cortesana del cabaret parisino, Satine. Sin embargo, ella ya tiene un compromiso con el Duque, quién propiciará su primera muerte al separarla de Christian. Por su parte, Zidler es el empresario del Moulin Rouge y el Hades de esta historia, será él quien le imponga a Satine no volver a ver a su amado, condición que Christian al igual que Orfeo incumple propiciando la segunda muerte de Satine, que como en el caso de Eurídice, será la definitiva.

Como vemos, se trata de la actualización de un mito, ya que como bien lo señala Valentí (1985), la riqueza de sentidos que encierra el mito es en verdad inagotable, fiel testimonio de la autenticidad de su origen. De allí que las posibilidades encerradas en él no se agoten en su primitiva significación histórica y religiosa, sino que se vayan actualizando al compás del desarrollo cultural e ideológico de una época, y esto es precisamente lo que hace Luhrmann.

Ahora bien, la utilización del mito como recurso narrativo dentro de un lenguaje cinematográfico no se le puede adjudicar exclusivamente a las obras del director australiano; ya en épocas pasadas otros cineastas y escritores lo han utilizado como fuente de inspiración para sus películas. En la década de los 60, por ejemplo, *My Fair Lady* se basó de manera semejante en el mito del Pígalión. Sin embargo, existe dentro de la propuesta del director australiano ciertas particularidades que le confieren un toque de originalidad. El hecho de que Luhrmann considere el mito como elemento primordial dentro de su estilo teatral de "Telón Rojo" se relaciona con la afirmación de Pío Baldelli, citada anteriormente en este estudio:

No se va al teatro para conocer una historia, o para saber cómo termina la intriga (...) en todo caso, esperamos el estímulo para una reflexión sobre los hechos, donde el mundo de las ideas, las alusiones y los símbolos de la suerte humana cobren cuerpo. (Baldelli, 1970, pp. 191-192).

Es una manera de establecer un vínculo con los orígenes, o como diría Valentí (1985), con "reflejos y lejanos ecos de trascendentales evoluciones en el plano de la religión y de la organización social" (p. 8), de importar ideas del

#### **CAPÍTULO IV "Un Cine de Telón Rojo"**

---

pasado para mostrarlas de una manera revitalizada y adaptadas a las nuevas audiencias. Es el contraste entre lo antiguo y lo moderno, el uso consciente de elementos que generan conceptos que exceden al film.

## 2- Las películas

### 2.1- Strictly Ballroom (1992)

FICHA TÉCNICA	
<b>Nacionalidad</b>	Australia
<b>Género</b>	Comedia /Romántica
<b>Dirección</b>	Baz Luhrmann
<b>Producción</b>	Tristram Miall
<b>Guión</b>	Baz Luhrmann y Craig Pearce
<b>Fotografía</b>	Steve Mason
<b>Música</b>	David Hirschfelder
<b>Coreografía</b>	John O'Connell
<b>Montaje</b>	Jill Bilcock
<b>Diseño de Producción</b>	Catherine Martin
<b>Reparto</b>	Paul Mercurio, Tara Morice, Bill Hunter, Pat Thompson, Gia Carides, Peter Whitford, Barry Otto, John Hannan, Sonia Kruger, Kris McQuade, Pip Mushin, Leonie Page, Antonio Vargas, Armonia Benedito, Jack Webster.
<b>Duración</b>	112 minutos

#### Sinopsis

Desde que tenía 6 años, Scott se ha estado preparando para el Campeonato de la Federación Australiana de Bailes de Salón. En la semifinal improvisa unos pasos que van contra las estrictas reglas del organismo, y es descalificado y abandonado por su pareja. Sin embargo, en la escuela de danza de su madre conoce a una chica de origen español que, a pesar de ser tímida y poco agraciada, le convence para que la tome como pareja. A raíz de esto Scott tendrá que enfrentarse a sus temores por romper la regla tanto en su vida profesional como en su vida sentimental.

## 2.2- Romeo + Juliet (1996)

<b>FICHA TÉCNICA</b>	
<b>Nacionalidad</b>	Australia-USA
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Baz Luhrmann
<b>Productora</b>	20th Century Fox
<b>Guión adaptado</b>	Craig Pearce y Baz Luhrmann (Teatro: William Shakespeare)
<b>Fotografía</b>	Donald McAlpine
<b>Música</b>	Nellee Hopper & Varios
<b>Reparto</b>	Leonardo DiCaprio, Claire Danes, Pete Postlethwaite, Harold Perrineau, Brian Dennehy, John Leguizamo, Paul Sorvino, Diane Venora, Vondie Curtis-Hall, Paul Rudd.
<b>Duración</b>	120 minutos

### **Sinopsis**

La clásica obra de William Shakespeare es adaptada a nuestros tiempos de una manera bastante particular. Los Capuletos y los Montescos son dos bandas rivales enfrentadas por años y años de guerras. El problema surge cuando el primogénito de una de las familias se enamora de la hija de la otra familia, y es correspondido. A partir de aquí comienza una película de acción desenfrenada y amores imposibles.

## 2.3- Moulin Rouge (2001)

FICHA TÉCNICA	
<b>Nacionalidad</b>	Australia-USA
<b>Género</b>	Musical
<b>Dirección</b>	Baz Luhrmann
<b>Producción</b>	Martin Brown, Baz Luhrmann y Fred Baron
<b>Guión</b>	Baz Luhrmann y Craig Pearce
<b>Fotografía</b>	Donald M. McAlpine
<b>Música</b>	Craig Armstrong
<b>Montaje</b>	Jill Bilcock
<b>Coreografía</b>	John O'Connell
<b>Decorados</b>	Brigitte Broch
<b>Vestuario</b>	Catherine Martin
<b>Reparto</b>	Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh.
<b>Duración</b>	127 minutos

**Sinopsis:**

Christian, un joven escritor que busca explicar con palabras un extraño sentimiento llamado *amor*, decide trasladarse a París contrariando la voluntad de su padre. Una vez instalado allí conoce a un grupo de bohemios que lo introducen en el *Moulin Rouge* con el fin de conseguir financiación para una obra teatral que preparan "Spectacular, Spectacular". Allí Christian conocerá a Satine, la estrella del lugar, de quien se enamorará perdidamente. Satine vende su cuerpo pero desea convertirse en una gran actriz, por lo que Zidler, empresario del cabaret parisino, la utiliza para lograr que un Duque inglés invierta en el lugar a cambio de los favores de la joven cortesana. A partir de entonces, los amantes tendrán que luchar incasablemente por defender su amor.

## **CAPÍTULO V**

“Hacia un Análisis del Film”



## 1- Teatro y Cine se unen en Un Solo Espectáculo

En varias oportunidades hemos mencionado que *la teatralidad* forma parte de uno de los principales recursos utilizados en el lenguaje cinematográfico de Baz Luhrmann, motivo por el cual para realización de este estudio utilizaremos elementos extraídos del modelo de análisis de códigos teatrales propuesto por Tadeusz Kowzan.

Según el investigador polaco, “entre todas las artes, y quizá entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad” (Kowzan, 1969, p. 30), albergando así una pluralidad de códigos que pueden producir un “derroche semiológico”, capaz de presentarse bajo diversas realizaciones.

Tanto en el espectáculo teatral como en el cinematográfico todo adquiere significado, y a todo se le puede denominar *signo* si se puede interpretar. No obstante, María del Carmen Bobes (1991) advierte, que a veces, esos signos dramáticos no tienen la forma o los contenidos que se encuentran en otros sistemas de signos (característica que podría ser aplicada tanto al teatro como al cine). De allí, que sea tan importante ubicar a los signos dentro de un determinado código. Pero aún así, en ocasiones las relaciones que establece un autor entre los diferentes signos, pueden ser reconocibles únicamente desde la obra que los concibe. Por ejemplo: el telón rojo con el director de orquesta que da inicio a *Moulin Rouge*, solo encuentra sentido si lo enmarcamos dentro del dogma personal del autor de la película. A este tipo de expresiones artísticas que significan cuando están en escena y se integran a través de ese significado adquirido en el sentido general de la obra, María del Carmen Bobes los denomina *Formantes*. “Los formantes no están codificados, no pertenecen convencionalmente a un contenido estable, son objetos que se manifiestan discretamente y que activan una relación metonímica o proponen un sentido convencional transitorio válido en los límites de la obra y en una lectura [en el caso del teatro]” (Bobes, 1991, p.84). En este sentido, *los formantes* pueden

formar códigos, pero éstos tampoco serán estables, y una unidad de ese código sacada de él ya no significará lo mismo. Nuevamente coloco un ejemplo en el área cinematográfica: si en una película de época encontramos a personajes vestidos con trajes que no corresponden al año en que transcurre la historia podríamos considerarlo como un error; ahora bien, si este recurso se encuentra justificado de alguna manera, bien sea porque pertenezca a un estilo (como en el caso de Luhrmann) o porque forme parte de una fantasía dentro del film, su uso estará permitido.

Por otro lado, Aumont y Marie en su libro *Analisis del Film* (1993), destacan que “un código no se presenta nunca en estado puro, debido a una razón teórica esencial: si el texto fílmico es el lugar de materialización del código, es también su lugar de constitución” (p. 106). En este sentido, concluyen Aumont y Marie, un film contribuye a crear un código desde el momento en que lo aplica o utiliza.

De manera que, un estudio que contemple el análisis de un film partiendo de una fusión entre códigos teatrales y cinematográficos aplicados a un código particular, que en nuestro caso sería la utilización de elementos dicotómicos dentro del estilo del director Baz Luhrmann, será totalmente válido.

## 2- La Armonía de los Contrarios

Un film:

...es gente que vive y actúa. La acción del realizador consiste en hacerla vivir, en “situarla en el mundo”, en determinar sus reacciones recíprocas y en ubicarla relativamente entre sí. Es todo un universo de formas y relaciones que conviene crear, significar mediante imágenes y no ilustrar con imágenes. (Mitry, 1998, p.38)

Lo que presenta Luhrmann en *Moulin Rouge* es todo un collage de tendencias, una mezcla que golpea y que atrae, incluso al espectador más novato, al momento de captar las referencias que se le están presentando. Caos y calma convergen en una especie de equilibrio visual, de allí que este apartado se titule *La armonía de los contrarios*. Señala uno de los productores de la película, Martín Brown, que “tienes que hacer un contrato con el film donde se establezca que estas preparado para suprimir tu incredulidad” (<http://lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html>). Es un mundo de sensaciones, donde la significación nace de la contraposición de elementos.

Con relación a esta característica, Daniel Chandler sostiene, en su libro *Semiótica para Principiantes* (1999), que para Saussure<sup>8</sup> las oposiciones binarias (que en nuestro estudio hemos denominado dicotómicas) son vistas como fuentes esenciales para la creación de significados, puesto que éstos dependen de las diferencias entre los signos (63-64). No obstante, Chandler apunta que el término a utilizar no debería ser descrito como una “oposición” sino más bien como un “contraste”, ya que en muchos casos los elementos de análisis no son directamente opuestos.

En la película *Moulin Rouge*, en principio, se ubica al espectador en el barrio parisino de Montmartre en el último año del siglo XIX, en el que se proclamaban *la verdad, la belleza, la libertad y el amor* como ideales bohemios de un París que albergaba nuevas formas de pensar, un rechazo inmenso de clases

---

<sup>8</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1913) lingüista suizo fundador de la Semiótica.

que dividía la ciudad entre pobres y ricos, bohemios y burgueses, así como un derroche sexual que incluía a personas del mismo sexo. Era una libertad muchas veces convertida en libertinaje, las ansías de una nueva forma de vida que llevaba a los hombres a la decadencia total en manos de la droga y el alcohol. Todo un mundo de contradicciones que, lejos de parecer absurdas, encuentran sentido en la frase que dice Toulouse-Lautrec (personaje interpretado por John Leguizamo) en la película:

Las cosas no son siempre lo que parecen, Christian, puede que solo me veas como un enano, borracho, lleno de vicios; cuyos únicos amigos son unos chulos y chicas de burdel. Pero **sé de arte y de amor, aunque simplemente sea porque lo anhelo con cada fibra de mi ser.** (Extraído del guión de la película *Moulin Rouge*. Traducción libre de la autora).

Sobre esto versa el mundo que propone Luhrmann, sobre una contraposición de elementos que en principio puede parecer absurda, pero que encuentran sentido en el mensaje que el director desea comunicar.

Maquetas e imágenes generadas por computadora reconstruyen los íconos más representativos de una época, junto a una escenografía totalmente falsa, que unido a una serie de elementos relacionados con el actor, contribuyen a crear la sensación de un mundo inventado, intencionalmente teatral. He aquí la primera contradicción, el primer contraste: Artificialidad versus Realidad.

Luego, nos situamos en un París de 1900, mientras la banda sonora de la película presenta toda una serie de anacronismos musicales en los que conviven canciones de U2, Madonna, Phill Collins, Marilyn Monroe, los Beatles entre muchos otros, que en definitiva nada tienen que ver con los años de plena gloria del cabaret parisino. Del mismo modo, la cortesana más famosa del Moulin Rouge se distingue de sus compañeras, entre otras cosas por usar un vestuario y peinado poco fiel a la moda de la época. Como comentó en alguna ocasión el director de fotografía, Donald M. McAlpine, lo último para lo que se puede utilizar *Moulin*

*Rouge* es para que sirva como referencia histórica. En este caso, el contraste estaría en la época, de un París de 1900 llegamos a la Contemporaneidad.

Por otro lado, a través de la historia del cine se ha demostrado que en los musicales el uso del color está rigurosamente cuidado, y *Moulin Rouge* no es la excepción, aunque cabe resaltar que, sin pertenecer propiamente a este género, las dos producciones anteriores de Luhrmann también demuestran una gran preocupación por el uso del color. En este sentido, así como en la época dorada del musical se hablaba del “Rojo Minnelli”, aludiendo al uso que de él hacía Vicente Minnelli en sus películas, en el caso de Luhrmann se puede plantear una dicotomía entre los colores rojo y azul. Desde el inicio de la película observamos como Christian está bañado en tonalidades azules, mientras que Satine es presentada bajo tonalidades rojizas. Aquí hay otro punto importante que resaltar, Satine pertenece a los bajos mundos, al Moulin Rouge, que si recordamos la comparación con el mito órfico, vendría a ser el Infierno; pues bien, en este contexto podemos relacionar a Satine con Satanás, con el fuego, con el pecado. Mientras que Christian, en una lectura contrapuesta, representaría a Cristo, el salvador, el joven poeta y héroe que intenta rescatarla de ese mundo que le ha tocado vivir. Existiría incluso un planteamiento religioso en esta dicotomía. De manera que nuestra tercera contraposición será el Rojo y el Azul.

Y por último, señala Jill Bilcock (2001), encargado de la edición de la película que “*Moulin Rouge* te lleva en un viaje en montaña rusa de principio a fin con áreas de luz, sombra y cambios de velocidad cuando menos lo esperas” (<http://lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html>). La historia posee un dinamismo visual pocas veces presentado en pantalla, pero en ella son pocos los puntos intermedios, de un ritmo sumamente acelerado se pasa inmediatamente a la calma. Encontramos aquí nuestro cuarto contraste: la Rapidez versus la Lentitud, elementos que bien podrían estar relacionados con el tratamiento que hace Luhrmann de la Comedia y el Drama, pero esto lo profundizaremos más adelante, una vez que se realice la segmentación y el análisis de la película.

**Elementos Dicotómicos**

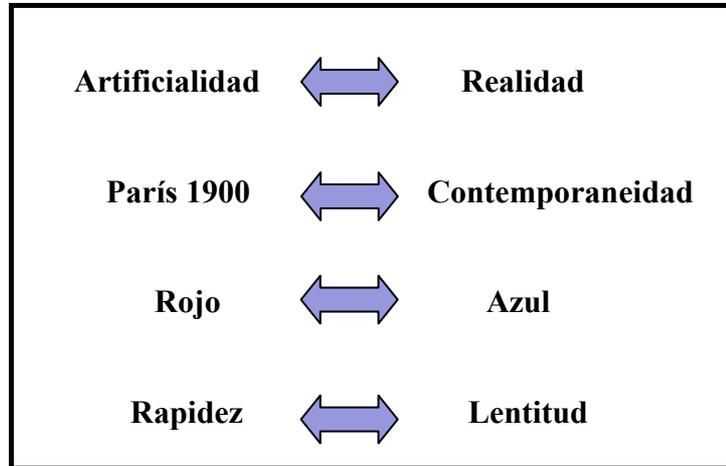


Figura 1. Elementos Dicotómicos

### 3- Propuesta Metodológica

Ahora bien, una vez identificados los elementos dicotómicos que Luhrmann emplea en *Moulin Rouge*, podemos realizar una propuesta metodológica para analizarlos.

En principio, dividiremos los elementos en: elementos teatrales y elementos cinematográficos, sin que esta clasificación pueda considerarse excluyente, ya que en el primer caso se contemplarán “Elementos Fílmicos No Específicos”, denominados así por Marcel Martín (1990) al no pertenecer exclusivamente al arte cinematográfico. Estos elementos serán estudiados utilizando el modelo de análisis de códigos de representación teatral propuesto por el investigador polaco Tadeusz Kowzan. En él se establecen trece sistemas de signos (ver cuadro), de los cuales para los fines de este estudio solo se utilizarán: con relación al actor, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el maquillaje, el peinado y el traje (vestuario); y fuera del actor, el decorado, la música y el sonido.

**Modelo de Tadeusz Kowzan**

1 Palabra	Texto Pronunciado	<b>ACTOR</b>	Signos Auditivos	<b>Tiempo</b>	Signos auditivos
2 Tono				<b>Espacio y Tiempo</b>	Signos Visuales
3 Mímica	Signos Visuales		Signos Visuales		
4 Gesto					
5 Movimiento	Apariencias Exteriores del Actor		<b>Espacio y Tiempo</b>	Signos Visuales	
6 Maquillaje		<b>FUERA DEL</b>			
7 Peinado					Aspecto del Espacio Escénico
8 Traje	<b>ACTOR</b>	Signos Auditivos	<b>Tiempo</b>	Signos auditivos	
9 Accesorios					Efectos Sonoros No Articulados
10 Decorado					
11 Iluminación					
12 Música					
13 Sonido					

Tabla 1. Modelo de Tadeusz Kowzan

## **CAPÍTULO V “Hacia un Análisis del Film”**

---

Para el análisis de los elementos dicotómicos exclusivamente cinematográficos, que en este caso son: el color y el montaje, nos regiremos por los estudios realizados por el crítico francés Marcel Martín.

### 3.1- Elementos Teatrales (Según Tadeusz Kowzan)

- **El Tono:** Comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad. Destaca Kowzan, que la entonación sobre todo, valiéndose de la modulación y de altura de los sonidos y su timbre, sirve para crear los más variados signos. Recordemos, por ejemplo, cómo habla en determinadas secuencias el personaje del “Duque” en *Moulin Rouge*.

- **La Mímica del Rostro:** Es el sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal, de él nos interesan aquellos signos mímicos que se presentan en función del texto pronunciado por el actor, es decir, aquellos que al acompañar a la palabra la tornan más expresiva, pero que en ocasiones llegan atenuar su significación o contradecirla. También contemplaremos aquellos signos mímicos relacionados con las formas de comunicación no lingüística, a las emociones (sorpresa, cólera, miedo, placer) y a las sensaciones corporales agradables o desagradables.

- **El Gesto:** Es el movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. Los gestos del personaje del “argentino” en la película, por ejemplo, sirven para definir al personaje, son bruscos y secos en muchas ocasiones, como si realizara pasos de tango.

- **El Maquillaje:** En el teatro, tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena, actúa como una especie de máscara que junto a la mímica del rostro contribuye a dar la fisonomía del personaje. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad y el temperamento, asimismo, a través de él se pueden construir personajes tipo, como por ejemplo: un borracho, una vampiresa o un payaso.

- **El Decorado:** También conocido como *escenografía*, representa el lugar geográfico donde se desarrolla la historia (París), el lugar social (plaza, cabaret) o

los dos simultáneamente (salón con vista a la torre Eiffel). Asimismo, el decorado o uno de sus elementos puede significar tiempo: época histórica, estación u hora. El campo semiológico de este elemento teatral es casi tan vasto como el de todas las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura, etc.). Su elección depende de la tradición teatral, de la época, de las corrientes artísticas, de los gustos personales o de las condiciones materiales del espectáculo (Ejemplo: un número musical). Cabe resaltar que el valor semiótico de un decorado no depende directamente de la cantidad de signos que contenga, ya que un signo aislado puede poseer un contenido semántico más rico y denso que todo un conjunto de signos, sirva como ejemplo para ilustrar este caso, el molino de viento que aparece repetidas veces en la película *Moulin Rouge*.

- **El Sonido:** Pertenece a la categoría de los efectos sonoros del espectáculo que no pertenecen ni a la palabra ni a la música, es decir, los ruidos. En este estudio, siguiendo las nociones de Kowzan, solo nos interesan los ruidos que en la vida son signos naturales o artificiales, y que en la representación son reconstruidos artificialmente. Los ruidos producidos en el teatro pueden ser signo de los fenómenos más diversos, pueden significar: la hora, el estado del tiempo, el lugar, el desplazamiento.

- **El Peinado:** Desde el punto de vista semiológico, muchas veces representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario, un papel que en ciertos casos resulta decisivo. Por esta razón, Kowzan lo considera un sistema autónomo de signos. En ocasiones, el peinado puede ser signo de que un personaje pertenece a una determinada época, área geográfica, clase social, o a una generación que se opone a los hábitos de sus padres. Del mismo modo, la barba y el bigote pueden desempeñar un papel semiológico importante, bien sea como complementos indispensables del peinado o como elementos autónomos.

- **El Traje:** Señala Marcel Martín (1990), es usado de forma similar en el cine como en el teatro, aunque por lo general, en virtud de la vocación misma del séptimo arte, es más realista y menos simbólico en la pantalla que en el escenario.

(p.67). No obstante, esta característica como hemos visto no se aplica al estilo de cine teatralizado de Luhrmann, por lo que nos guiaremos por la concepción teatral. Según Kowzan, en el teatro “el hábito hace al monje”, el traje señala el sexo, la edad, la clase social, la profesión, la nacionalidad, la religión, una jerarquía particular (rey, Papa, duque), y en ocasiones puede determinar la personalidad histórica o contemporánea. Es posible incluso, que pueda señalar los gustos y ciertos rasgos del carácter del personaje. Por otra parte, el traje no solo se reduce a definir a la persona que lo lleva, sino que también es signo de la época histórica, del lugar o del estado del tiempo.

- **La Música:** En los casos en los que se agrega al espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o contradecir los signos de los demás sistemas; en ocasiones, puede llegar incluso a reemplazarlos. En nuestro estudio, este elemento adquiere mayor significación al estar orientado al análisis de un film musical. A lo largo de la historia de los musicales, el enfoque más común ha sido que los cantantes graben previamente sus números con la orquesta y luego en el escenario muevan los labios en sincronización con una cinta grabada. En *Moulin Rouge* los actores cantan en vivo ante la cámara, estableciendo así una relación más directa con el público, donde los personajes revelan su mundo interno a través de la voz. Es por ello, que partiremos de la tradición teatral para el análisis de este elemento. Por otro lado, Kowzan también contempla otros valores significativos de la música que bien pueden ser aplicados a un film. Según él, las asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a ciertos tipos de música pueden servir para evocar la atmósfera, el lugar o la época de acción. En *Moulin Rouge*, por ejemplo, el tema “Complainte de la Butte” nos remite inmediatamente a un ambiente parisino. Del mismo modo, Kowzan destaca, entre las numerosas formas en que se emplea la música, el ejemplo del tema musical que acompaña las entradas de cada personaje y se convierte en signo.

### 3.2- Elementos Cinematográficos (Según Marcel Martín)

- **El Color (tono):** Al hablar del color no solo nos referiremos a su estado puro, sino que abarcaremos también las distintas tonalidades que, por medio de técnicas propias del cine, se pueden producir, así como su efecto psicológico aplicado al vestuario dentro de la escena. Según Martín, el mejor uso del color no radica en el realismo que le confiere a la imagen, sino más bien, en las implicaciones psicológicas y dramáticas que posee. Reconoceremos, entonces, cuatro clasificaciones dentro del uso del color en el cine:

- a) El color Pictórico: Que evoca el colorido de los cuadros y su composición.
- b) El color Histórico: Que intenta recrear la atmósfera cromática de una época.
- c) El color Simbólico: En el que el uso del color en determinados planos sugiere o subraya efectos determinados, partiendo de la *simbología del color* (Ver anexo 2).
- d) El color Psicológico: Que está basado en la teoría de que los colores fríos (verde, azul y violeta) y los colores calientes (rojo, naranja y amarillo) producen efectos psíquicos diferentes. Los colores fríos tranquilizan o deprimen, mientras que los calientes exaltan y pueden dar sensación de alegría. Asimismo, los colores fríos dan sensación de lejanía y los calientes de cercanía (Ver anexo 2).

En este sentido, para Martín el color, ante todo, debe cumplir una función expresiva y metafórica dentro del film.

- **El Montaje (ritmo):** Marcel Martín distingue dos grandes tipos de montaje; *el narrativo*, que consiste en reunir planos según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia; y *el expresivo*, basado en la yuxtaposición de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes. Destaca Martín que, en la mayoría de los casos, un montaje normal puede considerarse ante todo *narrativo*, mientras que un montaje muy lento o muy rápido es más bien *expresivo*, ya que el ritmo del montaje cumple entonces una función psicológica. Es en esta última clasificación donde ubicaremos la obra de Luhrmann.

Entre las funciones creadoras del montaje distinguiremos la creación del *ritmo*, que según Martín, ha de provocar en el espectador una emoción complementaria de la determinada por el tema de la película. Asimismo, partiremos de la síntesis de todos los tipos de montaje que establece el teórico francés en su libro *El lenguaje del cine* (1990) para el análisis de este elemento dentro de nuestro objeto de estudio. Martín reúne tres categorías principales:

- a) El montaje rítmico: establece la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface en el espectador. En esta clasificación, el movimiento dentro de la toma también cumple una función importante dentro de la expresividad rítmica del montaje.
  
- b) El montaje ideológico: designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales.
  
- c) El montaje narrativo: tiene por objeto relatar una acción, desarrollar una serie de acontecimientos. En él encontramos las siguientes subdivisiones: *El montaje lineal*, que organiza la película en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico; *el montaje invertido*, que alterna el orden cronológico a favor de una temporalidad

muy subjetiva y dramática; *el montaje alternado*, basado en la contemporaneidad estricta de dos acciones que yuxtapone; y por último, *el montaje paralelo*, en el que se confrontan dos o más situaciones, intercalando fragmentos de las acciones que se desarrollan en cada una de ellas, sin que su estricta contemporaneidad sea necesaria.

No obstante, vale destacar, que no nos centraremos en analizar todos los métodos de montaje utilizados por el director australiano para la película, sino ante todo, en determinar la contribución que el ritmo logrado por estos métodos, confiere a la significatividad dentro de la obra cinematográfica.

3.3- Matriz de Análisis

Matriz de Análisis

ELEMENTOS			
Dicotómicos (Torres)	Teatrales (Kowzan)	Cinematográficos (Martín)	
Realidad – Artificialidad	Tono		
	Mímica del Rostro		
	Gesto		
	Maquillaje		
	Decorado		
	Sonido		
Época (París 1900) - Contemporaneidad	Peinado		
	Traje		
	Música		
Rojo – Azul			Color (tono)
Rapidez – Lentitud			Montaje (ritmo)

Tabla 2. Matriz de Análisis

#### 4- Criterios para una Segmentación

Así como en el teatro se abre y se cierra el telón para presentar la introducción y cierre de un acto, en el cine existen recursos narrativos que permiten dividir una secuencia de otra. Entre ellos encontramos: los fundidos, cortes y disolvencias, que actúan como signos de puntuación para separar los capítulos del film. No obstante, advierten Aumont y Marie en su libro *Análisis de Film* (1993), que esta delimitación no resulta del todo sistemática, ya que el *raccord* por medio de un corte entre dos secuencias sucesivas es muy frecuente (p. 65), motivo por el cual, para el análisis de la película *Moulin Rouge* no nos regiremos únicamente por estos signos.

En otros casos, las divisiones son realizadas tomando en cuenta los cambios de locación, pero en la obra de Luhrmann existen ciertas características especiales que dificultan este método. Hay que destacar que se trata de un film musical, en el que las canciones hacen avanzar la historia a un ritmo acelerado en muchas oportunidades, y que unido al uso constante de *elipsis* transportan a los personajes de una escenografía a otra en solo cuestión de segundos, por lo que una división basada en el cambio de locaciones exclusivamente no sería útil para los fines de este estudio.

Por su parte, Christian Metz<sup>9</sup>, propone una delimitación de los segmentos del film basados en lo que él denomina la “gran sintagmática”, que consiste en la aplicación de una serie de dicotomías sucesivas fundamentadas en criterios lógicos. Esta propuesta ofrece una división bastante pormenorizada de los segmentos de una creación cinematográfica, que en nuestro caso resultaría innecesaria ya que lo que nos interesa es analizar solo los elementos dicotómicos presentes en el film. Por otro lado, la “gran sintagmática” solo está relacionada con la banda de la imagen omitiendo así los casos en los que el sonido de un segmento se prolonga hasta el siguiente, recurso utilizado repetidas veces en *Moulin Rouge*.

---

<sup>9</sup> Teórico francés que realizó grandes aportes al análisis semiológico del film.

Ahora bien, como podemos apreciar, y siguiendo los apuntes de Aumont y Marie (1993), existen diferentes criterios a la hora de segmentar un film, los cuales definen métodos muy generales y poderosos de delimitación que en varias oportunidades no pueden ser aplicados sobre la infinita variedad de casos concretos que existen. Es por ello que para el análisis de *Moulin Rouge* partiremos de estos principios básicos (signos de puntuación, cambios de locación, etc.) para que junto a lineamientos propios, podamos realizar una segmentación que se adapte a los requerimientos del estudio.

En principio debemos distinguir las formas narrativas que utiliza el autor para contar la historia, que nos permitirán en algunos casos marcar el corte entre una secuencia y otra:

**El Flash Back**, que interrumpe la narración lineal (Christian escribiendo en su buhardilla) para regresar al pasado (Satine en el Moulin Rouge), narrar un hecho y volver al presente, que en el caso de la película ocurre repetidas veces.

**La Narración en Off**, que se refiere a la presencia fuera de cámara de una voz que lleva el hilo narrativo de la acción. Este recurso se evidencia en dos personajes del film, en Toulouse-Lautrec, que actúa como profeta e introduce al personaje principal masculino, y en Christian, que narra su historia de amor con Satine.

**El Leit Motiv**, que en el caso de *Moulin Rouge* sería precisamente el Molino de Viento, que es una imagen que se presenta de forma reiterativa en la película para destacar el paso del tiempo.

Y por último, lo que denominaremos los **Estados de Ensoñación**, que se refieren a aquellos momentos del film en el que los personajes presentan alucinaciones (como en el momento en que se drogan y ven al Hada Verde), así como en las situaciones características del género, en las que un número musical

expresa el sentimiento de los personajes (Ejemplo: Cuando Christian y Satine vuelan del Elefante hasta el cielo de París y cantan sobre las nubes).

Partiendo de estas ayudas narrativas, dividiremos la película de la siguiente manera: Con números romanos, el principio y fin que incluyen la presentación de los créditos; con números enteros, las secuencias compuestas por varias escenas con unidad de sentido (algunas de las cuales son solo una escena larga); y con letras minúsculas, las escenas, la interpretación musical de un determinado personaje y los “Estados de Ensoñación”.

Cabe resaltar, que muchos de los segmentos que se presentarán, podrían ser a su vez sub-divididos, pero los criterios aplicados satisfacen los propósitos inmediatos de este estudio.

## CAPÍTULO VI

“Se abre el Telón”



## 1- Moulin Rouge: Segmentación de la Película

### I. Se abre el telón: Créditos iniciales e introducción a la historia.

1. La Llegada de Christian a Montmartre
  - a) De la estación del tren hasta la buhardilla de Christian.
  - b) En la buhardilla de los bohemios.
  - c) Luego de tomar Absenta (El hada verde)
2. Dentro del Moulin Rouge
  - a) Zidler presenta el cabaret
  - b) Entrada de Satine (The Sparkling Diamond)
  - c) En el camerino de Satine
3. En el Elefante
  - a) Satine confunde a Christian con el Duque
  - a) Christian y Satine vuelan hasta el cielo de París
  - b) El Duque acepta financiar la obra teatral
4. De la Revolución Bohemia a la buhardilla de Christian y al interior del Elefante.
  - a) Satine: One day I'll fly away
  - b) Christian y Satine: Elephant Love Medley
5. Zidler firma el contrato con el Duque
6. El Moulin Rouge se transforma en un teatro, comienzan los ensayos para la obra.
  - a) Satine y Christian en el estudio de Lautrec.
  - b) Zidler le impone a Satine que abandone a Christian y le genera una crisis.
7. En la torre, el Duque y Zidler cantan: Like a Virgin
  - a) Christian espera a Satine
  - b) Satine reposa sobre su cama
8. Satine va a morir
9. La Canción Secreta
  - a) Picnic sobre París
  - b) El Duque cambia el final de la obra

- c) Christian y Satine tras bastidores
  - 10. Roxanne: El triangulo amoroso
    - a) En el teatro
    - b) En la torre gótica
    - c) Chocolat lleva a Satine junto a Christian
  - 11. ¡El Espectáculo debe Continuar!
    - a) Zidler, Satine y Marie en el camerino
    - b) Satine y Zidler: The Show Must Go On
  - 12. La Tormenta
  - 13. De regreso al Moulin Rouge
    - a) Christian y Satine: Come What May
- II. Se cierra el telón: Créditos finales.

## 2- Análisis y Comentarios

### I. Se abre el telón: Créditos iniciales e introducción a la historia.

Aparece en pantalla el enorme telón rojo de un teatro, primer indicio de que nos encontramos ante una representación. En la parte inferior del encuadre, un director de orquesta empieza su interpretación musical, al tiempo que las cortinas se abren dejando ver el logotipo de la Twentieth Century Fox. Seguidamente, se presenta una imagen panorámica de la capital francesa sobre la que se distingue el rótulo: París, 1900. Un hombre diminuto y pintarrajeado con aspecto de payaso, que más adelante identificaremos como Toulouse-Lautrec, entona una triste canción; mientras la cámara efectúa un movimiento aéreo sobre los techos parisinos hasta la buhardilla donde Christian, comienza el relato de los recuerdos vividos junto a Satine a lo largo del último año.

En la tradición teatral griega, la tragedia se compone de un prólogo en el cual uno de los personajes plantea la historia. En *Moulin Rouge* ese personaje es representado por Toulouse-Lautrec, quien a través del tono de su canto ya nos revela cierta melancolía y tristeza en el relato. Lautrec cuenta la historia de Christian y su llegada a París, actuando como profeta.

En esta secuencia, en general, el ritmo es lento presentando aceleraciones intermitentes. La cámara nos hace descender hasta la entrada de Montmartre donde encontramos a un cura que nos advierte sobre los pecados que encontraremos si decidimos cruzar el umbral, se contraponen así el bien y el mal. Este recorrido por el barrio parisino es presentado en una tonalidad sepia con un juego de luces que, en principio, nos remontan a los inicios del cine con el cinematógrafo de los hermanos Lumière, pero que al mismo tiempo, revela una visión oscura y sucia de la ciudad de la luz en la que se presentan sus más grandes vicios: la prostitución y la droga.

Luego entramos por la ventana de la habitación de Christian y al llegar a él aparecen los colores, llegamos a lo verdaderamente real “el ser humano”. De un París totalmente irreal, somos transportados al mundo de los sentimientos. Christian se sienta entonces frente a su máquina de escribir bañado en tonalidades azules. A su espalda visualizamos fuera de foco la luz de una vela (la esperanza). En ese momento Christian está desconsolado y la esperanza está fuera de su alcance. La luz azul nos sitúa en un ambiente frío, depresivo, nos habla de tragedia, de tristeza, pero al mismo tiempo, nos habla de verdad, de autenticidad.

Christian presenta un aspecto sucio, descuidado, tiene barba y bigote, recurso que permitirá más adelante situar al espectador en el tiempo de la historia.

La presentación de la película se realiza con un tema de los años 40, *Nature Boy*, grabado anteriormente por artistas de la talla de Frank Sinatra y John Coltrane, y que para la obra de Luhrmann es presentado en una nueva versión que une las voces de David Bowie y el grupo Massive Attack. La canción contiene la frase que encierra el significado de la película: “*The greatest thing you’ll ever know is just to love and be loved in return*” (Lo más importante que aprenderás en la vida es a amar y a ser correspondido). Al terminar el tema musical, Christian inicia el relato de su historia con Satine en el Moulin Rouge. Entre las imágenes sombrías de un París en decadencia (visión interna del protagonista) se insertan imágenes de chicas bailando dentro del cabaret parisino con una explosión de colores que nos remiten inmediatamente a los cuadros del pintor francés, Henri Toulouse-Lautrec.

Acompañando el relato de Christian aparece por primera vez la imagen de Satine, sosteniendo un cigarrillo con la misma elegancia con que lo hacía Rita Hayworth en *Gilda*, y vestida con un sombrero de copa muy al estilo de Marlene Dietrich en *The Blue Angel*. He aquí las primeras referencias que hace Luhrmann a las divas del cine clásico.

Luego de la aparición en pantalla de Satine, Christian revela el final de la película: “La mujer que amo está muerta”; sus palabras van acompañadas por los acordes tristes de un piano junto a una imagen que se deja ver desde la ventana, del Moulin Rouge en ruinas.

### **Secuencia 1 “La Llegada de Christian a Montmartre”**

Tan solo han transcurrido 5 minutos de la película y ya conocemos su desenlace, ahora Christian se encargará de narrar cómo sucedieron los hechos, con breves apariciones frente a su maquina de escribir que se presentarán a lo largo de la historia. “Vine a París por primera vez...hace un año” dice el joven poeta, mientras la cámara nos sitúa en las puertas del Moulin Rouge para luego mostrarnos, a través de un vertiginoso movimiento en retroceso, una vista panorámica de la Ciudad de la Luz. “Era 1899, el Verano del Amor” destaca Christian, acompañado por “Complainte de la Butte”, una canción clásica de la *Nouvelles Bohème* (novela bohemia) francesa adaptada para la película. Como señala Kowzan en el libro, *El Teatro y su Crisis Actual* (1969), la asociación rítmica ligada a la música sirve para evocar el lugar y la época de acción (p.48). La melodía, junto a la imagen de un París en tonos azules, nos llenan de optimismo. En este caso el azul no estará relacionado con la tristeza sino que servirá para identificar al protagonista, lo que aparece en pantalla es su visión y sus expectativas hacia un lugar que desconoce pero que lo atrae inmensamente. En ese momento, Christian representa la pureza, la ingenuidad que abandona la protección paterna para enfrentarse al mundo, para iniciar el viaje.

Christian se baja del tren y camina por las calles de París. Los escenarios van cambiando a través de disolvencias sucesivas que sitúan al protagonista como si se encontrara dentro de cuadros impresionistas. Carruajes de la época y mujeres con sombrillas y grandes sombreros desfilan a su alrededor. Christian se interna así en Montmartre, y las imágenes de un París sombrío con las que se inicia la película ahora son presentadas llenas de colores. Los vicios son opacados por las canciones y la alegría de una naciente revolución bohemia. A través de una elipsis

llegamos a la buhardilla en la que minutos antes, el protagonista iniciaba el relato de la historia. La habitación -aunque modesta- se encuentra en perfecto orden. El joven escritor se dispone a escribir sobre la verdad, la belleza, la libertad y el amor pero, “hay un problema”, él nunca ha estado enamorado, así que su imagen es congelada en un movimiento suspendido, que dado lo absurdo de la situación puede generar un efecto cómico.

Pronto irrumpen en la habitación los bohemios, encabezados por Toulouse-Lautrec que se presenta vestido de monja diciendo su nombre completo (Henri Marie Raymond Toulouse-Lautrec-Montfa) en un tono exagerado y -si se quiere- hasta ridículo.

El vestuario que presenta a los bohemios es teatral, ya que dentro de la película, ellos se preparan para realizar una obra titulada “*Spectacular Spectacular*”. Del techo de la buhardilla cae *el argentino*, al cual identificaremos rápidamente por el ritmo de tango que acompaña su entrada. En este caso, la presentación musical se convierte en signo del personaje.

Más adelante, Luhrmann realiza su primera referencia y homenaje a los musicales clásicos, Christian canta el inicio de “The Sound of Music”, tema musical que interpretó Julie Andrews en la película que lleva el mismo nombre. Y cuando Lautrec le pregunta al protagonista si cree en los ideales bohemios, éste le responde pronunciando frases extraídas de éxitos musicales como “Love Lift Us Up Where We belong” (1993) de Joe Coaker o “All you need is Love” (1967) de los Beatles, una mezcla de canciones que nada tienen que ver con la época en la que transcurre la historia. También pronuncia una frase que coincide con el título de una película de 1955, “Love is a many Splendored Thing”, dirigida por Henry King.

Luego, cuando Christian es introducido al mundo bohemio por medio de una droga llamada Absenta, la pantalla se impregna con tonalidades verdes. En este caso, más que el uso de una simbología del color, lo que Luhrmann hace es

retratar el color de aquella bebida, a la que poetas, escritores y artistas parisinos llamaron “El Hada Verde”, aludiendo a unos versos de Verlaine<sup>10</sup>. Luhrmann se vale en esta secuencia de la fantasía propia del musical para evocar la experiencia que viven los personajes. Esta droga producía en quienes la consumían, excitación, vértigo, paranoias y estados de melancolía suicida. Es por ello que la personificación de la bebida la realiza la cantante Kylie Minogue, convirtiéndose en una especie de “campanita” al estilo Peter Pan. Dentro de esta ilusión visual y utilizando al Molino de Viento como elipsis para saltar en el tiempo, los personajes vuelan para internarse dentro del Moulin Rouge.

### Secuencia 2 “Dentro del Moulin Rouge”

Las puertas del cabaret parisino se abren y Christian junto a los bohemios es absorbido por el dinamismo del Moulin Rouge. La sucesión de planos cortos unidos por medio de disolvencias le confieren a esta secuencia un ritmo sumamente acelerado, que encaja perfectamente con el estilo de experiencias que se vivían dentro de aquel lugar para la época.

Vestido como el domador de fieras de un circo, aparece en pantalla Harold Zidler, el maestro de ceremonias del Moulin Rouge. Sus fieras serán en este caso las prostitutas del local, a las que él, cariñosamente llama: “Diamond Dogs”. Cada una de ellas encarna un estereotipo particular: *Nini piernas al aire*, tiene rasgos españoles, (incluso en una oportunidad la escuchamos exclamar el grito de los toreros ¡Ole!); *Baby Doll*, que como su nombre lo indica tiene apariencia de muñeca de porcelana; *la vampiresa*; *la morena*; *la gordita*; *el travesti* (Chocolat); entre muchos otros. La música que sirve de presentación a las chicas del cabaret es la famosa canción “Lady Marmalade”, interpretada por Christina Aguilera, Pink, Mya y Lil`Kim que se mezcla con trozos del “Rap de Zidler” y el tema “Because We Can Can” de Fatboy Slim. El color que identifica el lugar es el rojo, que en este caso tiene múltiples connotaciones, ya que no solo sugiere calidez, energía, poder, vitalidad, sino que también se asocia con el fuego, la pasión, la

---

<sup>10</sup> Paul Verlaine (1844-1896), poeta francés perteneciente al movimiento simbolista.

excitación y la feminidad. El color rojo aumenta la tensión muscular, activa la respiración y estimula la presión arterial. Es el color de la sangre. También evoca la guerra, la destrucción, el diablo y el mal. Como vemos, su elección sirve para expresar diversas sensaciones que contribuyen a narrar la historia. No olvidemos que el Moulin Rouge era el lugar donde convergían todas las tendencias y clases sociales de esos años (burgueses, bohemios, artistas, intelectuales, prostitutas y trabajadores de clase media), en un momento en que la sociedad estaba dividida entre ricos y pobres. Hay una toma dentro de esta secuencia en la que Luhrmann evidencia este rechazo de clases: a las espaldas de Christian en una esquina, se encuentran dos parejas pertenecientes a la aristocracia parisense, los distinguimos por sus vestuarios y expresiones, las mujeres, por ejemplo, usan trajes con tonalidades oscuras y sombreros pequeños con adornos de cintas en forma de lazo, flores y tul.

En contraposición, los vestuarios de las bailarinas del *Can Can* poseen una explosión de colores que reflejan el sensacionalismo y escándalo que provocaba el Moulin Rouge en aquella época, adaptados a una audiencia contemporánea. Existen accesorios de los trajes femeninos muy fieles al momento histórico que se vivía, como por ejemplo, los corsés y las faldas ajustadas adelante y amplias atrás, que eran sostenidas con enaguas que terminaban en encajes. En cuanto a los hombres, (apartando el caso de los personajes que pertenecen al espectáculo del cabaret) poseen una vestimenta propia de la época: trajes de telas oscuras, camisas de cuello alto, sombreros de copa y bastones.

En lo que se refiere al espectáculo, Luhrmann recrea al Moulin Rouge como un gran circo, una farsa teatral, en el que se destacan enanos, mimos, arlequines y payasos de todas las clases. En ocasiones, entre el dinamismo visual advertimos composiciones muy parecidas a las que realizaba Toulouse-Lautrec en sus cuadros y carteles. El pintor francés insistía mucho en las expresiones de los rostros para revelar un carácter o estado emotivo, exageraba sus rasgos hasta caricaturizarlos (recordemos la expresión del rostro del hombre mayor que baila con *Nini* en el centro de la pista, su imagen se asemeja más a una máscara que al

de un rostro). Por otra parte, su cromatismo era muy teatral, utilizaba rojos oscuros y verdes para describir los espacios de vida nocturna de las prostitutas de la época. Además, tenía una predilección especial por temáticas relacionadas con mujeres de la mala vida, criaturas grotescas y marginadas de la sociedad. En fin, todo lo que se encontraba en aquella época dentro del famoso cabaret parisino.

Ahora bien, retomando el hilo de la historia, pronto aparece sentada sobre un trapecio Satine “El Diamante Reluciente”, el ritmo del film cambia bruscamente, ahora irá de espacio para presentar a la estrella del local. El tema musical que viene a continuación sirve para describir al personaje, Satine quiere convertirse en una gran actriz al estilo Sarah Bernhardt, y para ello necesita de un hombre que le financie su carrera. Así desciende desde el techo del cabaret interpretando una de las canciones que inmortalizó la figura de Marilyn Monroe en los años 50, “Diamonds Are a Girl’s Best Friend”, mezclada con “Material Girl” de Madonna. El traje que lleva puesto se parece mucho a uno que usó la actriz Jane Russel en la película musical “Los caballeros las prefieren Rubias” de 1953. Nuevamente el director australiano le rinde homenaje a las divas de los musicales clásicos.

La iluminación en este caso sirve para resaltar la imagen de Satine. A través de una mezcla entre tonalidades blancas y azules se logra hacer referencia al brillo que posee un diamante, que en esta oportunidad representa la figura de la bella cortesana.

En medio del número musical de Satine, conocemos al Duque que a diferencia de los demás caballeros del local que en su mayoría llevan puesto un chaleco blanco, el del Duque es dorado aludiendo a uno de los colores que se relaciona con la realeza (el otro es el rojo). Inmediatamente después escuchamos el tema musical “Rhythm of the Night”, una adaptación que se hizo de la canción que interpretó en los años 80 Gloria Estefan. Luego, Satine se sienta nuevamente sobre el trapecio para terminar el espectáculo y se le presenta su primer acceso de tos en la película. Los sonidos agudos de unas trompetas acompañan el momento

de tensión en el que la protagonista cae hacia el centro de la pista de baile y es atajada hábilmente por *Chocolat*. El silencio invade el escenario y al fondo se escucha una trágica melodía que sirve como *leit motiv* en cada uno de los momentos tristes de Satine, y que además nos previene sobre la cercanía de su muerte. En este momento, el ritmo de la historia se torna lento. Más adelante nos situamos en el camerino de la joven cortesana, allí se prepara para su encuentro con el Duque. La habitación está impregnada de detalles que definen al personaje, como las fotografías de Sarah Bernardt que evidencian su deseo de convertirse en una gran actriz, o la jaula que retiene atrapado a un pequeño pájaro, que actúa como metáfora de la situación actual de Satine, ella se encuentra atrapada en aquel lugar y sueña con volar, algún día, lejos de allí.

Más adelante, llega Zidler a la habitación y mientras manifiesta su emoción por el encuentro que sostendrá Satine con el Duque, se escucha un sonido de percusión que, junto a los gestos que realiza el empresario del Moulin Rouge, nos sitúan nuevamente dentro de una especie de circo, en el que un nuevo Show está por comenzar.

### **Secuencia 3 “En el Elefante”**

El sonido final de un platillo nos lleva directamente al Elefante donde Christian espera ansioso a Satine. El decorado nos remite directamente a un ambiente hindú, una escenografía totalmente falsa, aderezada con diferentes formas de corazones distribuidas alrededor de toda la habitación. Los corazones en este caso, sirven para definir el lugar y expresar el sentimiento que en él se genera. Recordemos que, en el Moulin Rouge real, la figura del elefante existe, y en la época en que está recreada la película, el vientre del elefante contenía un club para caballeros con motivos árabes en los que eran atendidos por bellas chicas. En la obra de Luhrmann, el vientre del elefante contiene el salón rojo de Satine, en el cual se enamorarán los protagonistas, es allí donde surge su amor.

Satine entra en la habitación con intenciones de conquistar al Duque, sin advertir que por una confusión en su lugar se encuentra Christian, sus gestos acompañados por la mímica de su rostro son bastante exagerados. El color que predomina en el lugar es el rojo, sin embargo, cuando Christian comienza a cantar el fondo (tanto el que representa la noche como el de esa parte del decorado) es azul sirviendo de contraste con el color que observamos a espaldas de la protagonista. En este caso, el rojo sirve para expresar la femineidad de Satine, su sensualidad, a partir de entonces este color identificará a la cortesana, mientras que el azul, lo identificaremos con Christian, en él este color representa la verdad y la pureza de sus sentimientos.

La letra de la música que canta el joven poeta pertenece a la canción de Elton John, “Your Song”, que dentro de la historia sirve para que el protagonista realice su declaración de amor. Recordemos que se trata de un musical y que las canciones actúan como recurso narrativo. El tema musical lleva a los protagonistas a lo que en este estudio hemos denominado “Estado de Ensoñación”, ellos vuelan por los cielos de París mientras que una luna, que nos remonta al cine formalista de Méliès, hace los coros. Este elemento nuevamente sirve como referencia y homenaje a los inicios del séptimo arte. Una vez que la fantasía termina, Satine descubre que Christian no es un Duque, en ese momento escuchamos un sonido que magnifica el error.

Mientras el relato está centrado en el sentimiento de los personajes principales, el ritmo del film es pausado, una vez que aparecen otros personajes el ritmo va adquiriendo un mayor dinamismo visual. Al fondo escuchamos la música de un circo y empieza nuevamente la representación. Los movimientos de los personajes van acompañados por un ruido característico que intensifica el desplazamiento y que enriquecen la parodia. Destacan por ejemplo, el sonido de una caja registradora que suena cuando Satine le cierra las piernas al Duque o el sonido de un resorte que rebota (estilo caricatura) que se escucha cuando ambos caen en la cama.

En esta secuencia los signos teatrales se evidencian con gran facilidad, los gestos y la mímica del rostro revelan la plasticidad de la representación.

En cuanto al peinado de los personajes, mención especial merece tanto la forma como el color de cabello de Zidler. En principio, su aspecto es el de una especie de zorrillo, con una tonalidad anaranjada con manchones blancos que intensifican la coloración de su rostro, sus mechones rizados están peinados con un gran copete. Por otra parte, el personaje también usa un bigote con las puntas bastante levantadas (estilo Salvador Dalí), una especie de chiva también de color anaranjado y unas grandes patillas despeinadas. Si partimos del mito de Orfeo, en el que en este caso Zidler personifica a “Hades”, es posible que la forma de su bigote posea otra connotación como signo del guardián del Infierno (el Moulin Rouge). Otro aspecto a destacar en este personaje es el maquillaje, el cual tampoco es natural, sirve como ya hemos comentado antes, para personificar a una especie de anfitrión de circo, con las mejillas rosadas y con mucho polvo blanco en la cara.

Del mismo modo, las mujeres a finales del siglo XIX en París no utilizaban ni la coloración ni el estilo de peinado que usa Satine en la película, su cabello es ondulado y de color rojizo intenso, se asemeja mucho al peinado que utilizó Rita Hayworth en *Gilda* (1946).

**Secuencia 4** “De la Revolución Bohemia a la buhardilla de Christian y al interior del Elefante”

Una vez que el Duque acepta financiar la obra teatral, nuevamente aumenta el ritmo del film y por medio de una elipsis llegamos a la celebración de los bohemios por el fin del siglo. La canción que suena al fondo es interpretada por Bono, el vocalista de la agrupación U2, y lleva por nombre “Children of the Revolution”, todo un himno al cambio, al comienzo de un nuevo siglo que cumpla con los ideales de verdad, belleza, libertad y amor con los que soñaban los artistas bohemios de la época.

Con tan solo un vistazo logramos percibir todo un derroche de sexo, drogas, prostitución, homosexualidad y mezcla de clases. Rápidamente entramos a la buhardilla de Christian y el ritmo baja su intensidad para internarnos en el sentimiento de los personajes. Esta es una de las secuencias en las que el uso de elementos dicotómicos es más visible. Christian, con una tonalidad azul que baña su rostro, está sentado sobre el marco de su ventana pensando en Satine, el movimiento del molino rojo da paso al cambio de escenografía y llegamos a la habitación roja de la joven cortesana, que está ubicada en un nivel más bajo si la comparamos con la de el protagonista.

Satine inicia su canto con el tema, “One day I’ll fly Away”, que expresa sus deseos de abandonar el tipo de vida que le tocó vivir, sus ansias de libertad. Aquí se plantea algo interesante, la canción que canta Christian en la secuencia anterior, “Your Song”, representa una entrega, él está comprometido con sus sentimientos, mientras que la que interpreta Satine en esta oportunidad expresa un deseo de huida, sus deseos de escapar. Más adelante (en otra secuencia), aparecerá una canción en la historia en la que ambos sentimientos se enfrenten y surja la armonía. Pero en este momento se plantea la separación: Entrega - Huida, Poeta - Cortesana, La altura (azul) - Los bajos mundos (rojo). Incluso, hay que destacar, que la habitación de los protagonistas está separada por la figura del Molino de Viento, imagen que nos remite inmediatamente al cabaret parisino. La razón por la que Christian y Satine no pueden estar juntos es el Moulin Rouge, aspecto que evidenciaremos más adelante cuando Zidler firme el contrato con el Duque. El empresario no dejará escapar a Satine porque ella es la única garantía que tiene para salvar su negocio.

Luego, Christian abandona las alturas y baja hasta el salón rojo de Satine, al igual que Orfeo, el protagonista desciende a los bajos mundos para intentar rescatar a su amada. Mientras tanto, la cámara nos muestra la escenografía del lugar situándonos en un mundo totalmente prefabricado, con paredes falsas y aspecto de cartón piedra.

Christian llega hasta Satine e inician un nuevo número musical “Elephant Love Medley”. Un momento muy importante dentro del film, ya que se plantea un diálogo de promesas y esperanzas, donde el poeta convence a la cortesana en que debe creer en el amor. Los temas que componen la melodía pertenecen a estrofas de canciones totalmente anacrónicas para el momento, éxitos pop de diferentes años: “All you need is love” de John Lennon y Paul McCartney, “I was made for loving you” de Paul Stanley, Desmond Chile y Vini Poncia, “One more Night” de Phil Collins, “Pride (In the Name of Love)” de U2, “Don` t leave me this way” de Kenneth Gamble, Leon Huff y Cary Gilbert, “Silly Love Songs” de Paul McCartney, “Heroes” de David Bowie y Brian Eno, y el tema “I Will Always Love You” de Dolly Parton, que hizo famosa a Whitney Huston.

Además de la narrativa musical, en el momento en que Christian se monta sobre la cabeza del elefante, la intertextualidad de Luhrmann nos remite a la escena de la película Titanic (1997) de James Cameron, en la que Jack grita que es el “Rey del Mundo” sobre la proa del barco. Es así como se siente Christian en ese momento, como el “Rey del Mundo” porque ha descubierto lo que es el amor.

La imagen de los protagonistas enmarcados en el balcón en forma de corazón casi al final de la secuencia, refuerza la idea de que ha nacido el amor. Sin embargo, luego la cámara se desplazará lentamente hasta la figura del profeta, personificada por Toulouse-Lautrec, para prevenirnos acerca de los obstáculos que tendrá que enfrentar la joven pareja para defender su amor. La frase que pronuncia Lautrec en tono triste, “*qué maravillosa es la vida ahora que tú estas en el mundo*”, sirve de enlace con el texto que escribe Christian en su máquina de escribir; y la siguiente palabra que nos deja ver la cámara coincide con el primer obstáculo que tendrán que enfrentar los amantes: “El Duque”.

#### **Secuencia 5 “Zidler firma el contrato con el Duque”**

En esta secuencia no hay mucho que destacar sobre los elementos dicotómicos presentes en el film. No obstante, podemos acotar, que la imagen que

precede la entrada a la habitación donde se encuentran Zidler y el Duque es el Moulin Rouge en ruinas, consecuencia directa de esa transacción. Recordemos que una vez que Satine muere, el Duque abandona el lugar llevándose consigo los títulos del famoso cabaret parisino. Asimismo, cuando la cámara muestra la imagen de la ventana ésta se enciende, como si lo que se encontrara dentro de la habitación estuviera ardiendo, nuevamente podríamos asociar este recurso con el mito órfico, lo que se está llevando a cabo es un contrato con el diablo, que lo único que puede generar es destrucción. La destrucción de Satine, la destrucción del Moulin Rouge.

El paso de esta secuencia a la siguiente lo marca el movimiento del molino de viento acompañado de un sonido característico, que alude a un desplazamiento rápido, casi como el sonido que produce el movimiento de una espada.

**Secuencia 6** “El Moulin Rouge se transforma en un teatro, comienzan los ensayos para la obra”

Zidler anuncia la transformación del Moulin Rouge en un teatro y se inician los ensayos para la obra. La narración en Off de Christian sirve para hilar la serie de escenas cortas que se presentarán a continuación, en la primera de ellas Toulouse está cocinando mientras que Satine escucha atenta una parte del parlamento de “Spectacular, Spectacular” que lee el joven poeta. Lo que se genera en ese momento es la materialización del idilio, el ambiente se baña en una tonalidad morada que surge de la combinación del azul que caracteriza a Christian y el rojo que relacionamos con Satine, los colores se armonizan. El ritmo es lento, una vez más sirve para internarnos en el sentimiento de los personajes.

Continúan las escenas que ilustran los preparativos para el gran espectáculo y los protagonistas se burlan descaradamente del Duque. En la escena del picnic, por ejemplo, la mímica del rostro del Duque sirve para expresar cómo el personaje está siendo ridicularizado ante sus narices sin siquiera notarlo. Su

rostro tiene el aspecto de una tira cómica, lo mismo sucede cuando habla con Zidler para pedirle que obligue a Satine a asistir a la cena en la torre.

Luego, la cámara nos muestra el rostro del empresario en primer plano, nuevamente destaca su maquillaje blanco, sus mejillas con abundante rubor y sus labios pintados de rojo. Zidler descubre el idilio de los protagonistas y presiona a Satine para que abandone a Christian. El montaje se torna aletargado e intensifica su efecto dramático con la letra de la canción que escuchamos de fondo (tema de *Lamb* titulado “Gorecki”). La canción la escuchamos en la voz de Satine, al tiempo que la cámara nos muestra su imagen caminando frente al telón rojo del escenario, “*Si muriera en este mismo momento, no temería, pues nunca había experimentado esta sensación de plenitud al estar aquí contigo...*” dice el tema, luego observamos a Christian frente a su máquina de escribir bañado en el tono azul del inicio del film y su imagen coincide con la parte de la letra que dice “*...envuelto en tu calidez*”, esta parte de la letra expresa la sensación que sentía Christian al estar con Satine, ella lo cobijaba. En contraste con la letra, ahora a él lo baña un tono azul que representa el frío y distanciamiento que siente al no tenerla con vida. Nuevamente se contraponen el rojo y el azul, como vemos, lo constante en el uso de estos colores es el contraste que generan, mas no así su significado, ya que éste será definido partiendo de los signos que lo acompañen.

Hay otro significado que le podemos atribuir al uso del color rojo en el personaje de Satine, y es que desde el principio de la historia sabemos que ella va a morir, por lo que este color actúa como recordatorio constante de que su sangre será derramada. En esta secuencia, en particular, la lectura de la cercanía de la muerte adquiere mayor significación por el color negro del traje que lleva puesto la protagonista.

Ahora bien, retomando el relato, Satine sufre una crisis debido a su enfermedad y no puede asistir a su encuentro con el Duque, por lo que éste decide abandonar el lugar. El Doctor del cabaret se lo comunica a Zidler, y por medio de una elipsis en su rostro el personaje es transportado hasta la torre.

**Secuencia 7** “En la torre, el Duque y Zidler cantan: Like a Virgin”

A modo de intermedio entre la historia de los protagonistas, se realiza este número musical que rinde homenaje a las coreografías orquestadas y cantadas al estilo clásico del musical, aquellas presentaciones en las que se desplegaban en pantalla un gran número de bailarines, y en las que sobresalía, ante todo, el valor artístico de la secuencia. Destacan así los trabajos de Busby Berkeley y de Vicente Minnelli.

La letra de la canción que acompaña el número musical de Zidler y el Duque en la torre es “Like a Virgin”, tema interpretado por Madonna en los años 80, que forma parte de los elementos anacrónicos de la historia. Es por la elección de este tema, que al iniciarse el espectáculo, la escenografía se ilumina y el conjunto de velas que adornan la escena se utilizan para reforzar la idea de la virginidad, así como el manto que se coloca Zidler sobre la cabeza. El baile es toda una parodia aderezada con sonidos de campanas, relojes y varitas mágicas que refuerzan el mensaje cómico. El ritmo rápido del número musical es interrumpido bruscamente por un movimiento aletargado que nos conecta con la agonía de la espera de Christian, y la agonía de la enfermedad de Satine, que reposa inconsciente sobre su cama. Del mismo modo, no solo el cambio de ritmo nos advierte la cercanía de la tragedia, sino que su significado se ve reforzado con la canción que a lo largo de la historia ha servido de *leit motiv*, en los momentos de sufrimiento de la bella cortesana. En este caso, el motivo musical se convierte en signo de desgracia en la historia.

**Secuencia 8** “Satine va a morir”

Ha transcurrido el tiempo para el narrador de la historia, ahora Christian tiene puesto un chaleco y un sombrero, su expresión es más relajada, ya no lo acompaña la tonalidad azul del inicio, el personaje entra en una etapa de maduración, comienza a aceptar su nueva realidad. Nuevamente la imagen de un Moulin Rouge en ruinas, que observa el protagonista desde su ventana, sirve de

nexo con la proximidad de la destrucción de Satine. La imagen se disuelve y observamos el rostro trágico del doctor que anuncia la cercanía de la muerte de la joven cortesana a causa de la tuberculosis. El inicio de la secuencia es lento y en el momento del diagnóstico los gestos de Zidler y Marie se tornan aletargados. Pronto, en un movimiento invertido, la cámara nos muestra nuevamente la imagen panorámica de la Ciudad de la Luz bajo una mezcla de colores entre el negro y el azul, que nos sitúan en un clima nocturno, mientras Zidler le advierte a Marie que Satine no debe conocer la gravedad de su estado, “El espectáculo debe continuar” dice, al tiempo que la imagen panorámica se llena de luz anunciando la llegada del día.

### **Secuencia 9 “La canción secreta”**

Por medio de una disolución llegamos a la buhardilla donde Christian escribe la obra teatral “*Spectacular, Spectacular*” mientras Satine descansa en la cama del escritor. Es un momento de incertidumbre en el que la cortesana plantea por primera vez la separación, y hace que el joven poeta en un acto de desesperación componga “la canción secreta”, *Come What May*, es el título que encierra los sentimientos de los protagonistas, sus deseos, y la esperanza de que *pase lo que pase* ellos se amarán hasta el final.

En esta secuencia el ritmo del film también es lento, los diálogos van acompañados con los acordes suaves de un piano que relajan y vinculan al espectador con el tono melancólico de las imágenes.

Continúan los ensayos de la obra y el canto de Christian nos transporta desde su buhardilla hasta un nuevo “Estado de Ensoñación”. En él se observa una vista panorámica de París desde un nuevo ángulo, desde el cual se distinguen algunos íconos de la capital francesa: el Moulin Rouge, la torre Eiffel y los techos de toda una serie de casas que parecen retratadas en un cuadro. Luego aparecen una serie de imágenes en movimiento separadas por cortes directos hasta la culminación del tema musical. En ese instante, los actores de la obra teatral le

interpretan al Duque el final de la obra, ante lo que el aristócrata en un tono ridículo y totalmente artificial demuestra su desacuerdo rotundo. Sus gestos muestran una expresión deformada, incluso se le observa un ojo más grande que el otro. El Duque se da cuenta del engaño que sufre y Satine en un intento por desviar su atención de aquel descubrimiento, acepta la invitación (tantas veces postergada) de cenar en la torre con él.

### **Secuencia 10 “Roxanne: El triángulo amoroso”**

Reaparece la tonalidad azul en la buhardilla donde Christian narra su historia con Satine, pero esta vez, mezclada con el color negro, cae la noche nuevamente, se acerca la parte oscura del relato. Satine entra en la torre donde se encuentra el Duque, lleva puesto un vestido negro y sobre su rostro cae un velo del mismo color, un atuendo muy elegante, pero que sitúa al espectador en el mismo ambiente de tensión que se siente cuando se asiste a un funeral. En contraposición, Christian se encuentra en el teatro acompañado por todo el elenco de la obra teatral, los colores dominantes son el negro y el rojo. La situación ha cambiado, ahora la cortesana se sitúa en un ambiente frío, que le provoca la indiferencia que siente por el Duque, mientras que el joven poeta se encuentra en el Infierno, consumido por la rabia y los celos que le produce imaginarse a Satine en los brazos de otro hombre. Se cierra así el triángulo amoroso.

El sonido agudo de un violín anuncia la llegada del tango, mientras el personaje del argentino nos sitúa en los burdeles de Buenos Aires. Es el momento de mayor tensión dramática de la historia. La letra de la música que acompaña esta secuencia pertenece a *Roxanne*, una canción interpretada por Sting<sup>11</sup> en los años 70, que fue versionada al ritmo del tango y combinada con algunos motivos musicales de *Tanguera* de Mariano Mores. Recordemos que el tango en sus orígenes se asocia a los burdeles, el prostíbulo era el único lugar que permitía abrazar a la pareja sin restricciones, cuerpo contra cuerpo, rostro contra rostro. Su

---

<sup>11</sup> Cuando formaba parte de la agrupación “Police”.

significado pasional y trágico es reflejo de la vida de miserias y amores de pago de las prostitutas de aquellos años.

El número musical estelarizado por *el argentino* (vestido con un chaleco rojo) y *Nini piernas al aire* (vestida de negro), sirve como telón de fondo frente al triángulo amoroso. Recordemos que según la simbología del color (ver anexos), el rojo unido con el negro sugiere dolor, dominio y tiranía, justo las sensaciones que está por experimentar Satine.

Las imágenes del baile se intercalan con las del Duque recibiendo los favores de la joven cortesana, y las de Christian que, desesperado, se une al canto de despecho. El vestuario ayuda a ambientar el momento. Los bailarines en escena se encuentran en su mayoría en ropa interior, las mujeres lucen corsés y enaguas mientras que los hombres llevan puestas camisetas con pantalones sostenidos por tirantes. El maquillaje de las chicas es el mismo que tenían en la secuencia de presentación del Moulin Rouge, rostros palidecidos con mucho polvo blanco, junto a mejillas y labios sumamente enrojecidos, toda una máscara de maquillaje que bien nos puede situar en una representación teatral digna de la *Comedia dell'Arte*<sup>12</sup>. Además, vale destacar, de la relación inmediata que se suele establecer entre las mujeres de la mala vida y un exceso de maquillaje corrido, que sirve para acentuar la suciedad de sus cuerpos ante tanto desgaste.

En la torre, el Duque le regala a Satine un collar de diamantes, otro elemento que nos remite a las costumbres de las cortesanas de aquellos tiempos, puesto que ellas eran famosas por cobrar sus servicios en diamantes y luego arrojarlos al fuego. Mientras tanto, Christian abandona el teatro y la calle por donde camina, decorada con pequeñas carpas que evocan el ambiente de un circo, se ilumina de un color rojo que alumbra todo el lugar. En ese momento la cámara nos muestra los rostros en primer plano de los protagonistas, él tiene un reflejo rojo en su cara mientras que a ella la baña una tonalidad azul. El ritmo del film decrece

---

<sup>12</sup> Arte teatral nómada que existió en Europa durante el renacimiento. En él se apelaba a las masas por medio de una mezcla de farsa, música y diálogos graciosos protagonizados por payasos.

hasta casi detenerse ante la frase que entona Satine de la canción secreta: “*pase lo que pase, te amaré, hasta el día de mi muerte*”. Nuevamente se apodera de la escena el sonido agudo de las cuerdas de un violín, el Duque intenta violar a la joven cortesana y las imágenes de ellos, junto a las del baile del tango y las del recorrido del escritor hasta su buhardilla se suceden a un ritmo acelerado que intensifica la tensión dramática del momento. El tango acaba cuando Chocolat aparece y rescata a Satine, guiándola hasta la habitación de Christian. Una vez allí, los amantes acuerdan escapar juntos lejos del Moulin Rouge.

### **Secuencia 11** “¡El Espectáculo debe Continuar!”

Satine es sorprendida por Zidler mientras busca en su camerino algunas prendas y vestidos para su partida. El empresario le advierte que el Duque matará a Christian si ella no accede a dormir con él la noche después del estreno de la obra. Ella se rehúsa, por lo que a Zidler no le queda otro remedio para retenerla que revelarles la cercanía de su muerte.

La aparición en esta secuencia de Zidler, tiene una característica particular, en su rostro se refleja la luz de una llama, que unido al color anaranjado de su cabello y bigote lo convierten, perfectamente, en la personificación del mal. En este momento el personaje representa la autoridad patriarcal que obliga a Satine a abandonar a Christian. Para bien o para mal, el empresario es el único padre que ella ha conocido, y es a él a quien van dirigidos sus reproches: “*Siempre me hiciste creer que solo valía por lo que los hombres pagaban por mí*”.

De un ritmo vertiginoso con el que comienza la secuencia, cuando Satine descubre que va a morir, pasamos a un ritmo lento, que una vez más va acompañado por los acordes tristes de un piano. Los movimientos de la protagonista son aletargados y su imagen se muestra intermitente tras una serie consecutiva de fundidos a negro. Así como naturalmente este recurso cinematográfico sirve para indicar el fin de una escena o secuencia, en este caso, nos anuncia el fin de la vida de Satine. El sentimiento que experimenta el

personaje se materializa en una canción, “Fool to Believe”, escrita por Baz Luhrmann y Craig Pearce. El rostro de Satine se baña entonces de una tonalidad azul, la idea de la muerte hiela sus huesos y la aleja de sus sueños. Este mensaje se ve reforzado con la imagen y sonido del pajarito atrapado en la jaula, Satine ya no podrá volar lejos de allí.

Zidler abandona el camerino y camina tras bastidores, pronto se inicia un nuevo canto, un tema lleno de lamento y fortaleza humana que nos prepara para soportar la tormenta que se avecina. “The Show Must Go On” es el título de la canción, que fue interpretada en los años 90 por Freddie Mercury. Como si se tratara de una tragedia griega, las costureras son los personajes que encarnan el coro de la historia. Según César Oliva y Francisco Torres Monreal (1997), en el teatro, el coro puede servir como mediador entre la acción trágica y la percepción de la misma por parte de los espectadores, invoca la aparición de los héroes, así como previene a los personajes de los riesgos a los que están expuestos (40-41). En la película, el coro apoya el canto de Zidler: “...Sea lo que sea que pase, lo dejamos todo librado al azar, otro corazón roto, otro romance fallido, seguimos y seguimos ¿Sabe alguien para qué vivimos? El espectáculo debe continuar...” La pregunta que encierra la estrofa es ese llamado al héroe, a que se le otorgue sentido a la vida. En el final del film se encuentra contenida la respuesta, el amor de Christian salva a Satine, la redime y la hace trascender.

En este caso el ritmo no lo marcan la sucesión de planos cortos, sino que es logrado a través de la música. Una vez que el empresario llega al telón del teatro, la orquesta intensifica el ritmo de la melodía. Esto sirve también como metáfora en la película, ya que detrás del telón el ambiente es triste y los personajes orientan sus miradas hacia el piso, mientras que cuando Zidler atraviesa la cortina su semblante cambia, ahora es altivo y su canto más vigoroso ¡El espectáculo debe continuar! Un recurso del autor, que logra expresar, ahora de manera poética, la dicotomía realidad-artificialidad. Reforzando esta idea aparece Satine, quien también se une al canto y se integra a la representación, de ver al

personaje totalmente destrozado, ahora aparece con un traje y maquillaje impecables.

La cortesana abandona el escenario, más no así la representación: es ahora cuando comienza.

### Secuencia 12 “La Tormenta”

Por medio de una elipsis que nos deja ver el Elefante, un cartel de Toulouse-Lautrec que decora la calle y nuevamente el París prefabricado de Luhrmann, llegamos hasta la buhardilla de Christian, donde observamos a Satine entrando por la puerta. En la habitación el ritmo decrece, ahora hablarán los amantes. Satine le dice a Christian que no se marchará, que prefiere quedarse al lado del Duque y de todas las comodidades que él le brinda. En ese momento escuchamos el sonido de un trueno que expresa la tormenta interna que siente el protagonista. Satine se marcha y cae la lluvia a su paso. La imagen del rostro consternado del escritor se disuelve para presentarnos la tormenta, las aspas del molino de viento cortan la imagen y nos presentan nuevamente a Christian paralizado, al tiempo que aparece en pantalla la figura de Zidler disfrazado de Maharajá diciendo “*los celos lo volvieron loco*”.

El protagonista corre bajo la lluvia hasta la entrada del Moulin Rouge gritando el nombre de la cortesana y dos guardias lo golpean dejándolo caer al suelo. La siguiente imagen es la de los bohemios colocando a Christian sobre su cama. La luz que predomina en la escena es de una tonalidad azul clara, transmite tranquilidad, descanso, ya la tormenta pasó, y aunque el personaje se encuentre destrozado, ahora está en calma.

Nuevamente aparece la figura del profeta que predica la verdad, Toulouse le dice a Christian “*Las cosas no son siempre lo que parecen, puede que solo me veas como un enano, borracho, lleno de vicios; cuyos únicos amigos son unos chulos y chicas de burdel. Pero sé de arte y de amor, aunque simplemente sea porque lo anhelo con cada fibra de mi ser*”. Las palabras de Lautrec siembran la

duda en el poeta, la música de fondo incrementa su intensidad al tiempo que va aumentando el ritmo de las imágenes en pantalla, Christian empeña su maquina de escribir y decide regresar al Moulin Rouge.

### **Secuencia 13 “De regreso al Moulin Rouge”**

Observamos la imagen del protagonista en un plano medio corto de perfil al inicio de una calle oscura llena de prostitutas y borrachos. Diagonal a Christian se encuentra una de esas mujeres de la mala vida maquillada al estilo de un payaso triste, mientras que al fondo se distingue el color rojo intenso del cabaret parisino. De improviso, la cámara en un movimiento inestable recorre la calle a toda velocidad acompañada por la banda musical que se mezcla con un sonido que nos remite al de un tren en movimiento. La secuencia crea la sensación en el espectador de que no solo Christian entrará al Moulin Rouge sino que todos están invitados a hacerlo. Así llegamos hasta el interior del cabaret ahora convertido en un teatro, el recorrido se detiene ante la imagen de un director de orquesta que da la señal de que se inicie la función. Es el espectáculo dentro del espectáculo lo que presenciaremos ahora, se descorren las cortinas y nos dejan ver un decorado hindú. Una coreografía que evoca nuevamente aquellas grandes producciones dirigidas por Busby Berkeley, y un vestuario con un colorido propio de los films musicales realizados por Bollywood en la India. La canción “Hindi Sad Diamonds” que ameniza la escena es una mezcla de los temas “Chamma Chamma”, “Diamonds are a Girl’s Best Friend” y “The Hindi”, canciones que nos evocan el lugar donde se sitúa la representación y la finalidad del show: presentar a Satine como una gran estrella.

Una vez que finaliza el primer acto, Christian busca a la joven cortesana en su camerino para pagarle por sus servicios, justo en el momento en que Satine está sufriendo de manera más acentuada los síntomas de su enfermedad. La protagonista trata de evadirlo, pero el escritor la persigue insistentemente, en su recorrido es visto por el guardaespaldas del Duque, quien siguiendo las órdenes del aristócrata intentará matarlo. El ritmo del film crece hasta que se abren las

puertas hacia el escenario y la pareja queda al descubierto frente a todo el público presente. Christian deja caer a Satine al suelo y humillándola, como hiciera Armando Duval en *La Dama de las Camelias*, le paga por sus servicios. El joven poeta abandona el proscenio y en ese momento Toulouse cae del techo del escenario y pronuncia la frase que contiene el significado de la película: “*The greatest thing you`ll ever learned is just to love and being loved in return*”.

Satine levanta el rostro y comienza a cantar la primera estrofa de la canción secreta, Christian detiene su paso, dirige su mirada hacia ella y se une al canto. Mientras los protagonistas caminan hacia su encuentro observamos al Duque sentado en primera fila, la mímica de su rostro sirve para ridicularizar y expresar, nuevamente, de forma exagerada, el sentimiento del personaje, que se retuerce en su silla ante la felicidad de los amantes.

Mientras tanto, detrás del telón el guardaespaldas del Duque apunta a Christian con un revolver, Toulouse sostenido por una cuerda se lanza en su rescate y la música de fondo anuncia el inicio de la parodia circense. El público se ríe de Lautrec como si se tratara de un payaso. Los bohemios invaden la escena y comienza otro número musical que proclama sus ideales de *verdad, belleza, libertad y amor* contenidos en el tema “The Children of the Revolution”, que se mezcla con dos frases que definen a los protagonistas “My Give is My Song” cantada por Christian y “One Day I`ll Fly Away” interpretada por Satine. Se acabaron los contrastes, llegó el momento de la armonía y su materialización será el cierre de la obra musical con el tema “Come What May”. El Duque no resiste el espectáculo y decide marcharse, pero en un recurso fortuito propio del género al que pertenece la película, el arma cae prácticamente a sus pies, así que el aristócrata la levanta y se dirige hacia los amantes apuntándolos, pero sus intenciones son frustradas por Zidler que, esta vez actuando como padre protector, golpea al Duque logrando que el arma vuele fuera del teatro hasta impactar con la torre Eiffel. Toda una fantasía, que repito, es permitida dentro del género musical.

Se cierra el telón y el público aplaude emocionado ante la representación, mientras, detrás del telón, las sonrisas se desdibujan frente a la enfermedad de Satine. Una nueva metáfora de Luhrmann para contrastar la representación de la realidad. El sonido breve y cortante de un violín se une a la respiración entrecortada y seca de la joven cortesana. La cámara nos muestra de forma aletargada los movimientos de los personajes. El ritmo del film es lento ante el sufrimiento del joven poeta que llora a su amada.

El vestido de Satine es de color blanco y destaca sobre el color rojo de la alfombra sobre la que yace su cuerpo. En este caso el color del traje sirve para simbolizar la pureza, es símbolo de lo absoluto, como mencionamos anteriormente, el amor nos redime, nos rescata y nos hace trascender, es el amor lo que purifica la vida de excesos y pecados de Satine.

Tras la muerte de la cortesana, la cámara se eleva mostrándonos al público que continua eufórico y a un Moulin Rouge cubierto de nieve, describiendo así un ambiente frío que se une con la imagen del principio del film en la que Lautrec, entona una triste canción. Las aspas del Molino de viento nuevamente sirven para marcar el cambio de tiempo y nos transportan un año más adelante, el año en el que el joven poeta relata su historia de amor con Satine.

## **II. Se cierra el telón: Créditos finales.**

La cámara inicia el recorrido hasta la entrada de la ventana de la buhardilla de Christian, donde se distingue la jaula que tenía Satine en su camerino con un pequeño pájaro dentro. Satine ya no pertenece al Moulin Rouge, ahora acompaña al protagonista. En la habitación terminamos de escuchar el relato de la historia que escribe Christian, “*Una historia sobre una época, una historia sobre un lugar, una historia sobre unas personas, pero sobre todas las cosas, una historia sobre el amor*”. Las últimas palabras que leemos sobre el papel son “El Fin” y su imagen va desapareciendo al tiempo que se descorren las cortinas del teatro del inicio del film en el que un director de orquesta dirige los compases de la música

de una de las estrofas de “Nature Boy”, el tema que contiene la frase “*Lo más importante que aprenderás en la vida es a amar y a ser amado*”. Así termina la representación, y comienzan a correr los créditos en pantalla, precedidos por un rótulo que dedica la obra a Leonard Luhrmann (el padre del director del film), que falleció mientras su hijo rodaba la película en 1999.

“Closing Credits: Bolero” es el tema que sirve de fondo a la presentación de los créditos, sus notas son suaves e invitan a la reflexión luego de un final trágico pero lleno de enseñanzas. Christian necesitaba regresar al Moulin Rouge para enfrentarse a la pérdida de Satine, aceptarla y poder continuar. Es el mensaje que está contenido en el mito órfico, el poeta debe morir y renacer repetidas veces.

Es un mito acerca del idealismo y la madurez, el reconocer que la vida nos presenta cosas que están más allá de nuestro control: la muerte de los seres queridos, relaciones que no perduran. Según el mito de Orfeo esto, o te destruirá o te llevará a los bajos fondos, lo enfrentarás y regresarás mucho más maduro de la experiencia. (Luhrmann, [www.lasestrellas.com/películas/moulinrouge1.html](http://www.lasestrellas.com/películas/moulinrouge1.html), Consultado el 8 de noviembre de 2003).

### 3- Resultados

#### Primera Dicotomía: Realidad - Artificialidad

Para el análisis de esta dicotomía, partimos de seis elementos extraídos del modelo de códigos teatrales propuesto por Tadeusz Kowzan: el tono, la mímica del rostro, el gesto, el maquillaje, el decorado y el sonido. Como vemos, se trata de elementos que también están presentes en el cine, pero que dentro del teatro son usados de una manera particular que intensifica su puesta en escena ante el espectador. Veamos de qué manera los aborda Baz Luhrmann en su obra:

**El tono:** Al igual que en la tradición cinematográfica, la forma en que los actores pronuncian las palabras le otorga un valor semiológico adicional al significado de la misma, podemos distinguir, por ejemplo, el tono pausado que caracteriza al Duque a lo largo de la película, que está asociado a su clase social, mientras que el tono de *Nini* en contraposición, denota sus raíces de pobreza y mala vida. No obstante, no es éste el uso del tono que nos interesa destacar en Luhrmann, sino aquel que evidencia una distorsión de la realidad dentro de la película. En el análisis, señalábamos por ejemplo, el tono que emplea el personaje de Toulouse-Lautrec en el film, una especie de “ceceo” que se apoya en la mímica del rostro para denotar un uso exagerado del lenguaje. Las referencias históricas que se tienen del pintor francés, lo muestran, al igual que Luhrmann, como un hombre diminuto, con anteojos, enamorado de la vida bohemia y de las chicas de burdel, pero también señalan sus orígenes aristocráticos y por lo tanto, situándonos en aquella época, su buen empleo del lenguaje. El personaje que construye el autor, en ese sentido, no es fiel a la realidad, ni pretende serlo tampoco.

Otro personaje en el que se evidencia un tono totalmente artificial es el Duque, pero en este caso la lectura sería diferente, el aristócrata encarna en la película el poder económico y las distinciones propias de la nobleza, pero lo que demuestra Luhrmann en su creación es que el dinero ante un sentimiento tan grande como el amor no vale nada, por lo que la posición del Duque dentro de la

historia se torna totalmente ridícula. Así, su figura imponente, ataviada con costosos trajes, se derrumba constantemente con el tono de su voz. Una de las secuencias que mejor lo evidencian es cuando el grupo actoral de la obra *Spectacular, Spectacular* practica el final de la representación y mientras esperan sus palabras de aprobación, el Duque responde con un tono agudo y totalmente fingido “I don` t like this ending” (no me gusta este final).

Asimismo Audrey, el escritor bohemio que solo aparece en la primera secuencia del film utiliza un tono particular, que lo describe como un personaje excesivamente exquisito, incluso podríamos decir que afeminado, signo que se refuerza con sus gestos y con el maquillaje de su rostro.

**El gesto y la mímica del rostro:** Ambos elementos forman parte de la expresión corporal del actor, en *Moulin Rouge* sirven no solo para expresar los sentimientos de los personajes, sino ante todo para recrear una gran farsa, una parodia que crea confusión y que por lo tanto puede generar la risa. Hay dos momentos en la historia donde el derroche de estos signos es más evidente, en la primera secuencia cuando Christian conoce a los bohemios, y en la secuencia 3 dentro del Elefante, cuando Satine confunde a Christian con el Duque. La intensificación de estos elementos es un recurso que utiliza Luhrmann dentro de su tratamiento de la comedia. Señalábamos anteriormente que, por ejemplo, el personaje del duque lograba ridicularizarse tanto con el tono de su voz como con la mímica de su rostro al momento de pronunciar las palabras, sin embargo, en las escenas dramáticas se evidencia claramente el contraste en el uso de estos elementos. En otros casos, el gesto y la mímica del rostro son usados para identificar a un personaje en particular, como sucede con el argentino en la película. No mencionaremos el uso de estos elementos dentro de los *estados de ensoñación* por las características propias del género.

**El Maquillaje:** junto al decorado es uno de los elementos que más aproxima la obra de Luhrmann al teatro. Destacan Stephenson y Debrix en su libro, *El Cine como Arte* (1973), que “en los enormes anfiteatros griegos, el actor

era una figura diminuta cuya expresión podía pasar inadvertida para la mayor parte de los espectadores” (p.140), de allí la importancia de que el actor teatral pintara su cara de blanco, y utilizara un maquillaje que acentuara su expresión. En el cine, el tratamiento que se le da al maquillaje es más real, ya que gracias al primer plano la necesidad de destacar el rostro no es necesaria, a menos que un personaje en particular así lo amerite. Cabe destacar que en *Moulin Rouge* se presenta lo que podríamos denominar “el espectáculo dentro del espectáculo”, aspecto que en ocasiones podría justificar, en cierta medida, el uso exagerado de pintura sobre los rostros de algunos personajes, ya que como hemos mencionado anteriormente, el autor recrea todo el colorido propio de un circo dentro del cabaret parisino, incluyendo no solo los vestuarios sino también el maquillaje. Pero en este caso, su uso también está dotado de significación, ya que el director logra con él transmitir las emociones y el mundo de excesos que se vivían dentro de aquel lugar, evidencia de ello es que incluso los hombres (sobre todo maduros) que asisten al cabaret también tienen los rostros llenos de polvo y un exceso de rubor en sus mejillas.

Sin embargo, podemos destacar el maquillaje de algunos actores que, fuera del espectáculo que se presentaba en el Moulin Rouge, se enmarcan dentro de una especie de la tradición teatral o circense, entre ellos se encuentran el de:

**Toulouse-Lautrec:** que aparece por primera vez en el film como un *Pierrot*, payaso triste de cara blanca perteneciente a la *Commedia dell`Arte*, eterno enamorado del amor que actúa como profeta en la historia. Luego tiene apariciones con la cara limpia, se vuelve a maquillar cuando aparece personificando el sitar mágico en la obra teatral dentro de la película, y retoma su maquillaje de payaso triste al final del relato. En el caso particular de Toulouse, por actuar como el profeta de la historia, podríamos relacionar la utilización de su maquillaje con dos principios básicos que destaca Jesús Jará (2000) sobre la filosofía del payaso: siempre dice la verdad, y en su mirada siempre encontramos reflejados sus sentimientos.

**Harold Zidler:** que aparece durante todo el film con mucho rubor sobre las mejillas y los labios maquillados, en ocasiones de rosado y otras de rojo. Esto, unido a otros signos dentro de la representación, lo presentan en algunos casos como el maestro de ceremonias de un circo, mientras que en otras oportunidades, lo remite a una personificación del mal.

**Audrey:** escritor bohemio, que aparece con el rostro pintado de blanco, mejillas y labios de color rojo intenso, y el contorno de los ojos delineados. Aunque la presencia de este personaje dentro de la película es breve, caben destacar algunos elementos de su imagen que llaman la atención enormemente: en principio, partiendo del hecho de que tiene nombre de mujer, reconocemos otros rasgos que lo asocian más a una figura femenina que a una masculina, como por ejemplo, que dentro de lo exagerado de su maquillaje destaca a primera vista el color de sus labios en comparación a los demás personajes de la historia, esto, unido a un corte de cabello hasta los hombros y con pollina, hacen que relacionemos a Audrey con una mujer, pero no una mujer de París de 1900, sino con una especie de figura asexual contemporánea que se integraría a la serie de referencias de otras épocas que utiliza Luhrmann.

**El Argentino:** que se presenta con una sombra negra acentuada sobre los ojos, que intensifica la caracterización del personaje.

Asimismo, podemos resaltar el maquillaje que tienen las prostitutas que ofrecen sus servicios en las calles de Montmartre. Llevan una especie de máscara que las muestra como mimos con expresión triste, el maquillaje las dota de un carácter irreal que se contrasta con la imagen del protagonista de la historia, que siempre aparece limpia en el transcurso del film. Este es otro punto importante en la historia, Luhrmann intensifica el maquillaje en casi todos los personajes de la película, excepto en Satine, en Christian y en el Duque. Este último, como mencionamos anteriormente, adquiere su toque de artificialidad con el tono de su voz, mientras que frente a todo el colorido y plasticidad del mundo que los rodea, los protagonistas parecen ser las figuras más reales del conjunto.

**El Decorado:** *Moulin Rouge* está ambientada en escenarios ficticios, paredes falsas que aumentan su plasticidad gracias a la iluminación y a efectos especiales logrados en postproducción. La ciudad (París) es introducida por medio de maquetas y reducidos modelos a escala que contienen los íconos de la capital francesa. Todo un mundo inventado que hace honor al género al que pertenece la película, pero que no termina de encontrar justificación en él. Si bien es cierto que una de las características del musical es el uso del cartón piedra y la recreación de ciudades ficticias, también lo es que en muchos casos se trataban de adaptaciones de obras teatrales de Broadway, por lo que la tradición de escenografías falsas se mantenía. No obstante, en el caso de Luhrmann su uso es magnificado y totalmente intencional, forma parte, en principio, de su propuesta cinematográfica cargada de elementos dicotómicos que se contrastan para llegar a la significación; y al mismo tiempo, sirve como homenaje al cine formalista de Georges Méliés, en el que la ilusión lograda a través de las imágenes trascendía incluso la simulación teatral, aunque partiera de ella. La luna que aparece en la película, por ejemplo, pertenece a la obra *Le voyage dans la lune* (1902) de Méliés, en la que la luna tiene la forma del rostro de un hombre que gesticula y las estrellas son ojos de buey en los que aparecen los rostros de coristas de *music hall*.

Lo que logra Luhrmann en *Moulin Rouge* es precisamente esa ilusión de que los personajes se encuentran en una ciudad inventada, una ambientación teatral en la que la reproducción de íconos franceses sirven para situar al espectador en el lugar de acción de la trama, más no para simbolizar un escenario real.

**El sonido:** En la película cumple dos funciones fundamentales: reforzar la parodia dentro de los momentos de comedia e imprimirle dinamismo al film. En el primer caso su utilización es sumamente teatral y contribuyen a los fines del espectáculo. El hecho de que en un movimiento de piernas suene una caja registradora es un signo artificial y a la vez sumamente irreal, que en el caso de la

película puede servir como metáfora para presentar al Duque como una caja de dinero a disposición de Satine.

El uso de diferentes sonidos recuerda en algunas secuencias a la técnica que se utiliza en la comedia *Slapstick*, en la que los personajes se golpean una y otra vez provocando ruidos insólitos que generan la risa.

En otras ocasiones, este elemento sirve para reforzar el efecto de otros signos, recordemos el caso en que Christian se dispone a escribir sobre su máquina y su imagen queda congelada junto a un sonido seco que refuerza lo absurdo de la situación. Otra evidencia de este uso, es el sonido de rapidez que acompaña muchas veces tanto los gestos de algunos personajes de la película, como el movimiento de las aspas del molino de viento en una transición violenta.

### **Comentario**

El teatro a diferencia del cine, no cuenta con el primer plano para aumentar la expresividad del rostro, ni con la variedad de encuadres que hace posible la cámara para explicar una situación, por lo que la intensificación y exageración en el tono, la mímica del rostro, los gestos y el maquillaje de los personajes es un recurso muy útil dentro de este arte. Luhrmann se vale de él para expresar su dicotomía, comenta el director australiano en una entrevista para la revista de cine, *Dirigido por* (2001), que *Moulin Rouge* es una especie de reacción en contra del supernaturalismo que está vigente hoy. Una propuesta que recurre a la artificialidad para llegar a la realidad última, la que enfrenta al ser humano con sus sentimientos. En este sentido, el decorado junto a todos aquellos recursos teatrales que sirvan como soporte a un discurso cinematográfico que plantea entre una de sus principales premisas la artificialidad-real, cobrará vida.

### **Segunda Dicotomía: París 1900 - Contemporaneidad**

Este segundo apartado contempla aquellos elementos dentro de la obra del director australiano, que de alguna manera no encajan dentro de la época en que transcurre la historia. Entre ellos encontramos: el peinado, el traje y la música, siendo este último el más evidente. No podemos pasar por alto el hecho de que se trata de un musical, que es el género cinematográfico que mayor grado de fantasía permite y acepta, no obstante, en el caso de Luhrmann, estos signos poseen un valor agregado, ya que se insertan dentro de su filosofía de Telón Rojo, en la que se exige la participación del público. En este sentido, una banda sonora compuesta en su mayoría por canciones contemporáneas cumple un papel fundamental, ya que conecta al espectador con la historia, logrando mantener su interés en todo momento. Si al público se le presentan composiciones nuevas, su interés ante la historia se disipa mientras intenta asimilarlas, la propuesta de Luhrmann lo que persigue es una identificación inmediata.

En cuanto al traje y el peinado, existen varias lecturas, en principio se les rinde tributo a las grandes divas del cine clásico: Rita Hayworth, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Jane Russel, entre otras. El estilo y la forma de caminar y de vestir de estas actrices marco un hito en la historia de la moda del mundo, y sus siluetas se han reproducido en diferentes modelos a través de los años, por lo que construir el personaje principal femenino de la película con estas referencias llevaría al público a identificarla inmediatamente como una gran estrella. Y es eso precisamente lo que logra Luhrmann con Satine. Lejos de parecer un error dentro del argumento del film, la imagen que proyecta la protagonista sirve una vez más para ganar el interés de las nuevas audiencias.

En otros casos, el traje y el peinado sirven para crear estereotipos (como con el personaje del argentino) o para expresar las sensaciones que se producen en un determinado lugar (como los trajes de las bailarinas del Moulin Rouge).

### Tercera Dicotomía: Rojo - Azul

En la obra de Luhrmann, el color, además de cumplir una función estética que se impone por la naturaleza del género en que se inscribe la película, cumple ante todo, una función expresiva. Para el estudio de esta dicotomía, partimos de los análisis realizados en el área por el teórico francés Marcel Martín y clasificamos 4 usos del color en el cine. En *Moulin Rouge* distinguimos los siguientes:

**El color pictórico**, que se distingue tanto en la primera secuencia, cuando la imagen del protagonista se ve enmarcada en un ambiente que lo sitúa dentro de cuadros impresionistas; como en la escena que transcurre dentro del Moulin Rouge, en la que se recrean no solo las tonalidades de la paleta de colores que utilizaba Toulouse-Lautrec en sus cuadros, sino también muchas de sus composiciones.

En cuanto al **color histórico**, lo cierto es que no podemos atribuírselo a la película, ya que el tono sepia que acompaña la presentación de la capital francesa, sirve más que como referencia histórica, como tributo a los orígenes del cine. De hecho, concuerda con la tonalidad con que son presentados los créditos, la cual nos remite directamente al cinematógrafo de los hermanos Lumière.

Ahora bien, hasta los momentos solo hemos descrito usos del color que evidencian un cuidado estético, pero es a través del **color simbólico** y **el psicológico** que Luhrmann logra expresar con mayor fuerza ciertos momentos en el film. En ambos casos, la contraposición está planteada con los colores rojo y azul. El primero sirve para identificar a la protagonista, su feminidad, su pasión, su sangre que será derramada, y su lugar de origen “El Moulin Rouge”; también es usado como símbolo de calor, de vitalidad, de energía y de mal. En contraste, identificamos al protagonista de la historia con el color azul, en este caso es símbolo de pureza y de verdad, pero al mismo tiempo en algunas secuencias sirve como contrapunto psicológico para expresar lejanía, depresión y frialdad.

Luhmann plantea una dicotomía entre el color rojo y el azul que produce sensaciones extremas en el espectador, de una tonalidad cálida pasamos a una tonalidad fría, se contraponen así: calor y frío, excitación y tranquilidad, feminidad y masculinidad, alegría y depresión, infierno y cielo. En el último caso, la contraposición de los colores sirve para recrear la historia del héroe que desciende a los bajos fondos para rescatar a su amada: el mito órfico.

### Cuarta Dicotomía: Rapidez - Lentitud

Para el estudio de nuestra cuarta dicotomía nos basamos en los análisis sobre montaje realizados por Marcel Martín. En ellos, el teórico francés destaca la importancia del montaje expresivo y de su capacidad de producir en el espectador un choque psicológico que acapara su atención. Como señalamos en capítulos anteriores, es precisamente en este tipo de montaje donde ubicaremos la obra de Luhrmann, subrayando entre sus funciones la creación del ritmo.

Describamos, en principio, los hallazgos que en materia de montaje arrojó el análisis.

En *Moulin Rouge* el montaje marca el ritmo de las sensaciones que se pretenden despertar en el público, la sucesión vertiginosa de imágenes impide una percepción naturalista y mecánica de la realidad que aparece en pantalla. El espectador no tiene otra salida que mantenerse atento frente a los constantes cambios de ritmo que se presentan en la historia. El drama es presentado en movimientos lentos y aletargados, mientras que la comedia y el espectáculo gozan de un ritmo acelerado que los llena de vitalidad y en el que las emociones cobran vida. En este sentido, podemos destacar el contenido del texto extraído del *Manifeste du cinéisme* (1956) citado por Stephenson y Derbix (1973):

El movimiento acelerado es cómico debido a que el paso nos domina, siendo nuestro único recurso el reír. El movimiento retardado es trágico ya que, al reducir el paso del tiempo lo hace interminable, insoportable. Lo trágico es la ausencia de cualquier consecuencia: el movimiento retardado las elimina, mientras que el acelerado las multiplica. (p. 89).

No obstante, cabe mencionar que es el movimiento dentro del cuadro que contempla el montaje rítmico, lo que provoca el efecto cómico en *Moulin Rouge*, en los otros casos, en los que el ritmo cinematográfico es logrado a través de las relaciones de tiempo entre las tomas que se tornan cada vez más cortas, las imágenes crean en el espectador una impresión creciente de tensión, que puede generar tanto angustia (Ejemplo: la secuencia del tango de Roxanne) como excitación (Ejemplo: la presentación del cabaret parisino).

En una reseña histórica que realiza Martín (1990) sobre la evolución del montaje, el crítico francés asegura que el montaje expresivo fue llevado a su apogeo por los soviéticos, y ubica sus orígenes en el *montaje de atracciones* de Eisenstein<sup>13</sup>, el cual toma su nombre de dos palabras: la primera proveniente de la industria (ensambladura de piezas de máquinas) y la segunda del *music hall* (entrada de payasos excéntricos). El trabajo que propone Luhrmann se enmarcaría en esta tradición, en la que el objetivo principal es lograr “una puesta en escena activa” en lugar del “reflejo estático de un acontecimiento” (146-148).

El dinamismo visual del autor no solo sirve para expresar el contenido de la obra, sino también para transmitir el ritmo de la época en que se realiza la película, un mundo postmoderno en el que las personas están acostumbradas a recibir una gran cantidad de estímulos sensoriales al mismo tiempo, es un modo de percepción particular que contempla la inmediatez en la comunicación gracias a la tecnología. Ubiquémonos, por ejemplo, en la secuencia que presenta al Moulin Rouge, allí la rapidez con que son presentadas las imágenes dificulta la tarea del espectador que trata de reconocer las figuras, los rostros y los objetos en pantalla para organizarlos dentro de una especie de jerarquía. En la dicotomía que plantea el director australiano, este punto resulta de vital importancia, ya que no solo logra acaparar toda la atención de su público, que como advierte Walter Benjamín (1989) “...es un examinador, pero un examinador que se dispersa” (p. 55), sino que también al contrastar el ritmo acelerado (logrado con tomas cada vez más cortas) con el ritmo pausado de las secuencias dramáticas, expresa los sentimientos de los personajes.

Cabe destacar que Luhrmann dentro de su propuesta, se vale de algunos artificios que se utilizaban en los musicales clásicos, como el movimiento suspendido o la sincronización del ritmo de la historia con el de las canciones que se cantan en la película.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Sergei Eisenstein (1898-1948) director de cine y teatro ruso.

<sup>14</sup> Esta característica la aplicaremos sobretodo a los Estados de Ensoñación.

## CONCLUSIONES

Sentado en su silla, se encuentra un ser que es atraído por el espectáculo visual que cobra vida ante sus ojos, el dinamismo de las imágenes, unido a una serie de anacronismos musicales, compuesto por canciones que en su mayoría reconoce, acaparan su atención. Ya antes había recibido su primera invitación a participar en el film, las cortinas del telón rojo de un teatro se descorrían para dar paso a un mundo naciente, una visión idealizada de París a finales del siglo XIX, pero, que al fin y al cabo, resulta demasiado prefabricada como para reparar demasiado en ella. Así el espectador se concentra en hallar aquellos puntos en la historia con los que se pueda identificar, los sistemas de signos que conforman la representación se contrastan una y otra vez, se desplazan violentamente de un lado a otro, rapidez-lentitud, presente-pasado, lejanía-intimidad, drama-comedia. La máscara que recubre la escena se quiebra entonces, y se inicia un viaje, un viaje hacia el interior, hacia el ser humano, hacia sus temores y cuestionamientos sociales. Una necesidad de verdad, de belleza, de libertad y de amor que no corresponde a un tiempo sino a todos los tiempos, un intento frustrado por comprender el entorno cuando ni siquiera se reconoce el propio reflejo ante el espejo. No se trata de una época o de un lugar, se trata de la vida, de ese ciclo que termina y que vuelve a comenzar para emprender un nuevo viaje, que al final termina siendo el mismo para todos: el del reconocimiento mutuo, el de la experiencia humana.

Que sea a través de un espectáculo que mezcla tendencias de diferentes épocas históricas que se logre este recorrido, más que como una trasgresión, debe ser visto como una coartada cultural heredera de una época, del siglo XXI, en el que el ritmo de vida de las personas es tan acelerado como el de las imágenes que presenta Luhmann en pantalla.

Reflexionando sobre el cine de hoy y de mañana, Jean Mitry (1998) comentaba que el artista consciente debía respirar el aire de su tiempo y conocer el flujo de su época, tomándola a la vez como referencia y como contraste para

definir su propia personalidad (p. 43). Es precisamente esto lo que hace el autor, el resultado del uso de dicotomías, es una propuesta enmarcada dentro de un nuevo estilo cinematográfico que se preocupa por abordar a las audiencias contemporáneas. A partir de la construcción de un universo ficticio, Luhrmann proporciona datos que se aplican al mundo real, al de los sentidos y experiencias humanas. La idea de un estilo que, siguiendo la filosofía wagneriana de "espectáculo total", mezcla toda una serie de tendencias y movimientos artísticos, sirve para activar arquetipos, conectar a la audiencia con recuerdos muchas veces dormidos, que pueden incluso pasar desapercibidos ante sus ojos, pero que crean un nexo inmediato entre el espectador y la obra representada.

La oposición de elementos dentro del film obliga al espectador a romper convencionalismos y a realizar una nueva lectura, ahora situado en el marco de un nuevo estilo cinematográfico, en el que la teatralidad es manifiesta como recurso narrativo. Como se mencionó en la primera parte de este estudio, no se trata de llevar elementos del teatro al cine por un problema de recursos, el arte cinematográfico posee medios que le son propios y que pueden garantizar su autonomía, pero cuando lo que se pretende es idear nuevas técnicas para abordar a las audiencias contemporáneas como en el caso de Luhrmann, recurrir a nuevas formas de expresión por medio de la unión de diferentes movimientos artísticos resulta totalmente válido.

La obra cinematográfica debe invitar al público a reconocerse en sus imágenes, lo que plantea el director australiano es la recuperación de lo estético, de lo clásico, para adaptarlo al cine de nuestro tiempo. Luhrmann crea convenciones de signos circunstanciales (formantes) dentro de su estilo de cine de telón rojo empleando diversas dicotomías, que podrían enmarcarse dentro de una nueva corriente, una que sin descuidar la forma llegue hasta el fondo. Lo que se busca es una interpretación activa de la imagen. Esa es la idea del telón rojo, un tipo de cine que exige que el público participe, de allí su afinidad con el teatro.

A través del montaje el cineasta nos brinda su propia visión del mundo, el uso de colores que se contrastan como el rojo y el azul despiertan en el espectador toda una serie de sensaciones y emociones que les son familiares, pero que impactan en él con mayor fuerza al percibir las contrapuestas. La música, por su parte, tiene la capacidad de conducir al público a una interpretación correcta de la imagen, en la obra de Luhrmann este elemento funciona como una de sus herramientas más poderosas de comunicación. Dentro de la propuesta del director, la fidelidad a la época histórica en que transcurre la historia de la película pasa a un segundo plano, frente a la relevancia del mensaje que se desea comunicar.

Mostrar y hacer reconocible la artificialidad de la imagen es otro de los recursos que ayuda a la audiencia a distinguir lo verdaderamente real. Para artificializar la imagen, el director australiano utiliza una serie de elementos extraídos del teatro (tono, gesto, mímica del rostro, maquillaje, decorado, sonido) que dentro de un código cinematográfico llaman la atención y, por lo tanto, logran su cometido de intensificar y exagerar las situaciones que se desarrollan dentro de la historia, generando un mayor impacto en la audiencia.

Como señala María del Carmen Bobes (1991) lo que está en el escenario, en principio, está abierto a cualquier proceso sémico, el espectador relacionará el significado de los signos con sus usos convencionales (p. 87), por lo que el cineasta que desee romper paradigmas, debe comenzar por educar a su audiencia para que así ésta sea capaz de descifrar los contenidos ocultos en el film. Desde el inicio de la obra, Luhrmann lo que hace es alertar a su público, lo que está ante sus ojos es una representación, un mundo inventado en el que se relata una historia basada en un mito reconocible. Ya el espectador puede predecir el final de la obra, por lo que su interés debe orientarse ahora a descubrir las técnicas que utilizará el director para mantenerlo sentado en su silla. En este sentido, la utilización de signos que se contraponen dentro de un código de autor, es lo que le permite al público internarse en el relato.

Al inicio de este trabajo, comentábamos que el género musical no había gozado en los últimos años de las preferencias del público, Joan Munsó en su libro *Los musicales de Hollywood* (1997), atribuía este rechazo a “la etiqueta de género frívolo e intrascendente” con la que se cataloga a este tipo de creaciones, así como al hecho de que una película musical “no solo reclama una cultura literaria sino también musical y pictórica de mucho menos alcance para el público” (p. 3). Como en la mayoría de los musicales, en *Moulin Rouge* las canciones actúan como dispositivos narrativos cruciales, y se enmarcan dentro de un mundo de fantasía, que como hemos visto, está lleno de referencias de diferentes épocas y de diferentes artes. Pero la narrativa musical se ve reforzada con otros recursos que exigen la participación del público, los signos están orientados a captar a una audiencia actual, contemporánea, que puede que no posea una gran cultura literaria, pero precisamente por ello se recurre a una mezcla de argumentos clásicos que, de manera consciente o inconsciente, pueden ser identificados fácilmente por el espectador. Concordamos, en este sentido, con Robert Wise, cuando asegura que la propuesta de Luhrmann representa una reingeniería del género, su estilo bien podría ser considerado dentro de una nueva corriente cinematográfica, orientada a la realización de películas musicales.

Como menciona Béla Balázs (1978), en su libro *El Film, evolución y esencia de un arte nuevo*, “solo por medio de métodos infrecuentes e inesperados, producidos por combinaciones llamativas, podrán las cosas viejas y familiares golpear en nuestro ojo con nuevas impresiones” (p. 93). Aprovechemos entonces, las bondades de este arte que tanta magia ha legado al hombre e immortalicemos los hallazgos de cada tiempo pensando siempre en las generaciones venideras.

*Por ahora,  
se cierra el telón  
hasta una nueva función,  
hasta que un nuevo lector  
se encuentre en estas líneas.*

## BIBLIOGRAFÍA

- ANCA, Asunción (1990). *Visión del Cine Espectáculo*. Caracas: Serie EN FOCO/CONAC.
- ANDREW, Dudley (1984). *Film in the Aura of the Art*. Princeton: Princeton UP.
- ANDREW, Dudley (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- AUMONT, Jacques y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BAIZ, Frank (1997). *Análisis del Film*. Caracas: Litterae.
- BALÁZS, Béla (1978). *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BALDELLI, Pío. (1970). *El Cine y la Obra Literaria*. Buenos Aires: Galerna SRL.
- BALLÓ, Jordi y Pérez, Xavier (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (1989). *La Obra de Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica*. Madrid: Planeta.
- BOBES, María del Carmen (1991). *Semiología de la Obra Dramática*. España: Taurus.

- BORDWELL, David y Kristin Thompson (2003). *Arte Cinematográfico* (pp.76-79). México: McGraw-Hill.
- BORDWELL, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- CHANDLER, Daniel (1999). *Semiótica para Principiantes*. Quito: Abya-Yala.
- DUMAS, Alejandro (1932). *La Dama de las Camelias*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- HERNÁNDEZ, R; Fernández, C. y Baptista, P. (1998). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Historia del Cine Universal (Tomo 7) (1982). Madrid, España: Editorial Planeta.
- HURTADO León, I.; Toro Garrido, J. (1998). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Valencia: Episteme Consultores Asociados.
- JARÁ, Jesús (2000). *El Clown, un navegante de emociones*. España: Proexedra.
- KOWZAN, Tadeusz (1969). *El signo en el Teatro*. En autores varios. El teatro y su crisis actual. Caracas: Monte Ávila Editores.
- LAMET, P., Rodenas, J. y Gallego, D. (1968). *Lecciones de cine*. España: Dichos y Hechos.

- MARTIN, Marcel (1990). *El Lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- MITRY, Jean (1998) *Estética y Psicología del Cine*. México: Siglo XXI.
- MUNSÓ, Joan (1997). *El cine musical de Hollywood*. España: Film Ideal.
- NAUDIN, Ana María (1969). *Cine y Teatro*. Barcelona, España: Editorial Ramon Sopena, S.A.
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal (1990). *Historia Básica del Arte Escénico*. España: Ediciones Cátedra.
- PEÑA Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. España: Ediciones Cátedra.
- PÉREZ, José María (1959). *Formación Cinematográfica*. Barcelona: Juan Flors, Editor.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española (21ª.ed.)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ Adrados, F. (1975). *Semiología del teatro*. En autores varios. Barcelona: Planeta.
- SEEMANN, Otto (1985). *Mitología Clásica Ilustrada*. Barcelona: Editorial Vergara.
- STEPHENSON, R. y J. R. Debrix (1973). *El Cine como Arte*. Barcelona: Labor.

- STEPUN, Fedor (1960). *El teatro y el cine*. España:Taurus.

### **Artículo de Revista**

- Lerman, Gabriel (2001, septiembre). Baz Luhrmann. *Dirigido Por* (304), pp. 28-31.

### **Fuentes Electrónicas**

- Aragonés Escobar, Beatriz. (Licenciada en Historia del Arte). *Toulouse-Lautrec (1864-1901)*. [en línea]. Disponible en: [http://www.spanisharts.com/history/del\\_impres\\_s.XX/neoimpresionismo/toulouse\\_lautrec.html](http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/neoimpresionismo/toulouse_lautrec.html) [2004, 5 de julio].
- Del Moral, Pablo (crítico de cine). (2001, octubre). *Moulin Rouge*. La Butaca [revista en línea] Disponible en: <http://www.labutaca.net/films/5/moulinrouge2.htm> [2003, 4 de mayo].
- Electronic reference formats recommended by the American Psychological Association (1999, 19 de noviembre), [en línea]. Washington, DC: American Psychological Association. Disponible en: <http://www.apastyle.org/elecref.html> [2004, 25 de Julio].
- *Facts about Baz* (2002, 14 de noviembre), [En línea]. Disponible en: <http://www.bazthegreat.co.uk>. [2004, 7 de enero].
- Infante, Carlos (2001). *Moulin Rouge*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lasestrellas.com/peliculas/moulinrouge1.html>. [2003, 8 de noviembre].

- Infante, Carlos (2001). *Moulin Rouge-Varios Artistas*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lasestrellas.com/mercado/bsou/moulinrouge2.html>. [2004, 9 de enero].
- Frank, Jason. (2002, 16 de abril). *Baz Luhrmann, Director* [Revista en línea]. Disponible en: [http://www.gamesfirst.com/articles/jfrank/baz\\_interview/baz\\_interview.htm](http://www.gamesfirst.com/articles/jfrank/baz_interview/baz_interview.htm). [2004, 7 de enero].
- Portalmix (2000-2004). *Biografía Baz Luhrmann*. [en línea]. Disponible en: <http://www.portalmix.com/cine/bios/bluhrmann.shtml> [2003, 10 de noviembre].
- Satiria. *Toulouse Lautrec* .[en línea]. Disponible en: [http://www.satiria.com/libros/2003/recuerdo/recuerdo\\_lautrec.htm](http://www.satiria.com/libros/2003/recuerdo/recuerdo_lautrec.htm) [2004, 2 de agosto].
- Tuñón C, Rainer (2003, 8 de julio) *Amor en rojo o la rapsodia postmoderna*. Críticas de cine y video. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.musicasdelmundo.org/staticpages/index.php/cine>[2004, 7 de enero].

### **Trabajos de Grado**

- ACOSTA, Daniela (2000): *Una aproximación al estudio del color en la comunicación*. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social. Tutor: Emilio Píriz Pérez. UCAB. Caracas.
- CASTRO, Pedro José y Mary Carmen SOBRINO (1985): *El Espectáculo Total (Visión evolutiva del tratamiento cinematográfico en el musical norteamericano de ayer y hoy)*. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social. Tutor: Marcos Reyes Andrade. UCAB. Caracas.

- CENTENO, Daniel y Flavio RAZOLIN (2001): *Posmodernidad en el cine: Romeo y Julieta como espejo de la sociedad contemporánea*. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social. Tutor: Marcelino Bisbal. UCAB. Caracas.
- MARTÍNEZ, Elisa (2002). *Bergman: Del Proyector a las Tablas*. Tesis para optar al Grado de Doctora en Letras. Tutor: Max Römer Pieretti.

### **Filmografía Básica**

- LUHRMANN, Baz: *Strictly Ballroom*. Miramax. 1992.
- LUHRMANN, Baz: *William Shakespeare's Romeo+Juliet*. 20<sup>th</sup> Century Fox. 1996.
- LUHRMANN, Baz: *Moulin Rouge*. 20<sup>th</sup> Century Fox. 2001.

### **Filmografía y Videografía Complementaria**

- Cukor, George (Director). (1964). *My Fair Lady* [Película]. Hollywood: Warner Bros Picture.
- Cukor, George (Director). (1954). *A Star is Born* [Película]. Hollywood: Warner Bros Picture.
- Tewan, A (Productor) y Anannd Kumar, S (Director). (2001). *Made in Bollywood*. [Video]. (Disponible: VALE TV).
- Vidor, Charles (Director). (1946). *Gilda* [Actuación de Rita Hayworth en papel estelar]. Hollywood: Columbia Picture.

- Hawks, Howard (Director). (1953). *Gentlemen prefer Blondes* [Actuación de Marilyn Monroe en papel estelar]. Hollywood: 20<sup>th</sup> Century Fox.
  
- Von Sternberg, Josef (Director). (1930) *The Blue Angel* [Actuación de Marlene Dietrich en papel estelar]. Hollywood: Alpha Video Classics.
  
- Wise, Robert (Director). (1961). *West Side Story* [Película]. Hollywood: M.G.M.
  
- Wise, Robert (Director). (1965). *The Sound of Music* [Película]. Hollywood: M.G.M.

## GLOSARIO

**Artificialidad Real:** Estilo del director australiano Baz Luhrmann, que consiste en mostrar una historia sencilla en un mundo inventado de marcada teatralidad, en el que siempre existe un dispositivo que le permite al espectador observar la realidad.

**Código:** Es un sistema de signos que posee sus propios principios y estructura. Es a través del código que el signo adquiere sentido.

**Dicotomía:** Método de clasificación en que las divisiones o subdivisiones solo tienen dos partes.

**Elipsis:** Proceso de “saltar en el tiempo”. Es la supresión de los elementos tanto narrativos como descriptivos de una historia. De tal forma que a pesar de estar suprimidos se den los suficientes datos para poderlos suponer como existentes o sucedidos.

**Escena:** Conjunto de tomas (planos) que se caracterizan por tener una unidad de tiempo y de lugar (espacio), al igual que en el teatro o en la vida misma.

**Formante:** Unidad en el plano de la expresión que mediante un proceso sémico se integra en un campo semántico, sin alcanzar la naturaleza de un signo convencional. Los formantes significan cuando están en el escenario y se integran a través de ese significado adquirido en el sentido general de la obra.

**Lenguaje cinematográfico:** Conjunto (estructurado y operativo) de los recursos significantes que hacen posible construir un film como discurso.

**Raccord o Continuidad:** Elemento de unión que establece el nexo entre planos y secuencias.

**Secuencia:** Conjunto de escenas que pueden tener o no unidad de tiempo y espacio, pero que conservan unidad de sentido.

**Semiótica:** Ciencia que estudia los signos (palabras, imágenes, sonidos, gestos y objetos) y la manera cómo éstos se combinan para formar códigos.

**Signo:** Es una unidad significativa que toma forma de palabra, imagen, sonido, gesto u objeto. Según Saussure (lingüista suizo fundador de la ciencia semiológica o semiótica), cada signo se compone de un significante: forma material que toma el signo; y un significado: concepto que éste representa.

**Signos Artificiales:** Son consecuencia de un proceso voluntario, tienen por objeto comunicar inmediatamente. Ejemplo: Una persona que estornuda para simular que está enfermo.

**Signos Naturales:** Son los que nacen y existen sin participación de la voluntad; tienen carácter de signo para quien los percibe, quien los interpreta, pero son emitidos involuntariamente. Ejemplo: los reflejos.

**Nota:** Los conceptos presentados son producto, tanto de las fuentes bibliográficas consultadas para este estudio, como de la experiencia universitaria de la autora.

# **ANEXOS**



**Nombre completo:** Mark Anthony Luhrmann

**Fecha de Nacimiento:** 17 September 1962

**Lugar de Nacimiento:** Sydney, Nueva Gales del Sur, Australia

**Casado con:** Catherine Martin (desde el 26 de enero de 1997)

**Fundador de:** Bazmark Inq. (con Catherine Martin)



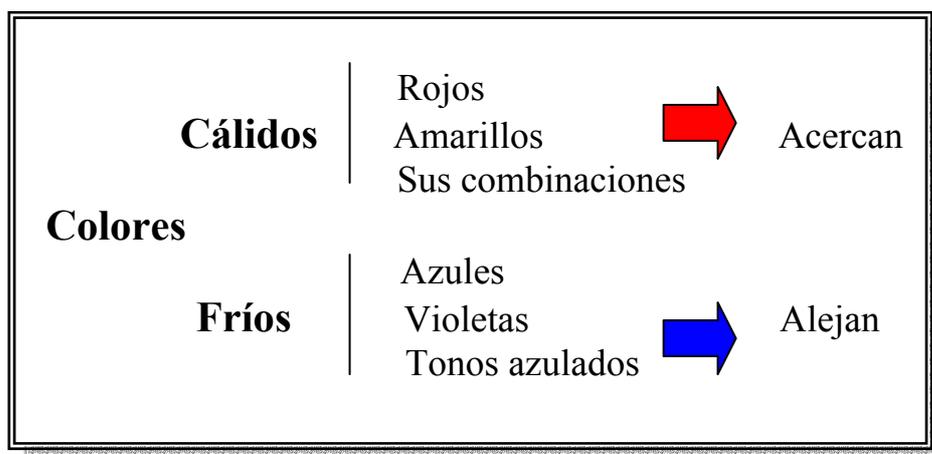
**Filmografía:** Strictly Ballroom, Romeo + Juliet , Moulin Rouge

## SIMBOLOGÍA DEL COLOR

La utilización del color a través del tiempo, las asociaciones que provoca y los estados de ánimo que ocasiona, han dado como resultado significaciones concretas a los diversos tonos. Dentro de la simbología básica nos interesa resaltar las propiedades de las tonalidades rojas y azules, que en *Moulin Rouge* sirven para acentuar la significación en la mayoría de las secuencias del film.

## FUNCIÓN PSICOLÓGICA

La sensación que experimentamos cuando vemos los colores forma parte de un proceso psíquico de creación. Los contrastes en los estados psicológicos son reacciones emocionales a ciertos colores. La distancia emocional existente entre dos tonos de colores se define como: calor-frío, activo-pasivo, fuerte-débil, alegre-triste, calmado-ruidoso, femenino-masculino, etc. Los colores cálidos se consideran como estimulantes, mientras que los colores fríos se perciben como tranquilos, y en algunos casos, pueden asociarse a estados depresivos.



**Fuente:** Lamet, Ródenas y Gallego. Lecciones de cine. Tomo I. Págs. 162-163.

## **“AZUL”**

---

Color de los cielos y el agua, sugiere:  
**Verdad, quietud, espiritualidad y frío**

---

Se asocia con personalidades de vida interior, y está  
vinculado con:



**La circunspección, la inteligencia y las emociones profundas.**

Como color de la noche, sugiere:



**Romance y amor**

## **“ROJO”**

Color de la sangre y el fuego, sugiere:

**Vitalidad, pasión, calor y mal**

Se asocia con personalidades extrovertidas, y  
está vinculado con:



**La sensualidad, el amor y la emoción**

En los ambientes festivos simboliza:



**Alegría, acción y movimiento**



## Moulin Rouge

Written by Baz Luhrmann and Craig Pierce

Directed By: Baz Luhrmann

[Scene One: Christian's Montmartre Flat]

[CHRISTIAN OVER HIS TYPEWRITER MOURNING OVER SATINE]

**Christian:** The Moulin Rouge . . . a nightclub, a dance hall and a bordello. Ruled over by Harold Zidler. A kingdom of nighttime pleasures. Where the rich and powerful come to play with the young and beautiful creatures of the underworld. And the most beautiful of all these was the woman I loved, Satine, a courtesan. She sold her love to men. They called her the "Sparkling Diamond", and she was the star . . . of the Moulin Rouge. The woman I loved is . . . dead.

I first came to Paris one year ago. It was 1899, the summer of love. I knew nothing of the Moulin Rouge, Harold Zidler or Satine. The world had been swept up in the Bohemian Revolution. And I traveled from London to be a part of it. On a hill near Paris was the village of Montmartre. It was not like my father had said.

**Christian's Father:** A village of Sin!

**Christian:** It was the center of the Bohemian world with musicians, painters, and writers. They were known as the "Children of the Revolution." Yes, I had come to live a penniless existence. I had come to write about truth, beauty, freedom and at which I believe in above all things . . . Love.

**Christian's Father:** Always this ridiculous obsession with love!

**Christian (hurriedly):** There was only one problem, I've never been in love. Luckily, right at that moment an unconscious Argentinean fell through my roof. He was quickly joined by a dwarf dressed as a nun.

[DOOR OPENS]

**Toulouse (with a lisp):** How do you do? My name is Henri de Raymond Toulouse-Lautrec Montfa. I'm terribly sorry about all this. We were just upstairs rehearsing a play.

**Christian:** A play, something very modern called "Spectacular, Spectacular."

**Toulouse:** And it's set in Switzerland!

**Christian:** Unfortunately the unconscious Argentinean suffered from a sickness called Narcolepsy.

**Toulouse:** Happily fine one moment then suddenly \*SNORT, SNORT\* unconscious the next.

**The Doctor** (through the hole in the floor above): How is he?

**Audrey** (through the hole in the floor above): How wonderful now that narcoleptic Argentinean is now unconscious. And therefore the scenario will not be finished in time to present to the financier tomorrow.

**Satie** (through the hole in the floor above): Quick Toulouse, I still have to finish the music.

**Toulouse:** We'll just find someone to read the part.

**Audrey** (through the floor above): Oh where in heavens are we going find someone to read the role of the young sensitive Swiss poet goat herder?

**Christian:** Before I knew it, I was upstairs standing in for the unconscious Argentinean.

[Scene Two: The Bohemian's Flat]

[the room contains an elaborate piano called the Absinthesizer and a Swiss Alps Scenery Backdrop with a Ladder for makeshift Alps]

**The Doctor:** The hills are animated with, the euphonious symphony of descant . . .

**Satie:** Stop, stop, stop!

**Audrey:** Oh stop, stop, stop, stop that insufferable droning is drowning out my words. Can we please just stick to a little decorative piano?

**Christian:** There seem to be artistic differences over Audrey's lyrics to Satie's songs.

**Satie:** What if he sings "The hills are vital intoning the descant"?

**The Doctor:** No, no, no, the hills are--

---

**Argentinean:** The hills are incarnate with symphonic melodies.

[ARGINTINEAN FALLS ASLEEP]

**The Doctor:** No . . .

**Christian:** The-the hills

**The Doctor:** The hills are chanting--

**Satie:** The hills . . .

**Christian** (singing): The hills are alive with the sound of music . . .

[ARGINTEAN AWAKES WITH A START]

**Argentinean:** "The hills are alive with the sound of music!" I love it!

**The Doctor:** The hills . . .

**Toulouse:** . . . are alive . . .

**Satie** (singing): . . . with the sound of music. (spoken) It fits perfectly!

**Christian** (signing): With songs they have sung for a thousand years.

[BOHOS GASP]

**Toulouse:** Incandiferous! Audrey, you two should write the show together.

**Audrey:** I beg your pardon?

**Christian:** But Toulouse's suggestion that Audrey and I write the show together was not what Audrey wanted to hear.

**Audrey** (appalled): GOOD-BYE!

**Toulouse:** Yes, your first job in Paris.

**Satie:** No offense, but have you ever written anything like this before?

**Christian:** No

**Argentinean:** Ah! The boy has talent. (putting his hand on Christian's fly) I like him! Nothing funny I just like talent. Toulouse: "The hills are alive with the sound of music." See Satie, with Christian we can write this truly Bohemian Revolutionary show that we've always dreamt of.

**Satie:** Yes but how will we convince Zidler?

**Christian:** But Toulouse had a plan.

**Toulouse:** Satine . . .

**Christian:** They would dress me in the Argentinean's best suit and pass me off as a famous English writer. Once Satine heard my modern poetry, she would be astounded and insist to Zidler that I write "Spectacular, Spectacular." The only problem was I kept hearing my father's voice in my head . . .

**Christian's father:** You'll end up wasting your life at the Moulin Rouge with a can-can dancer.

**Christian:** No! I can't write the show for the Moulin Rouge.

**Toulouse:** Why not?

**Christian:** I-I don't even know if I am a true Bohemian Revolutionary.

**Toulouse:** Do you believe in beauty?

**Christian:** Yes.

**The Doctor:** Freedom?

**Christian:** Yes of course.

**Satie:** Truth?

**Christian:** Yes.

**The Doctor:** Love?

**Christian:** Love? Love. Above all things I believe in love. Love is like oxygen. Love is a many splendored thing. Love lifts us up to where we belong. All you need is love!

**Toulouse:** See, you can't fool us. You're the voice of the "Children of the Revolution."

**The Doctor and Satie:** We can't be fooled!

**Toulouse:** Let's drink to the new writer of the world's first Bohemian Revolutionary show!

**Christian:** It was a fantastic plan. I was to audition for Satine and I would taste my first glass of . . . Absinthe.

**Bowie** (singing): There was a boy . . .

**Green Fairy**: I'm the Green Fairy!

**Bohos and the Green Fairy** (singing): The hills are alive with the sound of music . . .

**Bowie** (singing): A very strange enchanted boy . . .

**Bohos** (singing): For Freedom, Beauty, Truth, and Love!

**Green Fairy** (singing): The hills are alive with the sound of music.

**Bohos** (singing): You can't fool the children of the revolution. No you can't fool the children of the revolution.

**Green Fairy** (singing): Children of the revolution. Of the revolution. The revolution, of the revolution . . .

**Christian**: We were off to the Moulin Rouge, and I was to perform my poetry for Satine.

**Green Fairy** (Ozzy Osborne) (singing): The hills are alive!

[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. Weeeee!

**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.

[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 . . . (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 rendition 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 Dressing 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!

[Scene Four: The Elephant]

**Toulouse** (in the garden): Unbelievable! Straight to the elephant.

**Satine:** This is a wonderful place for poetry reading don't you think, hmm? Poetic enough for you?

**Christian:** Yes

**Satine:** A little supper? Maybe some champagne?

**Christian:** I'd rather just um . . . get it over and done with.

**Satine** (a bit irritated): Oh . . . very well . . . then why don't you come down here and let's get it over and done with?

**Christian:** I'd prefer to do it standing.

**Satine** (speechless and suprised): Oh!

**Christian:** You don't have to stand I mean. Sometimes . . . it's quite long. And I-- I'd like you to be comfortable. It's quite modern what I do and it may feel a little strange at first but--but I think if you're open then--then you might enjoy it.

**Satine:** I'm sure I will

**Christian:** Excuse me. The sky is

**Satine:** (moans)

---

**Christian:** Is ough blue--birds--oh-- (blows raspberries) come on (blows raspberries) come on (blows raspberries) I think--

**Satine:** (moans)

**Christian:** I think the mountains . . . might be shaking . . . Oh Tik-e-tik-e-tik-e

**Satine** (impatient but comes off concerned): Um . . . is everything all right?

**Christian:** I'm just a little nervous . . . It's just that sometimes it takes a while for uh . . .

**Satine:** Ohhhh . . .

**Christian:** For you know . . . inspiration to come.

**Satine:** Oh yes, yes, yes. Let mommy help, hmm? (Grabs his crotch) Does that inspire you? Let's make love! (Pulls him onto the bed)

**Christian:** Make love?

**Satine:** You want to, don't you?

**Christian:** Well I-I . . . came to . . .

**Satine:** Hmm, tell the truth. Feel the poetry . . . come on . . . feel it . . . free the tiger! \*GROWL\*

**Christian:** Ohhh . . .

**Satine:** Oh . . . big boy!

**Toulouse** (spying in the window; tells the bohos): He's got a huge talent!

**Satine:** Yes I need your poetry now!

**Christian:** It's a little big funny . . .

**Satine:** What?

**Christian:** This f-feeling in-inside. I'm not one of those who can-who can easily hide. Is this-is this okay? Is this what you want?

**Satine:** Oh poetry, yes, yes, yes this is what I want, naughty words. Ohh . .

**Christian:** I-I don't have much money, but if I did I'd buy us a big house where we both could live . . .

**Satine:** Oh yes, yes . . . Oh yes . . .

**Christian:** If I were a sculptor, but then again no. Or a man who makes potions for a traveling show.

**Satine** (rolling around in a furry blanket on the floor): Oh . . . oh . . . no . . . no . . . don't stop . . .

**Christian** (gives her a dirty look like she's crazy and then continues earnestly): I know it's not much but . . .

**Satine:** Give me more, yes . . . yes . . . YES!!!

**Christian:** But it's the best I could do.

**Satine:** NAUGHTY! DON'T STOP... YES, YES, YES!!!!

**Christian sings:** My gift is my song . . .

(Satine immediately stops her antics and looks at him in awed silence)

**Christian sings:** And this one's for you.  
And you can tell everybody that this is your song.  
It may be quite simple but now that it's done.  
I hope you don't mind, I hope you don't mind.  
That I put down in words.  
How wonderful life is now your in the world.  
Sat on the roof and I kicked of the moss.  
Well, some of these verses, well they, they've got me quite cross.  
But the sun's been kind, while I wrote this song.  
It's for people like you that keep it turned on.

(Satine looks at him with this knowing look as he smiles at her)

**Christian sings:** So excuse my forgetting but these things I do.  
You see I've forgotten if they're green or they're blue.  
And well the things is, what I really mean.  
Yours are the sweetest eyes I've ever seen!

(The two go into a fantasy sequence and start dancing on the sky and the roof of the Moulin Rouge as the Moon sings to them)

**Christian sings:** And you can tell everybody that this is your song.  
It may be quite simple but now that it's done.  
Hope you don't mind, I hope you don't mind that I put down in words.  
How wonderful life is now you're in the world.  
Hope you don't mind, I hope you don't mind that I put down in words,  
how wonderful life is now you're in the world!

(Fantasy sequence ends and they're actually dancing in the elephant and he dips her in his embrace)

**Satine:** Oh, I can't believe it. I'm in love. I'm in love with a young, handsome talented Duke.

**Christian:** Duke?

**Satine:** Oh . . . not that the title's important of course.

**Christian:** I'm not a Duke

**Satine:** Not a Duke?

**Christian:** I'm a writer.

**Satine (disgusted):** A writer?

**Christian:** Yes, a writer.

**Satine (immediately exits his embrace):** No!

**Christian:** Well Toulouse . . .

**Satine:** Toulouse? Oh no! Not another of Toulouse's oh so talented, charmingly Bohemian, tragically impoverish protégés.

**Christian:** Well you might say that.

**Satine:** OH NO! I'm going to kill him! I'm going to kill him!

(Toulouse escapes from his vantagepoint outside the window so Satine will not aim her wrath on him)

**Christian:** Toulouse told me . . .

**Satine:** The Duke. \*GASP\* THE DUKE!

**Christian:** The Duke?

**Satine:** Hide! Out the back.

**Zidler:** My dear, are you decent for the Duke? Where were you?

**Satine:** I-I-I was waiting

**Zidler:** Dearest Duke, allow me to introduce Mademoiselle Satine.

**Satine:** Monsieur, how wonderful of you to take time out of your busy schedule to visit.

**Duke:** The pleasure I fear will be entirely mine, my dear.

**Zidler:** I'll leave you two squirrels to get better aquatinted. Ta-ta

**Duke** (taking Satine's hand and kissing it): A kiss on the hand may be quite continental.

**Satine** (wags her finger at him): But diamonds are a girl's best friend. Hmmm

**Duke:** After tonight's pretty exertions on the stage, you must surely but in need of some refreshment my dear.

**Satine:** DON'T! Don't you just love the view? Hmmm?

**Duke:** Charming.

**Satine:** Oh! I feel like dancing. \*GROWL\*

**Duke:** Would you like a glass of champagne?

**Satine:** NO! It's a little bit funny . . .

**Duke:** What is?

**Satine:** This . . .

**Christian mouthing:** (feeling)

**Satine:** Feeling

**Christian mouthing:** (inside)

**Satine:** Inside

**Christian mouthing:** (I'm not one of those who can easily . . . )

**Satine:** I'm not one of those who can easily . . .

**Christian mouthing and pantomiming:** (hide)

**Satine:** Hide. NO! I know I don't have much money, but if I did, I'd buy a big house where we both can live.

[SINGING] I hope you don't mind,  
I hope you don't mind.

That I put down in words.  
How wonderful life is  
now you're in the world.

**Duke:** That's very beautiful

**Satine:** It's from "Spectacular, Spectacular." Suddenly with you here, I finally understood the true meaning of those words. How wonderful life it now you're in the world.

**Duke:** And what meaning is that my dear?

[CHIRTIAN TRIES TO ESCAPE OUT THE DOOR, BUT WARREN IS  
GUARDING AND DOOR SHUTS]

**Satine:** NO, NO, NO! Duke, don't you toy with my emotions. You-you must know the effect you have on woman. LET'S MAKE LOVE! You want to make love don't you? I knew you felt the same way! Oh, oh Duke! Yes, your right, we should wait, until opening night.

**Duke:** Wait? Wait?

**Satine:** It's empowering you that scare me. You would go

**Duke:** Go? But I just got here.

**Satine:** Oh yes, but we'll see each other everyday during rehearsal. We must wait; we must until opening night. Do you have any idea, any idea what would happen if you were to be found? Oh . . .

[SATINE FAINTS]

**Christian:** Satine? Hello? Wake up... Maybe I'll just put you on the bed.

**Zidler** (looking through a telescope into the Elephant): Let's just take a sneaky peak.

**Duke** (reappears through the door): I forgot my ha-. Foul play?

**Christian:** She . . . I . . .

**Satine:** Oh Duke . . .

**Duke:** It's a little bit funny this feeling inside?

**Satine:** Yes, let me introduce you to the writer

**Duke:** The writer?

**Satine:** Yes, oh yes, we were-we were rehearsing

**Duke:** Oh ho, ho, ho you expect me to believe that scantily clad in the arms of another man in the middle of the night inside an elephant, you were rehearsing?

**Toulouse:** How's the rehearsal going? Shall we take it from the top eh my queen?

**Zidler:** Oh my goodness!

**Satine:** When I spoke those words to you before, you filled me with such inspiration. Yes, I realized how much work we had to do before tomorrow, so I called everyone together for an emergency rehearsal.

**Duke:** If you're rehearsing, where's Zidler?

**Zidler:** My dear Duke, I'm most terribly sorry.

**Satine:** Harold! You made it. It's all right, the Duke knows about the emergency rehearsal.

**Zidler:** Emergency rehearsal?

**Satine:** Hmmm . . . to incorporate the Duke's artistic idea.

**Zidler:** Yes well I'm sure Audrey will be only your delight.

**Toulouse:** It's not Audrey's work

**Satine:** Harold, the cat's out of the bag. Yes the Duke's already a big fan of our new writer's work. That's why he's so keen to invest.

**Zidler:** Invest? Invest! Oh yes, well invest! You can hardly blame me for trying to hide our . . .

**Toulouse:** Christian

**Zidler:** Christian away

**Duke:** I'm way ahead of you Zidler

**Zidler:** My dear Duke, why don't you and I go my office to produce the paper works.

**Duke:** What's the story?

**Zidler:** Story?

**Duke:** Well if I'm going to invest, I need to know the story.

**Zidler:** Oh yes, well the story's about . . . Toulouse?

**Toulouse:** Ugh... The story-the story's about it's- it's about um . . .

**Christian:** It's about love!

**Duke:** Love?

**Christian:** It's about love, over-coming all obstacles.

**Toulouse:** And it's set in Switzerland!

**Duke:** Switzerland?

**Zidler:** Exotic Switzerland!

**Christian:** India! India! It's set in India! And there's a courtesan, the most beautiful courtesan in all the world, but her kingdom's invaded by an evil Maharaja. Now in order to save her kingdom, she has to seduce the evil Maharaja. But on the night of the seduction, she mistakes a penniless po- a penniless... a penniless sitar player for the evil Maharaja and she falls in love with him. He wasn't trying to trick her or anything. But he was dressed as a Maharaja because . . . he's appearing in a play.

**Argentinean:** I will play the tango dancing sitar player.

**Duke:** And-and-and what happens next?

**Christian:** Well, penniless sitar player and the courtesan they have to hide their love from the evil Maharaja.

**Satie:** The penniless sitar player's sitar is magical. It can only speak the truth.

**Toulouse:** And-and I will play the magical sitar. \*BLOW RASBERRY\* you are beautiful. \*BLOW RASBERRY\* you are ugly, and you are . . .

**Duke:** And he gives the game away.

**Zidler:** Tell them about the can-can

**Christian:** The-the-the tantric can-can . . .

**Zidler:** It's an erotic spectacular scene that captures the thrusting, violent, vibrant, wild bohemian spirit of this whole production embodies Duke.

**Duke:** What do you mean by my dear?

**Zidler:** The show will be a magnificent, opulent, tremendous, stupendous, gargantuan, bedazzlement, persensual ravagement, it will be... Spectacular, spectacular. No words in the vernacular can describe his great event. You'll be dumb with wonderment; returns are fixed at ten percent. You must agree, that's excellent, and on top of your fee...

**All:** You'll be involved artistically. So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for 50 years! So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for 50 years!

**Christian:** Elephants!

**Toulouse:** Bohemian!

**Zidler:** Indians!

**Satie:** And courtesans!

**Satine:** Acrobats!

**Argentinean:** And juggling bears!

**Toulouse:** Exotic girls!

**All:** Fire-eaters! Muscle Men! Contortionists! Intrigue, danger, and romance! Electric lights, machinery, powered with electricity! So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for 50 years! So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for 50 years! Spectacular, spectacular! No words in the vernacular, can describe this great event, you'll be dumb with wonderment. The hills are alive, with the sound of music... So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for 50 years! So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for 50 years!

**Duke:** Yes, but what happens in the end?

**Christian:** Ahem! The courtesan and sitar man, are pulled apart by an evil plan...

**Satin:** But in the end she hears his song...

**Christian:** And their love is just too strong.

**Duke horribly off-key:** It's a little bit funny, this feeling inside...

[HORRIFIED SILENCE]

**All:** So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting, it will run for

---

50 years!

**Christian:** Sitar player's secret song helps them flee the evil one... Though the tyrant rants and rails, it is all to no avail!

**Zidler:** I am the evil maharajah! You will not escape!

**Satine:** Oh Harold, no one could play him like you could!

**Zidler:** No one's going to!

**All:** So exciting, we'll make them laugh we'll make them cry! So delighting --!

**Duke:** And in the end should someone die?

[STUNNED SILENCE FROM EVERYONE]

**All:** So exciting, the audience will stomp and cheer! So delighting it will run for 50 years...!

**Duke:** Generally, I like it...!

**Christian:** Zidler had an investor. And the Bohemians have a show.

**Toulouse:** It's the end of the century! The Bohemian Revolution is here.

**Christian:** While the celebration party raged upstairs, I tried to write, but all I could think about was her. [SING] How wonderful life is... (Was she thinking about me...)? [SING] Now you're in the world.

[STARING OUT HER WINDOW TO SEE IF CHRISTIAN IS THERE]

**Satine thinking about Christian:** Duke? I'm not a Duke... I'm a writer... He wasn't trying to trick her or anything... It's about love! It's about love, over-coming all obstacles . . .

**Satine sings:** I follow the night. Can't stand the light. When will I begin to live again? One day I'll fly away. Leave all this to yesterday. What more could your love do for me? When will love be through with me? Why live life from dream to dream, and dread the day when dreaming ends.

**Christian sings:** How wonderful life is now you're in the world.

[LEAVES HIS APARTMENT AND CLIMBS THE GIANT ELEPHANT TO SATINE]

**Satine sings:** One day I'll fly away. Leave all this to yesterday. Why live life from dream to dream, and dread the day when dreaming ends. One day I'll fly away,

fly, fly away.

**Christian:** Sorry, I'm sorry . . . I didn't mean . . . I saw-I saw your light on. I climbed up the . . .

**Satine:** What?

**Christian:** I couldn't sleep and I-I wanted to thank you for helping me get the job.

**Satine:** Oh, of course. Yes... Toulouse-Toulouse was right. You are-you're very talented. It's going to be a wonderful show. Anyway I-I better go because we-we both have a big day tomorrow.

**Christian:** Wait . . . no please wait. Before when we were-when we...when you thought I was the Duke and you said that you loved me. And I-I wondered if-if . . .

**Satine:** If it was just an act?

**Christian:** Yes

**Satine:** Of course

**Christian:** Oh, It just felt real

**Satine:** Christian, I'm a courtesan, I'm paid to make men believe what they want to believe.

**Christian:** Yes . . . silly of me, to think that you could fall in love with someone like me.

**Satine:** Oh... I can't fall in love with anyone.

**Christian:** Can't fall in love? But a life without love that's terrible.

**Satin:** No, being on the streets, that's terrible.

**Christian:** No love... is like oxygen. Love is a many splendor things. Love lifts us up to where we belong. All you need is love.

**Satine:** Please, don't start that again.

**Christian sings:** All you need is love

**Satine:** A girl has got to eat

**Christian sings:** All you need is love

**Satine:** She'll end up on the streets

**Christian sings:** All you need is love

**Satine sings:** Love is just a game

**Christian:** I was made for loving you baby, you were meant for loving me

**Satine:** The only way of loving me baby is to pay a lovely fee

**Christian:** Just one night, just one night.

**Satine:** There's no way cause you can't pay

**Christian:** In the name of love, one night in the name of love.

**Satine:** You crazy fool, I won't give into you.

**Christian:** Don't leave me this way, I can't survive without your sweet love, oh baby. Don't let me this way

**Satine:** You think that people would have had enough of silly love songs.

**Christian:** I look around me and I see it isn't so, oh no.

**Satine:** Some people want to fill the world with silly love songs.

**Christian:** Well what's wrong with that? I'd like to know, cause here I go again!!!  
Love lifts us up where we belong.

**Satine:** Get down, get down!

**Christian:** Where eagles fly, on a mountain high.

**Satine:** Love makes us act like we are fools. Throw our lives away for one happy day.

**Christian:** We can be heroes! Just for one day.

**Satine:** You, you will be mean

**Christian:** No I won't

**Satine:** And I, I'll drink all the time

**Christian:** We should be lovers!

**Satine:** We can't do that

---

**Christian:** We should be lovers! And that's a fact.

**Satine:** Know nothing would keep us together

**Christian:** We could steal time

**Both:** Just for one day. We can be heroes, forever and ever. We can be heroes forever and ever. We can be heroes just because . . .

**Christian:** I... will always love you!!!

**Satine:** I . . . !

**Both:** Can't help loving . . .

**Christian:** You . . .

**Satine:** How wonderful life is . . .

**Both:** Now you're in the world . . .

**Satine:** You're going to be bad for business, I can tell.

**Toulouse sings:** "How wonderful life is, now you're in the world . . ."

**Christian:** How wonderful life was now Satine was in the world. But in the Duke, Zidler had got much more than he had bargained for.

**Duke:** Transforming the Moulin Rouge into a theater will cost a fantastic sum of money, Zidler. So in return I would require a contract that...ugh...ugh...binds Satine to me, exclusively. Naturally, I shall require some security; I shall require the deeds to the Moulin Rouge.

**Zidler:** But dear Duke . . . I

**Duke:** Please...don't think that I'm naïve, Zidler. I shall hold the deeds to the Moulin Rouge. And if there are any shenanigans, my manservant Warner, will deal with it in the only language that you underworld show-folk people understand. Satine will be mine. I'm not jealous. I JUST DON'T LIKE OTHER PEOPLE TOUCHING MY THINGS!!!

**Zidler:** I understand completely, Duke.

**Duke:** Now that we have an understanding, it would appear that ugh . . . you have the means to transform your beloved Moulin Rouge . . .

**Zidler:** INTO A THEATER!

**Duke:** I shall woo Satine during supper tonight.

**Zidler:** We will have created the world's first completely modern, entirely electric, totally Bohemian, all singing, all dancing, STAGE SPECTACULAR! The show must go on!

**Christian:** Yes, the show would go on, but Satine would not attend the supper that night, or the following night. "Tell me you don't love me!" Mad with jealousy, the evil Maharaja forces the courtesan to make the penniless sitar player believe she doesn't love him.

**Toulouse:** Oh yes . . .

**Christian:** "Thank you for curing me of my ridiculous obsession with love!" Says the penniless sitar player, throwing money at her feet and leaving the kingdom forever!

**Satine:** Oh, but a life without love, that's-that's terrible.

**Christian:** Yes, but the sitar player . . .

**Toulouse:** That's my part Christian, that's-that's-that's my part Christian. "It can only speak the truth."

**Christian:** The greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return.

**Duke:** A picnic sweet lady?

**Satine:** Oh well, we have so much to do, so much work!

**Duke:** Well if the young writer can carry a blanket and basket, I don't see why you both can't do it in my presence.

**Christian:** Toulouse, so the magical sitar falls from the roof . . .

**Toulouse:** Yes, yes, yes I know. Don't tell me this. "The greatest thing you'll ever learn, is just to love and be loved in return."

**Duke:** Still at it my sweet?

**Satine:** Oh my dear, sweet Duke. There's so many lines to learn. I just keep reading them over and over.

**Christian:** For tries the Duke made, it was almost too easy for the young writer and the lead actress to invent perfectly, legitimate reasons to avoid him. Mademoiselle Satine, I haven't quite finished writing that new scene. The...ugh... "Will the lovers be meeting at the sitar's player humble of ode" scene. And I

wondered if I could work on it with your later tonight?

**Duke:** But my dear, I've arranged a magnificent supper for us in the Gothic Tower.

**Christian:** Well, it's not important, we-we could work on it tomorrow.

**Satine:** How dare you. It cannot wait until tomorrow. "The lovers will be meeting in the sitar's player humble of ode" scene is the most important in the production. We'll work on it tonight until I'm completely satisfied.

**Duke:** But my dear . . .

**Satine:** Dear Duke, excuse me

**Christian:** I'm sorry.

**Zidler:** Bright and early tomorrow morning, we'll begin act two; "The lovers are discovered!"

**Duke:** Zidler!

**Zidler:** My dear Duke, everything is arranged for that special supper in the Gothic Tower tonight.

**Duke:** Oh yes, well eat it yourself Zidler. My affections have been waiting.

**Zidler:** Impossible!

**Duke:** I understand how important your work is to her, but she's always at it with that damn writer. If I don't see her tonight, I'm very well leaving!

**Zidler:** No, dear Duke! I insist that Satine takes the night off.

**Duke:** All right, all right . . . eight o' clock then.

**Christian:** You'll come? Tonight?

**Satine:** Yes.

**Christian:** What time?

**Satine:** Eight o' clock

**Christian:** Promise?

**Satine:** Yes . . . go!

**Zidler:** Are you mad? The Duke holds the deeds to the Moulin Rouge. He's spending a fortune on you. He's given you a beautiful new dressing room. He wants to make you a star. And you're dallying with the writer?

**Satine:** Oh... Harold, don't be ridiculous . . .

**Zidler:** I SAW YOU TOGETHER!

**Satine:** It's nothing, It's just an infatuation. It's nothing

**Zidler:** The infatuation will end. Go to the boy; tell him it's over. The Duke is expecting you in the Tower at eight.

[SATINE SIGHS]

**Satine sings:** If I should die this very moment... I wouldn't fear. For I've never known completeness. Like being here, wrapped in the warmth of you. Loving every breath of you, why live life from dream to dream? And dread the day... \*GASP\*

Christian: How could I know in those last fatal days

[SATINE VIOLENTLY]

**Christian:** But force darker than jealousy. And stronger than love, began to take hold of Satine?

[SATINE FAINTS]

**Marie:** Do you think she'll be up by tonight?

**Doctor:** Tomorrow morning the earliest.

**Man:** The Duke's leaving

**Zidler:** SHE'S CONFESSING!

**Duke:** Confessing? What kind of imbecile do you take me for Zidler?

**Zidler:** She suddenly had a terrible desire to go to a priest and confess her sins.

**Duke:** What?

**Zidler:** She wanted to be cleansed of her former life. She says she looks upon tonight as her wedding night.

**Duke:** He wedding night?



**Doctor:** Monsieur Zidler, Mademoiselle Satine is dying. She has consumption.

**Zidler:** My little sparrow is dying? She mustn't know Marie. The show must go on.

**Christian:** "All night, the penniless sitar player had waited. And now for the first time, he felt the cold stab of jealousy." Where were you last night?

**Satine:** I told you, I was sick

**Christian:** You don't have to lie to me.

**Satine:** We have to end it. Everyone knows. Harold knows, and sooner or later the Duke will find out. On opening night I have to sleep with the Duke. And the jealousy will drive you mad.

**Christian:** Then I'll write a song. And-and we'll put it in the show and no matter how bad things get, or whatever happens, whenever you hear it or when you sing it or whistle it or hum it, it will then you'll know it, it will mean-it'll mean we love one another. I won't get jealous I promise.

**Satin:** Things don't work that way Christian. We have to end it.

**Christian:** "Never knew I could feel like this. Like I've never seen the sky before. Want to vanish inside your kiss." Now this new scene is the scene where the ugh...sitar player writes a secret song for the courtesan, so that no matter what's happening...what-however bad things are that they-they remember their love and then... We can take it from your line Satine. So let's take it.

**Satine:** "We must be careful . . . "

**Argentinean:** "Fear not, we will conduct our love affair right under the Maharaja."

**Christian sings:** Season's may change, winter to spring . . .

[ARGINTINEAN FALLS ASLEEP]

**Zidler:** Honestly amigo, this is impossible.

**Christian:** But I love you, until the end of time. Come what may, come what may. I will love you until my dying day.

**Both Satine & Christian:** Suddenly the world seems such a perfect place . . .

**Duke:** Look dear, a frog!

---

**Both:** Suddenly it moves with such a perfect grace. Suddenly my life doesn't seem such a waste. It all revolves around you. And there's no mountain too high or river too wide. Sing out this song and I'll be there by your side. Storm clouds may gather and stars may collide.

**Christian:** But I love you

**Satine:** I love you

**Christian:** Till' the end . . .

**Satine:** Until the end . . .

**Both:** ...Of time! Come what may. Come what may. I will love you . . .

**Christian:** The magical sitar player falls from the roof and says, "The greatest thing you'll ever learn, is just love and be loved in return".

**Nini:** This endings silly. Why would the courtesan go for the penniless sitar player? Whoops! I mean sitar player.

**Argentinean and Satine:** I will love you

**Everyone:** Come what may

**Argentinean and Satine:** Yes I will love you

**Zidler:** sobbing

**Everyone:** Come what may

**Argentinean and Satine:** I will love you . . .

**Everyone:** ...Until my dying day!

**Duke:** I don't like this ending.

**Zidler:** Don't like the ending dear Duke?

**Duke:** Why would the courtesan choose the penniless sitar player over the Maharaja who is offering a lifetime of security? That's real love. Once the sitar player has satisfied his lust, he will leave the courtesan with nothing. I suggest in the end that courtesan choose the Maharaja.

**Toulouse:** But-but sorry. But that ending does not uphold the Bohemian ideas of truth, beauty, freedom . . .

**Duke:** I don't care about your ridiculous ideas! Why shouldn't the courtesan

choose the Maharaja?

**Christian:** BECAUSE SHE DOESN'T LOVE YOU! Him...Him...she-she doesn't, she doesn't love him.

**Duke:** Now I see. Monsieur Zidler, this ending will be rewritten. With the courtesan choosing the Maharaja, and without the lovers secret song. It will be rehearsed in the morning ready for the opening tomorrow night.

**Zidler:** But my dear Duke. That will be quite impossible.

**Satine:** Harold, oh the poor Duke has been treated apporlingly. These silly writers let their sill imagination run away with them. Now why don't you and I have a little supper? And afterwards we can let Monsieur Zidler know how wee prefer the story to end hmmm?

**Christian:** I don't want you to sleep with him.

**Satine:** He can destroy everything. It's for us. You promised, you promised me you wouldn't be jealous. You...It will be all right.

**Christian:** No . . .

**Satine:** Yes, it will. He's waiting for me.

**Christian:** No, no.

**Satine sings:** Come what may

**Christian:** Come what may. She had gone to the Tower to save us all. And for our part, we could do nothing but wait.

**Satine:** My dear Duke, I hope I have not kept you waiting.

**Nini:** Don't worry Shakespeare, you'll get your ending. Once the Duke gets his end-ing.

[CHRISTIAN PUSHES NINI]

**Nini:** You keep your hands off me.

**Argentinean:** Never fall in love with a woman who sells herself. It always ends bad!

**Satine:** The boy has a ridiculous obsession with me. I mean I indulge his fantasy because he's talented. We need him, but only until tomorrow night.

**Argentinean:** We have a dance that tells a story. A prostitute . . . and a man who

falls in love with her. First there is desire, then passion, then suspicion. Jealousy, anger, betrayal. When love is for the highest bidder. There can be no trust, without trust there is no love. Jealousy, yes jealousy, will drive you mad! ROXANNE! You don't have to put on that red light. Walk the streets for money. You don't care if it's wrong or if it is right. Roxanne, you don't have to wear that dress tonight. Roxanne, you don't have to sell your body to the night.

**Christian sings:** His eyes upon your face. His hand upon your hand, his lips caress your skin. It's more than I can stand

**Argentinean sings:** Roxanne

**Christian sings:** Why does my heart cry?

**Argentinean sings:** Roxanne

**Christian sings:** Feelings I can't fight. You're free to leave me, but just don't deceive me. And please, believe me when I say I love you

**Duke:** When this production succeeds, you will no longer be a can-can dancer, but an actress. I will make you a star.

[DUKE GIVES SATINE A BEAUTIFUL NECKLACE]

**Duke:** Accept it as a gift from this Maharaja to his courtesan.

**Satine:** And . . . and the ending?

**Duke:** Let Zilder keep his fairytale ending

**Christian sings:** Why does my heart cry? Feelings I can't fight. You're free to leave me, but just don't deceive me. And please believe me when I say, I love you!

[SATINE LOOKS DOWN AT CHRISTIAN FROM THE TOWER]

**Satine sings:** Come what may. I will love you till my dying . . . day. No . . .

**Duke:** No? Oh I see so very young penniless sitar player.

**Satine:** Dear Duke?

**Duke:** SILANCE! You made me believe that you loved me.

**Satine:** No

**Argentinean sings:** Roxanne!

**Christian sings:** Why does my heart cry? Feelings I can't fight.

**Argentinean:** Roxanne, you don't have to put on that dress. Roxanne! Roxanne!

[CHOCOLAT COME AND SAVES SATINE]

**Satine:** I couldn't, I couldn't go through with it. I saw you there and I felt terribly. I couldn't pretend. And the Duke he saw, he saw. Christian, I love you.

**Christian:** It's okay

**Satine:** And I couldn't do it, I didn't want to pretend anymore. I don't want to lie. And he knows! He knows, he saw.

**Christian:** Your right, you don't have to pretend anymore. We'll leave; we'll leave tonight.

**Satine:** Leave? But-what-- the show?

**Christian:** I don't care, I don't care about the show. We love each other, and that's all that matters.

**Satine:** Yes, yes as long as we have each other.

**Christian:** Chocolat, take Ms. Satine to her dressing room to get the thing she needs. No one must see you, you understand?

**Chocolat:** I understand

**Christian:** Darling, you go and pack. And I'll be waiting

[KISS]

**Duke:** It's the boy. He has bewitched her with words. I was her back Zidler. Find her; tell her the show will end my way and she will come to me when the curtains fall. Or I'll have the boy killed.

**Zidler:** Killed?

**Duke:** Killed

[SATINE IS RUSHING AND PACKING]

**Zidler:** Forgive the intrusion cherub.

**Satine:** Your wasting your time Harold.

**Zidler:** Stop it, you don't understand. The Duke is going to kill Christian.

**Satine:** Oh . . .

**Zidler:** The Duke is insanely jealousy. Unless you do his ending and sleep with him tomorrow night, the Duke will have Christian killed.

**Satine:** He can't scare us.

**Zidler:** He's a powerful man, you know he can do it.

[SATINE THROWS HER ROBE DOWN]

**Zidler:** What are you doing?

**Satine:** I don't need you anymore! All my life you made me believe I was only worth what someone would pay for me! But Christian loves me. He loves me Harold. He loves me. And that is worth everything. Were going away from you, away form the Duke, away from the Moulin Rouge! Good bye Harold.

**Zidler:** You're dying Satine, you're dying.

**Satine:** Oh...\*cough\* Another trick Harold?

**Zidler:** No my love. The Doctor told us.

**Satine:** Marie? I'm dying . . . [Sings] I was a fool to believe. A fool to believe. It all ends today, yes it all ends today.

**Zidler:** Send Christian away. Only you can save him.

**Satine:** He'll fight for me

**Zidler:** Yes, unless he believes you don't love him

**Satine:** What?

**Zidler:** You're a great actress Satine, make him believe you don't love him

**Satine:** No

**Zidler:** Use your talent to save him. Hurt him. Hurt him to save him. There is no other way. The show must go on, Satine. We're creatures of the underworld. We can't afford to love

**Satine sings:** Today's a day . . .

**Zidler & Satine:** . . . when dreaming . . .

**Satine:** . . . ends . . .

**Zidler:** Another hero, another mindless crime. Behind the curtain, in the pantomime. On and on, does anybody know what we are living for?

**Zidler & Women sing:** Whatever happens, we leave it all to chance, another heartache, another failed romance. On and on, does anybody know what we are living for?

**Zidler sings:** The show must go on. The show must go on. Outside the dawn is breaking. On the stage, there holds our final destiny. The show must go on. The show must go on.

**Satine:** Inside my heart is breaking, my makeup may be flaking. But my smile still stays on.

**Zidler:** The show must go on. The show must go on

**Satine:** I'll top the bill, I'll earn the kill, I have to find the will to carry . . .

**Zidler & Satine:** . . . on with the, on with the, on with the show!

**Zidler:** On with the show! On with the show! The show must go on!

**Christian:** What's wrong?

**Satine:** I'm staying with the Duke. After I left you, the Duke came to see me and he offered me everything. Everything I've ever dreamed of. He has one condition. I must never see you again. I'm sorry.

**Christian:** What are you talking about?

**Satine:** You knew who I was.

**Christian:** What are you saying? What about last night? What we said?

**Satine:** I don't expect you to understand. The difference between you and I is that you can leave anytime you choose. But this is my home. The Moulin Rouge is my home.

**Christian:** No, there must be something else. This-this can't be real.

[SATINE SOBBING]

**Christian:** There's something the matter. Tell me what it is. Tell me the truth. Tell me the truth, tell me the truth!

**Satine:** The truth? The truth is... I am the Hindu courtesan. And I choose the

Maharaja. That's how the story really ends.

[SATINE LEAVES] Zidler: jealousy has driven him mad!

**Christian:** SATINE! SATINE! Satine!

[GUARDS PUNCHES CHRISTIAN]

[THE BOHOS BRING CHRISTIAN BACK TO HIS HOME]

**Toulouse:** Things aren't always as they seem

**Christian:** Things are exactly the way they seem

**Toulouse:** Christian, you may see me only as a drunken, vice ridden gnome whose friends are just pimps and girls from the brothels. But I know about art and love, if only because I long for it with every fiber of my being. She loves, I know she loves you.

**Christian:** Go away Toulouse, leave me alone. Go away. GO AWAY! I wanted to shut out what Toulouse had. That he had filled me with doubt. And there was only one way to be sure. I had to know, so I returned to the Moulin Rouge one last time.

**Zidler:** She is mine!

**Toulouse sings:** I only speak the truth, I only speak the truth!

**Nini sings:** Chamma chamma, he chamma chamma. Chamma chamma, baajere meri bendariya. Re chamma chamma, baajere meri bendariya. Tere paas aawoun teri Saanson mein samavoun raja. Chamma chamma, he chamma chamma. Chamma chamma baajere teri bendariya. Chamma chamma baajere teri bendariya. Tere paas aawoun teri, saansons mein samavoun raja. Tere paas aawoun teri, saanson mein samavoun.

**Satine sings:** Oh . . . \*coughs\* kiss hand. Diamonds best friend. Kiss grand, diamonds best friend. Men, cold, girls, old. And we all loose our charms in the end. Diamonds are a . . . diamonds are a . . .

[AUDIENCE CHEER]

**Satine sings:** Girls best friend . . .

**Zidler:** She is mine

**Duke:** She is mine

**Toulouse:** I know she still loves him. There's got to be a reason.

**Argentinean:** How about one is a Duke and the other-

[ARGENTINEAN FALLS ASLEEP AND FALLS DOWN THE STAIRS]

**Toulouse:** I agree, something is wrong

[SATINE COUGHS]

**Toulouse:** What a magnificent performance

**Marie:** Take more for me, yes . . .

**Warren:** The boy is here

**Zidler:** I told Satine that if Christian were to have come here that he would be killed

**Warren:** He very soon will be

**Toulouse:** He'll be killed? That's it, that's-that's why she's pushing him away to save him. That's it, that's it. Christian! Oh, god this is high up!

**Christian:** I've come to pay my bill . . .

**Satine:** You shouldn't be here Christian. Just leave.

**Toulouse:** Killed! Killed!

**Christian:** You made me believe you loved me, why shouldn't I pay you?

**Satine:** Please, Christian

**Marie:** She has to go on stage!

**Zidler:** Jealousy has driven the sitar player-

**Christian:** You did your job so very, very well! Why can't I pay you like everyone else does?

[SATINE SEES WARRREN WITH THE GUN, SHE TRIES TO PROTECT CHRISTIAN]

**Satine:** Please Christian that's not why. Just leave.

**Christian:** Tell me it wasn't real!

**Satine:** No . . .

**Christian:** Why can't I pay you?

**Toulouse:** Christian!

**Zidler:** Open the door!

**Christian:** Let me pay! Let me pay! Tell me it wasn't real! Tell me you don't love me!

**Zidler:** Open the door!

**Christian:** Tell me you don't love me!

**Toulouse:** Christian!

**Christian:** Tell me you don't love me!

[THE DOOR OPENS]

**Zidler:** Hahaha! I am not fooled, though he has shaved off his beard and adopt a disguise; my eyes do not lie! For it is he, the same penniless sitar player! Driven mad by jealousy!

**Toulouse:** Oh Christian, no!

[SATINE TRIPS DOWN ON THE STAGE]

**Christian:** This woman is yours now.

[THROWS MONEY AT HER FEET]

**Christian:** I paid my whore! I owe you nothing. And you are nothing to me. Thank you for curing me of my ridiculous obsession with love.

[CHRISTIAN WALKS OFF STAGE]

**Toulouse:** I can't remember my line . . .

**Zidler:** This sitar player doesn't love you. See he flees the kingdom. Pumpkin it's for the best.

**Satine:** No . . .

**Zidler:** You know it is. The show must go on. And now my bride it is time to

raise your voice to the heavens and say your wedding vows!

**Toulouse:** I got it, I got it! Christian! THE GREATEST THING YOU'LL EVER LEARN IS JUST TO LOVE AND BE LOVE LOVED IN RETURN!

**Satine sings:** Never knew, I could feel like this. It's like I've never seen the sky before.

[CHRISTIAN KEEPS WALKING]

**Satine sings:** Want to vanish inside your kiss. Everyday I'm loving you more and more. Listen to my heart, can you hear it sings? Come back to me and forgive everything! \*Gasps\* Season's may change winter to spring. I love you... till the end of time.

**Christian sings:** Come what may . . .

[AUDIENCE ALL TURN AROUND]

**Satine:** \*sighs in relief\*

**Christian:** Come what may. Come what may! Come what may. I will love you!

**Satine sings:** I will love you!

**Christian sings:** Until my dying . . .

**Satine sings:** . . . Dying . . .

**Both:** Day! Come what may!

**Christian sings:** Come what may!

**Both:** I will love you, until my dying-

**Toulouse:** Christian, he's got a gun! They're trying to kill you!

[AUDIENCE LAUGHS]

**Zidler:** Shut up!

**Toulouse:** Look he's got a gun!

**Zidler:** Guards seize him!

[THE DOOR OPENS TO THE ARGENTINEAN]

**Argentinean:** No problem, go back to work!

**Toulouse sings:** No matter what you say!

**Everyone:** FOR FREEDOM, BEAUTY, TRUTH and LOVE!

**Satine sings:** One day I'll fly away!

**Christian sings:** My gift is my song!

**Everyone:** The children of the revolution!

**Satine sings:** One day I'll fly away!

**Christian sings:** My gift is my song!

**Both:** I will love you.

**Everyone:** Come what may

**Both:** Yes I will love you!

**Everyone:** Come what may!

**Both:** I will love you till my--

[THE DUKE RUNS DOWN THE ISLE WITH THE GUN IN HIS HAND]

**Duke:** My way! My way!

**Both:** Dying!

**Duke:** My way! My way!

**Both:** Day!

[ZIDLER PUNCHES THE DUKE AND THE GUNS FLYS OUT THE WINDOW]

**Man:** Get ready for the curtain fall

**Satine:** GASP

**Christian:** Satine?

[SATINE COUGHS FRANTICALLY]

**Christian:** Satine, what's the matter. Tell me; tell me what's the matter. Tell me. Oh god, somebody get some help!

**Zidler:** Fetch the doctor!

**Satine:** I'm sorry Christian... I-I- I'm dying... I'm so sorry

**Christian:** Shhh...you'll be all right, you'll be all right.

**Satine:** Hold me

**Christian:** I love you

**Satine:** You've got to go on Christian

**Christian:** Can't go on without you.

**Satine:** You've got so much to give...tell you story Christian.

**Christian:** No

**Satine:** Yes, promise me, promise me.

**Christian:** No

**Satine:** Yes, that way, I'll always be with you

[SATINE DIES]

**Christian:** AHHH!!!

[CHRISTIAN CRYING]

[THE DUKE WALKS ALONE IN THE SNOW]

**Toulouse sings:** There was a boy a very strange enchanted boy . . .

**Christian:** Days turned in to weeks, weeks turned into months. And then on one not so very special day, I went to my typewriter and sat down and I wrote our story. A story about a time, a story about a place. A story about the people but most of all, a story about love. A love that will live forever...

...The end.