

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN



**BAZ LUHRMANN: EL ROSTRO DEL
POSTMODERNISMO CINEMATOGRAFICO**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Trabajo presentado por D. Julio Moralo Sánchez para la obtención del título
de Grado en Comunicación Audiovisual, bajo la dirección del profesor
D. José Maldonado Escribano

BADAJOS
2020

**“BAZ LUHRMANN: EL ROSTRO DEL POSTMODERNISMO
CINEMATOGRAFICO”**

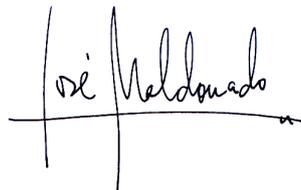
Trabajo presentado por D. Julio Moralo Sánchez para la superación de la asignatura *Trabajo Fin de Grado* (Código 500381), del título de Comunicación Audiovisual (curso 2019-2020), bajo la dirección de D. José Maldonado Escribano, profesor del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

El alumno



Fdo. Julio Moralo Sánchez.

Vº Bº del Director



Fdo. José Maldonado Escribano

“BAZ LUHRMANN: EL ROSTRO DEL POSTMODERNISMO CINEMATOGRAFICO”.

Resumen

El presente documento ofrece una mirada retrospectiva al cine de Baz Luhrmann como autor postmoderno y un estudio de su repercusión, derivado de una concepción personalizada y arriesgada de género cinematográfico nunca antes planteada en base a una mezcla de distintas artes. Por ende, atendiendo a su evolución como consecuencia del contexto, infancia y formación profesional, se definen rasgos comunes de estilo visual a través de su completa filmografía compuesta por *Strictly Ballroom* (1992), *Romeo + Julieta* (1996), *Moulin Rouge* (2001), *Australia* (2008) y *El Gran Gatsby* (2013). Todas ellas analizadas en profundidad desde un punto de vista que parte de conocimientos previos sobre historia y técnica fílmica. Así como del arte en general para otorgar visibilidad y reconocimiento a su trabajo, desprestigiado por la crítica y el ámbito académico. De esta forma, mediante una reflexión analítica que parte del aprendizaje, se busca amplificar la capacidad crítica, considerar nuevas formas de hacer cine y promover el interés del lector por otras ramas del arte.

Palabras clave: Pastiche | Autorreferencialidad | Intertextualidad | Kitsch | Teatro | Cortina Roja

“BAZ LUHRMANN: THE FACE OF CINEMATOGRAPHIC POSTMODERNISM”.

Abstract

This document offers a retrospective look at Baz Luhrmann's cinema as a postmodern author and a study of its repercussion, derived from a personalized and risky conception of cinematographic genre never before proposed based on a hodgepodge of different arts. Therefore, considering their evolution as a consequence of the context, childhood and professional training, common visual style features are defined through their complete filmography composed by *Strictly Ballroom* (1992), *Romeo + Juliet* (1996), *Moulin Rouge* (2001), *Australia* (2008) and *The Great Gatsby* (2013). All of them analyzed in depth from a point of view based on previous knowledge of film history and technique. As well as art in general to give visibility and recognition to his work, discredited by critics and academia. In this way, through analytical reflection based on learning, the aim is to amplify the critical capacity, consider new ways of making cinema and promote the reader's interest in other branches of art.

Keywords: Pastiche | Self-referentiality | Intertextuality | Kitsch | Theater | Red curtain

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS	1
1 INTRODUCCIÓN	10
2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	11
2.1 OBJETIVOS	11
2.2 METODOLOGÍA.....	12
3 BAZ LUHRMANN.....	13
3.1 CONTEXTO CINEMATOGRAFICO.....	13
3.2 BIOGRAFÍA.....	20
3.3 ESTILO.....	29
4 ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR.....	33
4.1 <i>STRICTLY BALLROOM</i> (1992)	33
4.2 <i>ROMEO + JULIETA</i> (1996)	57
4.3 <i>MOULIN ROUGE</i> (2001).....	81
4.4 <i>AUSTRALIA</i> (2008).....	118
4.5 <i>EL GRAN GATSBY</i> (2013)	150
5 CONCLUSIONES	189
6 BIBLIOGRAFÍA	193

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Referencias a la cortina roja (Fuente: Elaboración propia)	34
Figura 2 Punto de fuga en el exterior (Fuente: Elaboración propia)	35
Figura 3 Composición geométrica y regla de los tercios en exteriores (Fuente: Elaboración Propia)	35
Figura 4 Movimientos apreciables dentro del encuadre (Fuente: Elaboración Propia)	36
Figura 5 Desenfoque en planos de escala humana para centrarse en la acción de los personajes (Fuente: Elaboración Propia)	36
Figura 6 Plano medio característico del género documental (Fuente: Elaboración Propia)	37
Figura 7 Planos de escala humana que dominan la pantalla: de conjunto, medio y primer plano (Fuente: Elaboración Propia)	38
Figura 8 Plano contrapicado de Barry Fife y plano normal de Scott Hasting (Fuente: Elaboración Propia)	39
Figura 9 Planos picados para presentar espacios (Fuente: Elaboración Propia).....	39
Figura 10 Uso del zoom sin desplazamiento físico de la cámara (Fuente: Elaboración Propia).....	40
Figura 11 Movimiento panorámico de la cámara sobre su eje (Fuente: Elaboración Propia).....	40
Figura 12 Desplazamientos físicos de la cámara (Fuente: Elaboración Propia).....	41
Figura 13 Periódico como elemento de avance temporal (Fuente: Elaboración Propia)	41
Figura 14 Uso del filtro blanco y negro (Fuente: Elaboración Propia)	42
Figura 15 Empleo de luz cenital y frontal respectivamente (Fuente: Elaboración Propia)	43
Figura 16 Iluminación artificial en interiores (Fuente: Elaboración Propia).....	43
Figura 17 Uso de iluminación artificial en exteriores (Fuente: Elaboración Propia) ...	44

Figura 18 Inclusión de fuentes de luz naturales ante el dominio de la artificial (Fuente: Elaboración Propia)	45
Figura 19 Efectos de golpe de tacón sobre el suelo y aplausos respectivamente (Fuente: Elaboración Propia)	45
Figura 20 Efectos de sonido irreales extradiegéticos (Fuente: Elaboración Propia)	46
Figura 21 Usos de la ralentización del fotograma (Fuente: Elaboración Propia)	48
Figura 22 Animación del título por computadora (Fuente: Elaboración Propia)	49
Figura 23 Scott y Fran con vestuario anacrónico (Fuente: Elaboración Propia)	53
Figura 24 Póster original australiano (Fuente: www.filmaffinity.com) / Póster original americano (Fuente: www.amazon.com) / Póster original español (Fuente: www.sensacine.com)	54
Figura 25 Portada del CD promocional (Fuente: www.discogs.com)	55
Figura 26 Teobaldo, de la familia Capuleto entrando en acción (Fuente: Elaboración Propia).....	60
Figura 27 Ciudad de Verona Beach, escenario de la tragedia shakespiriana (Fuente: Elaboración Propia)	60
Figura 28 Medio de información televisivo que introduce los hechos del filme (Fuente: Elaboración Propia)	61
Figura 29 Teatro de la costa de Verona donde Romeo aparece por primera vez en escena (Fuente: Elaboración Propia).....	63
Figura 30 Plano detalle del simbolismo utilizado en las armas que porta Benvolio (Fuente: Elaboración Propia).....	63
Figura 31 Primerísimo primer plano del Capuleto Teobaldo (Primo de Julieta) (Fuente: Elaboración Propia)	64
Figura 32 Los Capuleto en territorio de los Montesco en pleno día (Fuente: Elaboración Propia).....	64
Figura 33 Romeo se entera de la muerte de Julieta (Fuente: Elaboración Propia).....	65
Figura 34 Iglesia donde yace Julieta muerta (Fuente: Elaboración propia)	66
Figura 35 Romeo y Julieta en situaciones problemáticas (Fuente: Elaboración Propia)	66
Figura 36 Romeo y Julieta en uno de los pocos momentos en los que intiman durante la cinta (Fuente: Elaboración Propia)	67
Figura 37 Los Capuleto a punto de enfrentarse a los Montesco en la famosa escena inicial / Tráfico en las calles de Verona Beach (Fuente: Elaboración Propia)	68

Figura 38 Teobaldo bajando del coche mostrando su indumentaria al más puro estilo western/ Textos de Shakespeare abundan en la cartelería de la cinta (Fuente: Elaboración Propia).....	68
Figura 39 Simbología religiosa en los accesorios de los personajes, en este caso, el bordado de la culata del arma y la prótesis metálica del Capuleto Abra (Fuente: Elaboración Propia)	68
Figura 40 Benvolio desenfundando un arma ante la amenaza Capuleto (Fuente: Elaboración Propia)	70
Figura 41 La madre de Julieta buscándola desesperada/ Mercucio viajando en coche para reunirse con Romeo (Fuente: Elaboración Propia).....	70
Figura 42 Primer encuentro de Romeo y Julieta en la famosa escena de la fiesta separados por la gigantesca pecera (Fuente: Elaboración Propia).....	71
Figura 43 Introducción de los rótulos de personajes y de títulos al estilo de los videoclips de os 90' (Fuente: Elaboración Propia).....	72
Figura 44 Transiciones utilizadas con frecuencia en el filme bajo la estética del videoclip (Fuente: Elaboración Propia)	73
Figura 45 Póster original de la película estrenada en 1996 / Diseño frontal del CD con la música inspirada en la película (Fuente: Elaboración Propia).....	78
Figura 46 Contextualización de la película bajo la estética del teatro (Fuente: Elaboración propia).....	85
Figura 47 La regla de los tercios desde el exterior del elefante (Fuente: Elaboración propia).....	87
Figura 48 Presencia de los colores en la escena del elefante (Fuente: Elaboración propia)	88
Figura 49 Profundidad de campo corta ante un primer plano de Christian (Fuente: Elaboración propia).....	88
Figura 50 Plano general del elefante dentro del Moulin Rouge (Fuente: Elaboración propia).....	89
Figura 51 Primer plano de Christian al inicio de la cinta (Fuente: Elaboración propia)	89
Figura 52 Burgués y cortesana manteniendo relaciones en el Moulin Rouge (Fuente: Elaboración propia).....	91
Figura 53 Orquesta tocando mientras suena Because We Can (Fuente: Elaboración propia).....	91

Figura 54 Plano picado de Satine / Plano medio corto de la pareja cantando Your Song (Fuente: Elaboración propia)	92
Figura 55 Plano cenital de Satine en Sparkling Diamonds (Fuente: Elaboración propia)	92
Figura 56 Plano cenital de la muerte de Satine (Fuente: Elaboración propia)	93
Figura 57 Plano medio de Zidler cantando Because We Can (Fuente: Elaboración propia).....	94
Figura 58 Movimiento de cámara al hombro durante Your Song (Fuente: Elaboración propia).....	94
Figura 59 Plano general artificial de la noche parisina (Fuente: Elaboración propia) .	95
Figura 60 Primer plano de Christian en su piso (Fuente: Elaboración propia).....	96
Figura 61 Máquina de escribir de Christian / Plano general de la entrada al barrio de Monmatre (Fuente: Elaboración propia).....	97
Figura 62 Temperatura de color fría que refleja el estado de ánimo del bohemio (Fuente: Elaboración propia).....	98
Figura 63 Christian frente al Moulin Rouge / Conociendo a Toulouse y su equipo de teatro (Fuente: Elaboración propia)	98
Figura 64 El Hada Verde de la Absenta (Fuente: Elaboración propia)	99
Figura 65 Satine y Christian en You Song (Fuente: Elaboración propia)	100
Figura 66 El Argentino narcoléptico en el papel de Christian / Cortesana en el papel de Satine (Fuente: Elaboración propia)	100
Figura 67 Plano general del escenario en El Tango de Roxxane (Fuente: Elaboración propia).....	101
Figura 68 Satine y el Duque en la Torre Gótica / Christian saliendo del burdel (Fuente: Elaboración propia).....	102
Figura 69 Máquina de escribir generando sonido real / Christian escribe mientras suena un golpe de efecto irreal (Fuente: Elaboración propia)	103
Figura 70 Sonido de viento ante un movimiento de cámara / Exageración del sonido de objetos de vestuario (Fuente: Elaboración propia)	103
Figura 71 Canción de Nature Boy (Fuente: Elaboración propia)	104
Figura 72 Canción Lady Marmalade (Fuente: Elaboración propia)	104
Figura 73 Canción Sparkling Diamonds (Fuente: Elaboración propia)	105
Figura 74 Canción Your Song (Fuente: Elaboración propia).....	105
Figura 75 Canción Elephant Love Medley (Fuente: Elaboración propia).....	106

Figura 76 Montaje ralentizado mientras Christian habla sobre el Moulin Rouge (Fuente: Elaboración propia).....	107
Figura 77 Montaje acelerado en la canción Because We Can (Fuente: Elaboración propia).....	108
Figura 78 Confusión de intereses en la escena del elefante (Fuente: Elaboración propia)	108
Figura 79 Montaje al ritmo del Tango de Roxxane (Fuente: Elaboración propia).....	109
Figura 80 Recreación por ordenador de París / Efectos prácticos en Your Song (Fuente: Elaboración propia).....	109
Figura 81 Portada de la revista Vogue / Artículo de periódico / Portada de revista francesa (Fuente: Elaboración propia)	115
Figura 82 Página web oficial de la película / Póster original de cine / Anuncio de la B.S.O (Fuente: Elaboración propia)	115
Figura 83 Ejemplo ilustrativo de un billabong australiano y de praderas de Cockburn, zonas geográficas características de Australia (Fuente: Elaboración propia).....	121
Figura 84 Plano general de control de reses por el personaje Drover (Fuente: Elaboración propia).....	121
Figura 85 Plano general de Ashley y Drover galopando al alba (Fuente: Elaboración propia).....	122
Figura 86 Primer plano de Neil Fletcher (Fuente: Elaboración propia)	122
Figura 87 Plano general del ataque a la costa de Darwin (Fuente: Elaboración propia)	123
Figura 88 Plano general de Lady Ashley en Faraway Downs (Fuente: Elaboración propia).....	123
Figura 89 Plano americano de los protagonistas (Fuente: Elaboración propia)	124
Figura 90 Cambio de vestuario en el transcurso de la película (Fuente: Elaboración propia).....	125
Figura 91 Plano general de Faraway Downs (Fuente: Elaboración propia).....	126
Figura 92 Primerísimo primer plano de Drover (Fuente: Elaboración propia)	126
Figura 93 Contrapicado de Lady Ashley (Fuente: Elaboración propia).....	127
Figura 94 Plano picado de Drover (Fuente: Elaboración propia).....	127
Figura 95 Plano picado del sheriff de Darwin (Fuente: Elaboración propia).....	128
Figura 96 Plano subjetivo de Nullah (Fuente: Elaboración propia)	128
Figura 97 Plano picado de la madre de Nullah muerta (Fuente: Elaboración propia)	129

Figura 98 Movimiento de cámara en mano (Fuente: Elaboración propia).....	130
Figura 99 Acercamiento con steadicam al rostro de Lady Ashley (Fuente: Elaboración propia).....	130
Figura 100 Gran plano general de los caballos guiados por Drover (Fuente: Elaboración propia).....	131
Figura 101 Panorámica de King George viendo como Darwin es destruida a su alrededor (Fuente: Elaboración propia)	131
Figura 102 Plano detalle de un periódico con información sobre el Mago de Oz (Fuente: Elaboración propia).....	132
Figura 103 Plano general del terreno australiano para destacar la calidez de la luz / Plano general corto de la propiedad de Lady Ashley en Reino Unido para mostrar la frialdad del fotograma (Fuente: Elaboración propia).....	135
Figura 104 Plano medio corto de Lady Ashley y primer plano de Nullah para destacar la calidez de la luz (Fuente: Elaboración propia)	136
Figura 105 Primer plano de Neil Fletcher dominado por una luz fría (Fuente: Elaboración propia).....	136
Figura 106 Plano general del interior de un cine de Darwin para destacar el empleo de luz artificial (Fuente: Elaboración propia).....	137
Figura 107 Plano medio largo de Ashley y Drover besándose (Fuente: Elaboración propia).....	137
Figura 108 Plano empleado para la transición de escenas (Fuente: Elaboración propia)	139
Figura 109 Plano medio de los protagonistas en Darwin (Fuente: Elaboración propia)	139
Figura 110 Plano de un mapa recreado por ordenador / Plano general de Darwin para mostrar los efectos digitales y prácticos utilizados (Fuente: Elaboración propia)	140
Figura 111 Plano general de una de las escenas iniciales rodadas en estudio (Fuente: Elaboración propia).....	140
Figura 112 Lady Ashley en evolución del personaje desde exploradora, pasando por vaquera, de vestimenta ceremonial y de comunicadora en tiempos de guerra, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	146
Figura 113 Drover evolucionando desde cowboy a galán trajeado (Fuente: Elaboración propia).....	146
Figura 114 Plano americano de King George (Fuente: Elaboración propia)	147

Figura 115 Póster original de cine / Campaña publicitaria de Tourism Australia / Kidman y Jackman ocupando la portada de una revista de cine (Fuente: Elaboración propia).....	147
Figura 116 Introducción en blanco y negro de la película (Fuente: Elaboración propia)	154
Figura 117 Presentación de la cinta como si fuera un telón teatral (Fuente: Elaboración propia).....	154
Figura 118 Plano del sanatorio desde el cual Nick escribe la historia (Fuente: Elaboración propia).....	154
Figura 119 Plano cenital del Empire State Building (Fuente: Elaboración propia) ...	155
Figura 120 Plano de Nick trabajando como vendedor de bonos (Fuente: Elaboración propia).....	155
Figura 121 Planos de la casa de Nick Carraway y de la mansión Gatsby en West Egg, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	156
Figura 122 La mansión Buchanan en East Egg (Fuente: Elaboración propia).....	157
Figura 123 El embarcadero de Gatsby en West Egg (Fuente: Elaboración propia) ...	157
Figura 124 Nick Carraway en el sanatorio (Fuente: Elaboración propia)	158
Figura 125 Trompetista de Jazz y de los periódicos de la época como principales indicadores del paso del tiempo en la película, respectivamente (Fuente: Elaboración propia).....	158
Figura 126 Plano a la altura de los ojos de la mansión Gatsby (Fuente: Elaboración propia).....	160
Figura 127 Plano para resaltar técnicamente el movimiento de la vanguardia futurista del Art Déco (Fuente: Elaboración propia).....	160
Figura 128 Plano medio y primer plano de personajes para resaltar la importancia del diálogo en la cinta, respectivamente (Fuente: Elaboración propia).....	160
Figura 129 Planos picado y contrapicado de los personajes para incidir en la distinción de clases de la época, respectivamente (Fuente: Elaboración propia).....	161
Figura 130 Planos cenitales del asesinato y funeral de Gatsby, respectivamente (Fuente: Elaboración propia).....	161
Figura 131 Barrido vertical en la fiesta de Gatsby (Fuente: Elaboración propia)	162
Figura 132 Homenaje de Luhrmann al transiberiano en el que concibió la idea de adaptar la película (Fuente: Elaboración propia).....	163

Figura 133 Trompetista con el que el cineasta resalta la importancia del Jazz en los años 20' (Fuente: Elaboración propia).....	163
Figura 134 Nick consumiendo alcohol y drogas en el piso de Myrtle (Fuente: Elaboración propia).....	165
Figura 135 Canción A Little Party Never Killed Nobody para destacar diversión en la fiesta de Gatsby (Fuente: Elaboración propia)	165
Figura 136 Canción No Church in the Wild para destacar la élite social de los nuevos ricos (Fuente: Elaboración propia)	166
Figura 137 Canción Young and Beautiful para destacar los momentos románticos de Gatsby y Daisy (Fuente: Elaboración propia).....	166
Figura 138 Uso de la luz difusa con disposición frontal y lateral usadas durante todo el filme para iluminar a los personajes, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	167
Figura 139 Uso limitado del sol como fuente de luz natural (Fuente: Elaboración propia)	168
Figura 140 Filtro brillante propio de sus trabajos en publicidad (Fuente: Elaboración propia).....	169
Figura 141 Iluminación artificial en interior de los personajes para simular un ambiente externo (Fuente: Elaboración propia)	169
Figura 142 Uso de fuentes reales de luz fría en la fiesta de Gatsby y la mezcla de frías y cálidas digitalizadas de la ciudad de Nueva York (Fuente: Elaboración propia)	169
Figura 143 Uso de fuentes de luz naturales en la mansión Gatsby y de focos artificiales en el piso de Myrtle, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	170
Figura 144 Uso del color amarillo como símbolo de riqueza y muerte, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	171
Figura 145 Uso del color verde como símbolo de esperanza de Gatsby (Fuente: Elaboración propia).....	172
Figura 146 Orquesta tocando en una de las fiestas de Gatsby (Fuente: Elaboración propia).....	172
Figura 147 Uso de la aceleración del plano para destacar el dinamismo y la velocidad con Nick y Gatsby en el Roll's Royce (Fuente: Elaboración propia).....	173
Figura 148 Grabación con cámara estática en interiores (Fuente: Elaboración propia)	173
Figura 149 Material de archivo de los años 20' (Fuente: Elaboración propia)	174

Figura 150 Uso de la ralentización para destacar cómo Buchanan pega a Myrtle y cómo esta es atropellada por Daisy, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	174
Figura 151 Uso de la transición en los momentos de amor entre Daisy y Gatsby (Fuente: Elaboración propia).....	175
Figura 152 Primer plano ralentizado de Gatsby en su fiesta (Fuente: Elaboración propia)	175
Figura 153 Uso del croma en los primeros planos (Fuente: Elaboración propia)	175
Figura 154 Uso de exteriores para digitalizar el exterior de la mansión Buchanan (Fuente: Elaboración propia)	176
Figura 155 Uso de interiores para digitalizar el ambiente del Broadway de Nueva York (Fuente: Elaboración propia)	176
Figura 156 Nick Carraway narrando visual como auditivamente los hechos de la cinta (Fuente: Elaboración propia)	177
Figura 157 Escritura manual y mecanizada de la historia por parte de Nick Carraway (Fuente: Elaboración propia)	177
Figura 158 Poster original e individuales con los protagonistas principales de la película (Fuente: Elaboración propia)	184
Figura 159 Material promocional de la película (Fuente: Elaboración propia).....	185
Figura 160 Portadas de la edición sencilla y deluxe del score de la película, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)	185
Figura 161 Espectáculo promocional en el metro de Madrid (Fuente: www.youtube.com).....	186

1 INTRODUCCIÓN

El mundo de la cinematografía ha sido objeto de muchos investigadores a través de grandes cineastas que, en su mayoría, proceden del territorio norteamericano, asiático y europeo. Sin embargo, los estudios académicos enfocados al cine de las Antípodas son muy limitados, sobre todo, en lo concerniente a las últimas décadas, en las que han surgido de la nada directores con propuestas innovadoras.

Este factor, sumado al interés por adquirir otra perspectiva del cine, fue motivo suficiente para conseguir homenajear la esencia del posmodernismo a través del australiano Baz Luhrmann.

Director cuya función sobre este terreno es la de apostar por productos basados en reglas propias, lo que ha llevado a considerarlo como uno de los primeros en romper con lo establecido en cuanto a la forma, no el contenido.

Algo que, actualmente, puede verse reflejado en el conocido trío británico de directores compuesto por Matthew Vaughn, Guy Ritchie y Edgar Wright, quienes emplearía un estilo propio en sus cintas comerciales, como nuestro cineasta lleva proponiendo desde principios de los 90'.

En esta década, la recepción crítica lo catalogó desde muy pronto como particular, extravagante y rompedor, si bien su aceptación hasta nuestros días oscila entre la admiración por su capacidad de riesgo, y el rechazo por la radicalidad de sus métodos transgresores, ajenos para un público acostumbrado a los estándares hollywoodenses.

En gran medida, el espectador medio del cine *mainstream* del siglo XXI se ha convertido en un sujeto reacio a los cambios y hacia aquellos que arriesgan por incorporar variedad a este vehículo de expresión humana.

Por ello, el presente estudio pretende ser una ayuda para conocer y entender la forma de hacer cine del cineasta australiano, sus propósitos y motivaciones, cómo ha ido desarrollando su estilo, el porqué del uso de ciertos rasgos del mismo en cada una de sus películas. Este texto se adentra en su significativa obra haciendo uso de fuentes de diversa procedencia y aplicando el criterio propio en su ámbito analítico.

2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS

Objetivos generales:

- Conseguir que Baz Luhrmann sea reconocido como un referente a seguir en el terreno del cine postmoderno demostrando así su importancia como innovador en un género marcado por el clasicismo y los estereotipos creacionales del mismo.

Objetivos específicos:

- Situar de forma previa al cineasta en el panorama contextual cinematográfico australiano y sus cambios tendentes a la internacionalización.
- Señalar los momentos claves de su vida por etapas, incluyendo infancia y adolescencia en el campo tanto personal como estudiantil, que han influido en moldear su particular concepción de género cinematográfico desde un enfoque enteramente visual.
- Explicar el motivo por el cual Luhrmann debe considerarse bajo la categoría de autor en lo que respecta a su cargo profesional como cineasta partiendo de las bases creacionales de un estilo personal.
- Reconocer los puntos fuertes de dicho estilo en su primigenia trilogía del *Telón Rojo* (1992-2001) así como las comprendidas entre 2008 y 2013, mediante un contraste de fuentes preexistentes y el aporte subjetivo de conocimientos personales sobre el cine.

2.2 METODOLOGÍA

Este TFG nace de la necesidad de investigar cualitativamente el trabajo filmográfico de Luhrmann y ofrecer un completo análisis individual de sus obras relacionando lo expuesto por el mismo a nivel visual con el entramado académico y cultural que le han servido para orientar su forma de hacer cine, partiendo de un enfoque de observación personalizado, en detrimento de la objetividad propiamente dicha.

En lo referente a la recopilación informativa, dada la escasez de fuentes disponibles en el campo de la investigación académica, la presencia de citas referidas, en concreto, a la figura del director se limitará a las únicas obras de interés publicadas en el extranjero teniendo en cuenta la dificultad para adquirirlas íntegramente en castellano o de forma gratuita.

Por esta razón, el proceso creativo obligará a utilizar una citación procedente de páginas webs, blogs y artículos de periódicos, así como el visionado de todas las películas, el cual es derivado de la posesión de copias licenciadas en formato físico y complementos adicionales con información relevante para el análisis tanto en *DVD* como en *Blu-ray*.

No obstante, los datos que se mostrarán no solo se reducen al cineasta en cuestión, ya que se recurre también a aquellos directamente relacionados con aspectos cinematográficos.

Saltando al ámbito analítico, cada una de las cintas seguirá el esquema estructural de la asignatura *Historia y Teoría Cinematográfica* cursada en el Grado en cuestión, moldeándola con conocimientos previos sobre el cine y empleando un proceso reflexivo e intuitivo para extraer los elementos clave sugeridos por el cineasta, de una manera no contemplada en publicaciones previas.

Por último, al margen de la cantidad, el contenido se complementa con una redacción que pretende ser formal y clara a la vista del lector, la cual ha requerido de continua revisión y cambios para su perfecta comprensión.

3 BAZ LUHRMANN

3.1 CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

Explicar el por qué un profesional de la comunicación muestra su punto de vista de los acontecimientos, no es más que el resultado de la experiencia adquirida con el paso del tiempo.

De hecho, sería ilógico no tener en cuenta todos los hechos históricos que hacen partícipe al individuo sobre el cual versa la construcción detallada de este trabajo.

Debemos tener en cuenta que Baz Luhrmann llega a un mundo marcado, a nivel genérico, por el fallecimiento del ministro británico Winston Churchill a mediados de los 60', o el nacimiento del movimiento Skinhead a finales del mismo.

Así como otros rasgos contextuales mundiales que, poco a poco, tendrían repercusión en Australia, tales como: la formación de la *Comunidad Económica Europea* en el 57'; el estratosférico éxito de los Beatles en el ámbito musical; la presencia de Martin Luther King como un símbolo del pacifismo en la nación estadounidense al promover los derechos civiles del sector afroamericano; o las continuas manifestaciones hippies sobre la defensa del amor y la paz.

Todo ello, ligado a un consumo de estupefacientes; el asesinato de JFK en el 63'; la pérdida de Walt Disney como uno de los magnates más importantes de la industria del cine a mediados de los sesenta; y la llegada del hombre a la Luna antes de entrar en dicha década, define un contexto sociopolítico y económico convulso y lleno de rebeldía (por parte del pueblo) del que no se libraría el territorio de Oceanía que, en estos momentos, comenzaba las negociaciones para el reconocimiento de los derechos básicos del pueblo aborígen.

Pero si nos centramos en el ámbito que nos compete que es, sin dudarlo, el cine de aquellos años, asomaría la cabeza *El Nuevo Hollywood*, que sigue los pasos de una corriente postmoderna acaecida entre los sesenta y setenta, diciendo así adiós a la crisis resultante de una Segunda Guerra Mundial que había hecho mella en este gigante de la filmación, reflejándolo en su trabajo como cineasta.

Sin ningún reproche, se trataba de un cine que según afirma Katixa Agirre Miguélez se caracterizaba por “*una narrativa disruptiva, una visión negra y pesimista de la condición humana, una representación masiva e injustificada de la violencia, la muerte del héroe y, en general, un énfasis desproporcionado en la técnica por encima del contenido*”¹, siendo este último un aspecto muy comedido en el cine de Luhrmann en lo relativo a la artificiosidad de la puesta en escena como un elemento que activa la parodia “*de cuyo espíritu satírico puede esperarse la capacidad para la rebelión*”.

Dicha posmodernidad lo definirá por completo como especialista de lo que es considerado como “pastiche” en términos audiovisuales, dado que la cinematografía de este último tercio del siglo XX destaca por una combinación de elementos ya existentes y una mirada puesta en lo vivido en el pasado que, según afirma Lucía Solaz se trata de un “*esqueleto que es camuflado por la artificiosidad satírica de la puesta en escena fantástica*”², creando así algo independiente fruto de una mezcla de contenidos a los cuales el director aporta su sello personal.

Históricamente no ha existido un solo momento en el que no se hayan producido cambios de carácter ideológico, social o cultural y estos hayan perdurado de forma estática en el tiempo.

Un ejemplo de ello radica en el afán por acabar con ciertos cánones del modernismo a finales de los cincuenta o a principios de la década de los sesenta. Un cambio que supuso el surgimiento a nivel internacional del posmodernismo a finales del siglo XX como un movimiento de ruptura en el ámbito cultural, iniciándose en literatura y, posteriormente, haciéndose extensible al resto de artes, entre las cuales sobresale la plástica y la arquitectónica.

Hay que tener en cuenta que fue el filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998) quien, a través de su obra *La condición moderna* (1983), introdujo el término partiendo de la arquitectura, y definido como “*el desvanecimiento de la antigua frontera*

¹ AGUIRRE, Katixa, 2014. El Nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra Clave - Revista de Comunicación* [en línea]. País Vasco: CIS, no.3, pp. 645-671 [consulta: febrero 2020]. ISSN: 0122-8285. Disponible en: <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.4>.

² SOLANS, Lucía, 2015. CINE POSTMODERNO. En: *Encadenados* [en línea]. Disponible en: https://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm / [consulta: 15 febrero 2020].

(esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas”³ por Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Y es que, como ya hemos aclarado, aunque la época moderna abarca aspectos políticos, económicos y sociales, no incidiremos en ellos dado que es a través de la expresión artística donde la posmodernidad desarrolla su máxima esencia.

Una esencia que, creativamente, estuvo en manos de grupos selectos de privilegiados y ahora está al alcance de cualquier individuo, promoviendo la pluralidad y la diversidad como bases fundamentales de la contribución a la renovación radical de las formas artísticas tradicionales, cuyo incremento se ve repercutido por avances en recursos industriales tecnológicos derivados del nacimiento de la Red (Internet), las telecomunicaciones y la microelectrónica.

Si bien artísticamente la mentalidad modernista se enfocaba en mantener un compromiso de innovación, progreso y crítica a través de creaciones personales distintas y particulares, los posmodernistas han optado por el bien común basado en la hibridación de contenidos y la influencia cada vez más patente de la cultura popular.

Para ello, se recurre frecuentemente a la intertextualidad, dejando claro que este movimiento no se basa en partir de cero en la creación de un producto ya sea literario, pictórico o audiovisual sino que, como el propio término de pastiche indica, se trata de reunir lo ya creado por otros y, mediante un *collage*, pegar cada una de las partes de forma que la suma de todas ofrezca algo distinto, lo que no quiere decir que el resultado sea calificado como personal si no existe una intencionalidad o aportación propia del que une las piezas, algo que se ve reflejado en el ámbito del cine, donde el posmodernismo también ha dejado su huella

Sobre todo desde finales de los años ochenta, donde se aprecia un claro realce de atributos estéticos que adornan temas clichés o estereotipos abordados desde la espectacularidad en detrimento de una esencia marcada por la originalidad y cohesión argumental para provocar sensaciones emocionales al espectador.

³ JAMESON, Frederic., 1991. *El Posmodernismo O La Lógica Cultural Del Capitalismo Avanzado*. 1ª ed. Barcelona: Paidós. ISBN-10: 8475097057

Además del uso de avances técnicos que han contribuido a una mala praxis del concepto posmodernista (de mezclar contenidos, a ser posible, con intencionalidad), la cual se basa en el excesivo y reiterado uso de la película cliché en lo que al argumento homogéneo que caracterizan a los géneros fílmicos que se han visto en pantalla hasta la actualidad.

De alguna manera, esta técnica ha contribuido al beneficio económico de una industria cinematográfica de masas cuyo máximo esplendor se ha visto a mediados de los noventa, década donde las majors como *Warner Bros*, *Universal Studios* o *Paramount Aviacom Company* han explotado la faceta del cine como elemento de consumo y entretenimiento.

Sin embargo, sería *Twentieth Century Fox* el estudio que mayor repercusión tendría en cuanto al éxito de sus producciones entre las que destacaron ciertas tramas cliché que fueron dirigidas por una generación de cineastas que estuvieron en sintonía con los progresos de Luhrmann como cineasta en territorio norteamericano, y que hoy día son considerados precursores de esta vertiente posmodernista por utilizar técnicas visuales novedosas aplicadas a un argumento preexistente y nada novedoso para el espectador.

Como ejemplo de ello destacan Tim Burton y su particular estilo visual que camuflaba el clásico cuento romántico navideño con capas estéticas de tintes macabros en *Eduardo Manostijeras* (1990); Roland Emmerich impactando con una vorágine de efectos especiales en su ópera prima *Independence Day* (1996) o David Fincher y su propuesta narrativa personal en *El Club de la Lucha* (1999).

Directores que, como nuestro cineasta hará en el siglo XXI, llegaron a tener sus propias compañías, sobre todo gracias al increíble manejo del presupuesto, alejándose de esta forma de la tediosa atadura de los complejos fílmicos multinacionales que limitaban la libertad creativa de los cineastas.

Entre dichas compañías ajenas al negocio clásico de la industria *Lightstorm Entertainment*, productora estadounidense fundada por el canadiense James Cameron en 1990 para llevar a cabo los efectos especiales con los que sumergiría al espectador en una experiencia histórica con toques ficcionales en *Titanic* (1997), relegando a *Fox*

al exclusivo plano de distribución sin participación alguna en la toma de decisiones del director.

No obstante, no fue el único, puesto que el propio Scorsesse, director de *Uno de los Nuestrros* (1990) y *Casino* (1995), también se animó a independizarse de estudios como Universal o Paramount en términos de producción con *Sikelia Productions* en 1996.

Por no hablar del polémico Christopher Nolan con *Syncopy* (2001), cuyo nombre traducido al español como “*síncope*” (pérdida de la conciencia) rinde homenaje a la *Memento* (2000), que lo catapultó a la fama.

Es cierto que todas ellas se centran en aspectos concretos de la producción, pero Luhrmann supo administrar bien los beneficios que adquirió con su segundo largometraje (y que reforzaría *Moulin Rouge* en 2001) como para fundar junto a su esposa Catherine Martin *BazMark* en el 96’, manejando los departamentos en los que él profundizaba a nivel estético, es decir, la música, el vestuario y la decoración.

Esta compañía consiguió, al igual que ocurrió con Cameron, tomar sus propias decisiones de cara al rodaje de las visiones de Luhrmann, siendo *Fox* únicamente la distribuidora, aunque en el año de su fundación todavía contase con presupuesto del estudio, una ayuda económica que lo lanzó al estrellato lejos de su país de origen donde la industria había sufrido grandes pérdidas económicas tras la Segunda Guerra Mundial.

Es cierto que, con la intervención estatal del gobierno federal australiano, en la década de los sesenta, consiguió sentar las bases para la creación de organismos que fomentaran una nueva oleada de cineastas, que tendrían cierto protagonismo con el renacimiento de la industria en los 70’ bajo el movimiento creativo *Australian New Wave*.

Esta corriente que relanzó el reconocimiento mundial del cine australiano, sobre todo en terreno estadounidense, se caracterizó por una doble vertiente de cineastas que, por una parte, promovían comedias de corte sexual, terror, acción, kung fu y aventuras de serie B con un presupuesto muy deficiente llamadas *Ozploitation* para diferenciarlas de las superproducciones puesto que estas se catalogaban como una ola de cine más pequeña dentro de la *New Wave*.

Por otro lado, el cine de prestigio contaba con figuras reconocidas como Gilliam Armstrong o Fred Schepisi, siendo el más conocido de ellos, Peter Weir, quien llegó a trasladar a la gran pantalla las típicas historias australianas con una calidad cinematográfica plagada de elegancia sutil como ocurrió con *Gallipoli* (1981) y *Único Testigo* (1985).

Sin embargo, la década de los noventa contempló como el cine australiano comenzaba expandirse hacia otras fronteras, promoviendo la importancia identitaria del país y dejando atrás los conflictos coloniales del pasado en pro de la integración que se tradujo en la coproducción de cintas como *El Show de Truman* (1998) en el caso de Weir, con un objetivo único que según Ivo Delgado Rivero consistía en “redefinir su imagen cultural y pasar página de su gran éxito anterior *Cocodrilo Dundee* (1986) y los dramas autóctonos de realismo social con fuerte contenido cultural y pocos matices exportables”⁴.

Una imagen que no solo se atribuye a quien está detrás de las cámaras, también a los actores de la talla de Mel Gibson, Nicole Kidman, Hugh Jackman o Russell Crowe, entre otros, que han sido catapultados al *star system* de la alfombra roja hollywoodiense.

Luhrmann, a pesar de ser australiano, está integrado en el engranaje americano en lo que a filmación se refiere, pero a él se le debe un tercio del mérito puesto que, junto a *Las Aventuras de Priscilla reina del desierto* (1993) y *La Boda de Muriel* (1994), su película *El amor está en el aire* (1992) fue la que despertó un gran interés en el público foráneo al romper de forma radical con los estereotipos y convenciones que han acusado al cine australiano desde siempre.

Además, es digno mencionar la gran contribución que sigue haciendo a la industria cinematográfica de su país al rodar en él, al igual que hace el neozelandés Peter Jackson, quien cuenta con la colaboración de *Warner Bros* en términos económicos mientras filma en su tierra.

⁴ DELGADO RIVERO, Ivo, 2012. ESTUDIOS DE CINE - EL CINE AUSTRALIANO Y NEOZELANDÉS CONTEMPORÁNEO. En: *Crítico, en serio* [en línea] Disponible en: <http://criticoenserio.blogspot.com/search/label/ESTUDIOS%20DE%20CINE> [consulta: 15 febrero 2020].

⁵ LAMATA, Manuel, 2020. ¿Qué es realmente el cine de autor? En: *Ritmos 21* [en línea] Disponible en: <https://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html> [consulta: 14 febrero 2020]

Sabiendo que el cineasta que estamos trabajando está encasillado en el cine comercial, hay un rasgo distintivo que, a diferencia de otros, no solo lo exime de ser un títere al servicio de las exigencias de las majors con las que colabora, como el mencionado Kenneth Branagh cuando dirigió *Thor* (2011) bajo el yugo dictatorial de *Marvel Studios* sino que, incluso al margen de contar con productoras propias como Michael Bay con *Platinum Dunes*, cuenta con una forma de hacer cine que lo realza como una especie de “*director firma*”.

Este atributo lo diferencia claramente de realizadores famosos como Wolfgang Petersen o JJ Abrahams quienes nos ofrecen *blockbusters* cargados de catástrofes naturales y grandes dosis de ciencia ficción respectivamente, razón por la que estos son relegados a una categoría de *sello personal*.

Cuando nos referimos a director firma tenemos que tener en cuenta que el peso de la firma implica la autoría. A menudo hablamos de cine de autor sin saber en qué se diferencia del comercial al que están acostumbrados a realizar los “directores sello” pero si partimos de la distinción que hace Manuel Lamata sobre la narración fílmica, el cine narrativo plantea una historia, una trama con personajes que se resuelve con cierta lógica, pero en el no-narrativo “*lo que se pretende con este tipo de películas es experimentar con las imágenes*”⁵.

Aspecto que, sin duda alguna, también trata un director convencional si no tenemos en cuenta que el trato hacia la imagen es distinto.

No hablamos de manipulación de lo rodado introduciendo así efectos digitales a una historia para dotar de espectacularidad lo que se cuenta, sino de utilizar dicha imagen de forma que se dé un giro a cómo se cuenta, es decir, un tratamiento de guion que hace uso de recursos “*como saltos abruptos, tomas muy largas o planos extraños que nunca veríamos en películas como Los Vengadores o Ira de Titanes*”.

⁵ LAMATA, Manuel, 2020. ¿Qué es realmente el cine de autor? En: *Ritmos 21* [en línea] Disponible en: <https://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html> [consulta: 14 febrero 2020]

Es importante tener claro que el autor lo que pretende es dotar a sus filmaciones de su punto de vista, su visión de las cosas por encima de toda historia “*o al menos tal y como ellos entienden que es*”.

Esto, por ejemplo, no tiene cabida en la concepción de rodaje de un director con un simple sello personal puesto que, para empezar, no hace uso de técnicas de montaje arriesgadas, ni utilizan temas sonoros que no guarden relación con lo planteado a nivel visual.

Así como el empleo de simbología, rasgos técnicos que sí emplea nuestro director para alcanzar una reflexión en el espectador a través de sus proyecciones puesto que, como comprobaremos en los futuros análisis de su filmografía, la forma de contar los hechos está por encima de todo y, aunque, en parte, siga los cánones de linealidad narrativa (trama hermética) propia del cine comercial, emplea todas las técnicas mencionadas que le permiten ser reconocido como tal.

3.2 BIOGRAFÍA

Kilómetro 0: Las Raíces del cineasta

A día de hoy, Mark Anthony Luhrmann “*es reconocido como uno de los directores más creativos de la industria cinematográfica*”⁶.

Este hecho está conectado, en cierto modo, con su proyección como un cineasta australiano en Hollywood; no en vano, en las décadas de los 80’ y 90’, el cine estadounidense fue muy sensible a aquellos aires nuevos que procedían de la cinematografía australiana.

⁶ SEMANA, 2016. “Nunca descarto una idea por más loca que parezca” *Baz Luhrmann*. En: *Semana* [en línea]. Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/bar-luhrmann-entrevista-a-la-persona-mas-creativa-del-mundo/483814> [consulta: 10 febrero 2020].

Luhrmann nació en Sidney, Australia, un 17 de septiembre de 1962, en el seno de una familia escasa de recursos que tuvo que trasladarse a Nueva Gales del Sur en busca de una vida mejor. Así empezó a gestarse ese reconocimiento.

Desde temprana edad vivió en Herons Creek rodeado de granjas, tiendas de vestidos y un cine al que acudía con frecuencia para ver musicales como *Sonrisas y Lágrimas* o *¡Hello Dolly!*, siempre y cuando se ganara el sueldo trabajando en la gasolinera de su padre Leonard, proyccionista y antiguo fotógrafo de guerra que velaba por la formación de sus hijos en el ámbito de la imagen, la siembra del maíz y la música mediante la práctica de algún instrumento.

Al margen de su afán autodidacta por el estudio del idioma griego, la equitación y el baile de salón, Mark era un negado para el trabajo de adultos y regirse bajo las normas del sistema educativo no era su punto fuerte.

Por no decir lo mucho que le gustaba faltar a clases y quedarse en la estación de gasolina observando a los clientes e imaginando las vidas de quienes serían la fuente de inspiración para sus creaciones, permitiendo dar pie al desarrollo de su particular estética para contar historias que han sido referente para otros directores según afirma el propio Luhrmann.

Al cumplir los 12 años, su infancia da un giro radical tras la repentina separación de sus progenitores, etapa en la que su madre, Bárbara, regresaba a Sidney para cambiar de aires mientras este vive al lado de un padre alcohólico que, años después, vuelve a contraer matrimonio y en un clima de infelicidad, a los 15 años, Mark se muda de nuevo para vivir con su madre.

Una vez allí, decide dar otra oportunidad a los estudios y, siguiendo su propia inventiva estilística para acudir a clase junto a una forma atípica de vestir, le acompañaba la longevidad de un cabello que recordaba al popular personaje televisivo de la *BBC Basil Brush*. De hecho, Luhrmann no tardaría en ser popular por sus continuos y radicales cortes de pelo.

Dicha similitud con la marioneta, hizo que sus compañeros le atribuyeran de forma despectiva el pseudónimo de “Baz” convirtiendo esta constante burla en un acto

de rebeldía, siendo 1979 el año en el que cambia su nombre por *Bazmark*, palabra que representaba dos partes de su decidida personalidad.

Luhrmann y las artes escénicas

Como muchos otros jóvenes de su generación, Baz, tenía claro que sus gustos se anteponían a cualquier decisión familiar por lo que decide probar suerte en el mundo de la interpretación a los 17 años de edad. Su objetivo era llegar a formar parte del *Instituto Nacional de Arte Dramático*, al cual no pudo entrar debido a las exigencias normativas que restringían la matrícula de acceso a los 18 años.

Dado que el sistema no le iba a impedir hacer lo que más le gustaba, decide en 1981 acudir a un casting para participar en la película australiana *The Winter of Our dreams* y, al ser seleccionado, entra en contacto con estrellas de la talla de Bryan Brown y Judy Davis.

Gracias a la experiencia otorgada por estos dos grandes actores de época, Baz plantea dejar los estudios y conocer en profundidad el mundo al que se enfrentaría en un futuro al darse cuenta del escaso nivel que tenía para él el *Instituto Nacional de Arte Dramático* de Sidney al ser finalmente aceptado, enfoca sus metas en participar en series de televisión nacional como *Country Practice* o el docu-drama *Kids from the Cross*, donde asume la co-dirección del mismo en 1983 al darse cuenta de que su verdadera vocación era dedicarse al trabajo tras las cámaras.

Del escenario a la sombra: la dirección teatral

Sin embargo, el escueto período de 3 años cursados en dicha institución le permitió aprovechar las numerosas asistencias del alumnado a la Ópera de ámbito nacional, que consideraba de capa caída.

Sobre todo, al ver la primera obra titulada *The Tales of Hoffmann*, interesándole el hecho de aportar ideas innovadoras para acabar con el problema del género a rasgos teatrales y capturar a la audiencia joven australiana como director. Razón que le impulsó

a ejercitar sus dotes de creativo amateur en una visión inicial de *Strictly Ballroom*, cuya duración de 30 minutos sería trasladada a la gran pantalla en 1992.

En esta obra romántica sobre bailes de salón, el propio Baz daría vida al personaje masculino protagonista que le haría saltar a la fama en los próximos ocho años e iniciaría una aventura amorosa con su actual esposa, quien realiza el papel de bailarina protagonista.

A partir de este momento vemos a un Luhrmann que ejerce los roles de guionista, director y actor al mismo tiempo. Pero, ante todo, un ser ávido de cultura acumulada que hacía honor a sus raíces puesto que incorpora en buena parte de sus historias las enseñanzas de su madre, maestra de danza y amante de los instrumentos sonoros.

Motivo por el cual esta herencia cultural ha llevado a Mark a amar la música, algo que deja bien claro al afirmar con total convicción que “ *cree ser mejor añadiéndole música a las películas que haciéndolas*”.

Inmerso en el ámbito del musical en el que sería encasillado durante toda su carrera, en 1985 se sitúa tras la pantalla como asistente de producción aportando ideas para la adaptación teatral de *Mahabharata*, dirigida por el británico Peter Brook.

Además de llevar su creación a las tablas en el 87', el pionero australiano dirige otra producción de índole musical para teatro conocida como *Crocodile Creek*.

Sin embargo, la ambición creativa de Luhrmann se expande con la creación de óperas de cosecha propia como *Lake Lost*, cuya búsqueda de diseñadores de escenografía le haría encontrarse por primera vez con Catherine Martin, su futura compañera de trabajo y vida personal.

A fin de seguir trasladando a los escenarios y de renovar el fallido debut del género operístico en sus fronteras, convirtiendo en éxito mundial a la creación del compositor Giacomo Puccini *La Bohème*, interpretada en la Casa de la Ópera de Sidney en 1993 y 1996.

No obstante, la facilidad de Baz para nutrirse de la cultura y su inquietud por trasladar lo clásico del texto escrito a la puesta en escena con actores de carne y hueso, le introduce en el mundo shakespeariano hasta tal punto que se obsesiona por dirigir

Sueño de una noche de verano, obra cuyo tono satírico y ágil –Shakespeare pasa muy rápidamente en ella de un personaje a otro, los diálogos se superponen, los movimientos son violentos– parece influir mucho en el estilo del cineasta.

Todo ello hasta descubrir un verdadero reto personal en llevar algún día al cine su clásico favorito *Romeo y Julieta* de una forma que un habitual público de tamaño reducido no estaba preparado para presenciar.

El salto a la gran pantalla: del cine de autor al comercial hollywoodiense

Si algo caracteriza a *BazMark* es esa dualidad personal anteriormente mencionada, un rasgo que le ha llevado a dejar de abarcar en primera instancia el teatro para dirigirse a un público de masas ligado a la gran pantalla.

Por ello, en 1992, y gracias a que la voz sobre su manejo en este mundillo corrió como la pólvora, rápidamente le dieron la oportunidad de extender el guion consiguiendo financiación para que, la escrita por él mismo y sus compañeros del NIDA, *Strictly Ballroom* (*M&A Productions* 1992) fuera objeto de alago por los espectadores y la crítica cinematográfica.

La cinta, cuyo guion estuvo firmado por su mejor amigo Craig Pearce, fue galardonada con tres premios británicos, ocho del instituto fílmico australiano, así como diversas nominaciones al Globo de Oro y menciones en los prestigiosos festivales de Toronto y Chicago. Desde entonces Baz sabía que su compañero de ideas debía estar presente en todas y cada una de sus decisiones, a excepción de *Australia* (2008).

Su capacidad para sorprender al espectador con la puesta en escena de sus vivencias personales, dándole un giro romántico con escasos recursos, una dirección de las escenas y actores provistas de sensualidad y ritmo, llamaron la atención de muchos estudios de cine que se interesaron por contratar al australiano para sus futuros proyectos.

Ya que algunos como la Universal o Paramount, pensaban que las ideas que podía aportar a sus producciones contentarían a un público juvenil que primaba lo moderno y creativo ante lo ya existente, lo cual les haría tremendamente ricos.

No obstante, estos no contaban con los planes de Luhrmann quien, para alcanzar el éxito, apostaba por arriesgar a pesar de que el fracaso era probable. Pero el director seguía una filosofía de vida que entroncaba con el famoso lema de su actual compañía privada *BazMark*, la cual da a entender que “*vivir con miedo es como vivir a medias*”.

Este se mantenía fiel a su instinto de autor y todo con un único propósito: dar al público lo que él quiere en lugar de vender su visión por millones de dólares, como otros muchos directores de la época hacían.

Hecho del que la productora *Twentieth Century Fox* supo manejar desde el principio al contactar con Baz para darle total libertad en la ejecución de sus futuros proyectos.

Al aceptar el contrato, pudo retomar el guion y contar con el apoyo financiero suficiente para iniciar el rodaje de su peculiar versión de *Romeo y Julieta* que sería estrenada en 1996.

Película que, al margen de la fantástica acogida de la anterior como un tributo a sus orígenes familiares, sería la primera de su filmografía en resaltar ese carácter posmoderno que empaparía tanto la puesta en escena como las líneas de diálogo de todas sus creaciones por las que sería calificado como un director con un “*estilo de cine tan personal, distinto y extravagante*”⁷.

Tras este rotundo éxito de taquilla podemos ver como su reputada autoría se mantiene latente bajo el sello de los grandes estudios de Fox mostrando, ahora sí, un cine de corte más comercial que se caracteriza por una estética del exceso predominando una abundancia de clichés ligados al romance, la violencia, el sexo y las ilusiones presentes en el argumento de todas sus películas, algo que combinaba en perfecta armonía con un apartado técnico no exento de efectos de montaje y un exceso de la banda sonora que acompaña a la impactante imagen.

⁷ CANAL HOLLYWOOD, 2019. Las 10 claves del cine de Baz Luhrmann. En: *Canal Hollywood* [en línea]. Disponible en: <https://canalhollywood.es/blog/cine-baz-luhrmann-10-claves-peliculas/> [consulta: 10 febrero 2020].

De Fox a la independencia: la creación de *BazMark*

Si hay algo que Luhrmann comparte con directores del panorama cinematográfico actual (como Christopher Nolan o Martin Scorsesse) es el excelente manejo de las ganancias económicas que se obtuvieron con el segundo metraje del 96'.

Está claro, dada su actitud reacia a la industria, el cineasta pretendió desligarse del yugo cada vez más agobiante al que le tenía sometido el estudio y con lo recaudado, en 1997 funda junto a su esposa la casera compañía de producciones bajo el nombre mercantil de *Bazmark Inq* con una clara división en secciones para cubrir todos y cada uno de los requisitos técnicos que cualquier filmación de este debía tener, destacando *Bazmark Design* ligado al diseño de decorados y vestuario para la puesta en escena, y *Bazmark Music* (departamento donde Mark llegaba a tomar el control de la composición musical de las bandas sonoras).

Sin duda alguna, esta última permitió a la pareja trabajar en el lanzamiento de un Compact Disc bajo el nombre de *Something for Everybody* con temas de sus trabajos anteriores, siendo el primer álbum musical con gran acogida por parte del público y creado por la compañía independiente en 1998.

Al ver como su pequeña industria daba sus frutos, los estudios de Fox realizan un trato con el creativo para no perder esa alianza económica que tanto les beneficiaba. Por lo que, si ya disponía de total libertad para dirigir lo que quisiera, desde el 2 de mayo del 98', la corporación le daba carta blanca para llevar a cabo proyectos en cualquier medio ya fuera cine, teatro, televisión, publicidad o la industria musical.

Desde entonces, la clara línea, que aún limitaba la total y absoluta toma de control, desapareció y en 2001 ofrecería al público la película que marcaría un antes y un después en su filmografía y, en general, su carrera: *Moulin Rouge*.

Con ella, revitalizó un género aparentemente olvidado y que, como hemos visto, forma parte de la necesidad de contar historias de Luhrmann, quien asegura que estuvo buscando la oportunidad de intentar volver a llevarlo al cine creyendo que debía tratar de comprobar si el género funcionaría de nuevo en pantalla.

Además, es importante hacer hincapié en que dicha cinta cierra el ciclo de lo que él define como la trilogía de la *Cortina Roja* o trilogía del *Telón Rojo*, que culminan su

etapa de cine teatralizado donde se resaltan tres aspectos claves: el baile que resalta en *Strickly Ballroom*; el uso del diálogo en *Romeo + Julieta*; y el pastiche musical de *Moulin Rouge*, catalogándose como óperas primas que Mark “integró dentro de esta categoría debido a que había fusionado herramientas cinematográficas con la impostación y el artificio heredadas del teatro”.

Debut publicitario, bache cinematográfico

Está claro que, tal y como hemos visto, el éxito del australiano en el cine lo convierte en todo un maestro en su campo, pero si hay algo que no soporta es que le encasillen en un género fílmico y menos en un tipo de arte o, al menos, eso deja entrever cuando de sus propios labios sale la frase “*nunca descarto una idea por más loca que parezca*”.

Como se sabe, con su trilogía teatral cerraba una etapa de su vida y que para él significaba haber alcanzado, al menos, un sesenta por ciento de lo soñado. Por ello, sin ningún conocimiento más que de las cuatro paredes que rodeaba a actores de carne y hueso encima de escenarios y en la gran pantalla, Baz permanece en un exilio de tres años que le hacen cuestionarse seguir haciendo cine.

La traducción más clara de su decisión fue aterrizar de una manera inesperada en el efímero mundo de los comerciales publicitarios, pero era de esperar que no actuaría como uno cualquiera.

Channel No.5 acogió con los brazos abiertos al famoso director trasladando una de sus historias a tan solo tres minutos de patrones marcados en sus obras: el romance, el musical y un montaje que exalta la importancia de los extravagantes usos de la puesta en escena, todo un contenido que la marca *Coco Channel* categorizó como “*innovador*” tras su exhibición en salas de cine como en televisión.

Y es que sería una absurdez no describir a Luhmann como “*la gran máquina de reciclaje pop*”⁸ puesto que, cuatro años de descubrir que en escaso tiempo podía sacar

⁸ DÍAZ CAVIEDES, Ruben, 2013. Baz Luhrmann o la gran máquina de reciclaje pop. En: *El Confidencial* [en línea]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2013-05-15/baz-luhrmann-o-la-gran-maquina-de-reciclaje-pop_3871/ [consulta: 08 febrero 2020].

brillo a cualquier ámbito que incluyese la palabra audiovisual, se atrevió a realizar el combo perfecto: dirigir su cuarta película y, encima, llevar a cabo un anuncio asociado a la promoción del mismo para una compañía de turismo.

Su reputación en Europa le precedía, aunque el planteamiento de volver a sus raíces con *Australia* (2008) no resultó ser un acierto para contentar al público norteamericano quedando totalmente eclipsada bajo su antepasada obra culmen *Moulin Rouge*.

Este romance con toques aborígenes se tradujo en un enorme fracaso de taquilla suponiendo la ruptura definitiva con el gigante de *Twentieth Century Fox*.

Todos sabemos que el mundo del cine es muy complicado. A veces una obra maestra causa furor ante la crítica y el público, y otras veces te encuentras entre la espada y la pared por una decisión que te arruina, riesgo que tenía muy asumido al corroborar que “*crear implica tomar ciertos riesgos*”.

Bien es cierto, que Mark contaba con su propia productora independiente con la cual supo tirar hacia adelante una vez retirados los fondos y sus privilegios para cualquier proyecto futuro.

Por otro lado, no todo fue negativo si tenemos en cuenta que la campaña *Go Walkabout* de *Turismo Australia* que dirigió al mismo tiempo, fue todo un logro atrayendo a miles de personas de distintas culturas a visitar su país.

Cinco años pasarían hasta que, en silencio y a la sombra de los medios, Baz terminase un guion completo de su particular visión de la clásica novela de Scott Fitzgerald *El Gran Gatsby*.

Esta vez, bajo el contrato de este por parte de *Warner Bros Studios*, volvería a asombrar al espectador con un exceso de ornamentación en decorados y puestas en escena llenas de lujosos vestuarios, acompañados, cómo no, de su toque musical al más puro estilo de compañía *BazMark Music*.

La espina clavada en el director se marchitó al recuperar su lugar en el pódium de los grandes visionarios del cine posmoderno. Lo cual no hizo que dejara de lado los anuncios que tan bien sabía manejar con su toque cinematográfico.

Así, desde el año 2015 con la campaña *Channel. 5's El que quiero*, se alejó de la gran pantalla para centrarse en trabajar para marcas como *H&M* y dejó en el aire su posible vuelta tras las cámaras para dirigir el biopic del rey del rock Elvis Presley.

3.3 ESTILO

Como referente en el campo de la teoría del cine desarrollada por los cineastas de la *Nouvelle Vague* y los críticos de *Cahiers de Cinéma*, el norteamericano Andrew Sarris, afirma en su libro *The American Cinema* (1986) que, para ser el autor de una película, los directores deben mostrar un estilo recurrente que puede ser reconocido como su firma de autor.

De esta forma, el Diccionario Colegiado de Merriam-Webster se refiere a la teoría del autor como “*una visión del cine en la que el director es considerado la principal fuerza creativa en una película*”⁹.

Esto se ve reflejado en la manera que el cineasta en cuestión concibe un tipo de cinematografía marcada por la esencia del término estilo como “*una cuestión de forma (aspectos puramente audiovisuales) más que de contenidos (historia o relato) ya que lo importante no es lo que se cuenta sino cómo se cuenta*”¹⁰, razón por la cual el australiano sustenta su particular estilo en “*la originalidad basándose en la apariencia y la estética*”.

⁹ MERRIAM WEBSTER. Teoría del autor. En: *Diccionario Merriam-Webster* [en línea]. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/auteur%20theory> [consulta: 12 mayo 2020].

¹⁰ LÓPEZ ROVIRA, Joaquín, 2013. *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles* [en línea]. Trabajo fin de grado. Gandía: Universidad Politécnica de Valencia [consulta: abril de 2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34525/memoria.pdf.pdf>.

Según Cook, “*Luhmann proviene de un trasfondo teatral y busca adaptar sus técnicas a un trasfondo cinematográfico*”¹¹. Por ende, sus metrajes están encaminados a exaltar el apartado visual en contraposición al entramado narrativo mediante ciertos rasgos visuales que se corresponden con las artes escénicas.

En primera instancia, cabría destacar los decorados y vestuarios que se presentan artificiosos y extravagantes frente a la fidelidad que caracteriza el género fílmico.

A su vez, también recupera del teatro la impostación de efectos de sonido que no existen en la vida real.

No obstante, aunque no es objeto de estudio en los futuros análisis, es necesario hacer especial mención a las interpretaciones de carácter histriónico a través del forzoso empleo de las claves actorales en dicho arte: el gesto, la mímica del rostro y el tono.

Todas ellas se conjugan con herramientas del género fílmico al cual se trasladan, destacando la música en términos de composición sonora supeditada a la narrativa y el montaje como el “*elemento que distingue el cine de cualquier otro arte*”¹² siendo, éste último, el principal regulador del dinamismo visual en pantalla.

Así como los efectos digitales de cuya evolución tecnológica se vale para conectar, cual cineasta postmoderno, con el público actual.

La mezcla de los rasgos artísticos y técnicos de las artes mencionadas constituyen la materia prima que fundamenta su esencia autoral para/con su personal concepción del cine, y que le sirve para concretar una serie de condiciones para que su estilo cobre sentido y sea entendido por el espectador el cual, a diferencia del naturalista hollywoodiense, no busca su pasividad.

¹¹ COOK, Pam, 2010. *Baz Luhrmann. World Directors*. 1ª ed. London: British Film Institute. ISBN 1844571580

¹² MARIMÓN, Joan, 2014. *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla* [en línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona [consulta: 07 mayo 2020]. ISBN 9788447538065. Disponible en: https://books.google.es/books?id=E4CwBAAAQBAJ&pg=PA81&lpg=PA81&dq=elemento+que+distingue+el+cine+de+cualquier+otro+arte&source=bl&ots=Kq0HyRVuQ_&sig=ACfU3U0zyprsNbyyjqyn o1ZYh5VbJs18ZQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjW29qPmrbpAhUux4UKHceHDKQQ6AEwAHoEC AkQAQ#v=onepage&q=elemento%20que%20distingue%20el%20cine%20de%20cualquier%20otro%20arte&f=false.

Por un lado, requiere de la participación consciente de la audiencia, es decir, para el cineasta éste tiene que saber de antemano que lo propuesto es “*una representación, una simulación de la realidad que no pretende engañar a nadie*” como ocurre en el teatro.

De esta forma, “*una vez que la audiencia acepte que siempre va a estar viendo una película sin ser seducidos para creer que es real, estará preparado para participar activamente en ella*”¹³. Razón por la cual se vale de los exclusivos rasgos teatrales mencionados anteriormente.

Esta participación del público ha de efectuarse en lo que él concibe como “*un mundo intensificado e imaginado*”, mediante una serie de dispositivos que sirven a modo de recordatorio para “mantener al espectador conectado a la realidad” que, paradójicamente, se le presenta en una especie de estado de ensueño, es decir, un mundo que se asemeja al real en el cual vivimos, pero que está alterado o edulcorado estéticamente como si de un cuento de hadas se tratase, desvelando la verdad desde el principio, sin tratar de engañar al espectador.

A esto, Luhrmann lo denominó “*artificialidad real*” en lugar de “*realidad artificial*” apreciable en el séptimo arte y caracterizada por el efecto contrario: un mundo que se nos presenta como una viva recreación del nuestro ocultando los resortes que revelan su naturaleza irreal, manteniendo al espectador como un ser pasivo y cumpliendo el tradicional propósito de la industria cinematográfica de *Hollywood* con éste.

Además, a raíz del término cabe aclarar que en el cine hay una larga tradición de artificiosidad, una tradición que no esconde incluso la presencia del decorado como tal. Suele ser un cine que revela el fingimiento cinematográfico a través de una clara presencia de lo escenográfico: desde la *Cabiria* de Pastrone al *Casanova* de Fellini, pasando por *Lola Montes* de Max Ophüls. Esto puede leerse como una referencia a la teatralidad, pero también como una resistencia al realismo cinematográfico y a la transparencia del propio medio fílmico.

¹³ *Behind the red curtain trilogy* [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Twentieth Century Fox, 2001. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox (Spain)

Entre los dispositivos para que el público participe en sus metrajes, sabiendo que todo es ficcional y no un intento de conseguir que crean lo contrario volviéndolos pasivos, son notorios en la *Trilogía de la Cortina Roja* destacando la danza, el pentámetro yámbico de más de 400 años de antigüedad y las canciones de un musical.

No obstante, dicho rasgo, al igual que el resto, se ocultan en su penúltimo proyecto fuera de la trilogía al intentar romper con su estilo artificioso teatralizado, retomado en la última película rodada, donde este dispositivo de participación, considerado como una opción, recaería sobre el uso de la tecnología estereoscópica o tridimensional.

Por otro lado, puesto que su filmografía está planteada como una experiencia enteramente visual atendiendo al cómo y no al por qué sucederán los hechos, el australiano recurre a un tercer factor clave en su concepción estilística teatral: temas sencillos que permitan “*al espectador en los primeros 10 minutos conocer cómo terminará la película*”.

Historias asociadas a mitos y, en general, a la literatura que trascienden en el tiempo aun siendo predecibles, es decir, aquellos que la gente pagaría por ver una y otra vez.

De ahí que Luhrmann no trata de inventar nada nuevo, sino que trata de reimaginar historias ya conocidos por todo el mundo y aplicar el ancestral bagaje de cultura popular que ha adquirido tanto personal como a nivel académico, partiendo de la fórmula consistente en adaptar el texto escrito al ámbito cinematográfico a través de remakes, la cual está más que agotada hoy día.

Por tanto, para desgranar el entramado narrativo nos centraremos en su experiencia en el ámbito literario, por un lado, para asentar las historias reconocibles que ofrece en sus metrajes y, por otro, señalar su temática predilecta entre los numerosos temas que aborda al no concretar en un género de cine.

La popularidad y sencillez de sus tramas que van desde los mitos como el religioso de David contra Goliath o el de Orfeo y Eurídice hasta los clásicos de la literatura, haciendo hincapié a los escritos del Bardo anglicano, a los de Alejandro Dumas o a la *Gran Novela Americana* de F. Scott Fitzgerald.

4 ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR

4.1 *STRICTLY BALLROOM* (1992)

Introducción

La estancia de Luhrmann en el *National Institute of Dramatic Art (NIDA)* al mudarse a la capital australiana de Sidney, le permitió acumular experiencia en materias asociadas al teatro y la ópera.

Partir de un criterio propio rompiendo con las normas preestablecidas que fundamentan la esencia de la postmodernidad, fue el motivo principal por el cual, en 1985, en colaboración con un grupo de estudiantes de su instituto, escribiese un guion teatral para criticar la falta de creatividad y de libertad de expresión individual a través del arte del baile.

La elección del mundo de la danza para tratar de “*superar la opresión, sea cual sea la naturaleza que tome*”¹⁴ guarda, como plasma en toda su filmografía, especial relación con un amplio conocimiento adquirido a lo largo de su vida.

En concreto, desde los seis años de edad, cumpliendo con las obligaciones de sus padres dentro de los estrictos pasos del baile de salón, siendo una referencia clara a la profesión de su madre como instructora en este ámbito.

Así, a través de la “*capacidad de asimilación de todas las artes y la posibilidad de integrarse en la vida social*”¹⁵ que ofrece el teatro, este realizador pone a disposición del público su primer intento por contar historias sencillas y conocidas, bajo una particular forma de adaptar a la gran pantalla, ciertas características que aluden a una puesta artificiosa e irreal en escena del género teatral.

¹⁴ RYAN, Tomas, 2014. *Baz Luhrmann: Interviews* [en línea]. Mississippi: Estados Unidos [consulta: 3 mayo 2020]. ISBN 9781322457932 Disponible en: https://books.google.es/books?id=8P8aBwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=luhrmann+interviews&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjFpajlvJ_pAhX_BWMBHU_KCkEQ6AEIKDAA#v=onepage&q=luhrmann%20interviews&f=false

¹⁵ TRANCÓN, Santiago, 2006. *Teoría del teatro*. 1.ª ed. Madrid, España: Fundamentos. ISBN 9788424510626

De este modo, en 1992, conseguiría que el éxito de la obra entre el público checoslovaco (el año anterior) se adaptara al cine de un modo diferente al resto de sus futuros trabajos, puesto que la trama, si bien se sirve de marcados referentes de la literatura popular, es de creación propia constituyendo el pilar fundamental que sustenta una cinematografía de género autoral basado en la combinación de referencias continuas a su vida en lo que a infancia, ámbito estudiantil y arte se refiere, tal y como se ha explicado en el previo apartado de estilo.

Espacio

Para reforzar la esencia teatral que domina su estilo cinematográfico personal, Luhrmann coloca en el encuadre de la cámara uno de sus clichés autorreferenciales, en concreto, la cortina roja que daría nombre a su trilogía original y que reutilizará con posterioridad también para aperturar y concluir los hechos sucedidos fuera de la diégesis, como dentro de la misma.



Figura 1 Referencias a la cortina roja (Fuente: Elaboración propia)

Con ella el cineasta australiano, por una parte, referencia a que la historia fue originalmente una obra de teatro y, por otra, se sincera ante el público al exponer en pantalla que se trata de una simple ficción.

De esta forma, nuestro director aplica recursos visuales que aluden a su formación como profesional en el mundo del arte, así como el bagaje de cultura popular adquirido desde la infancia y que, a partir de su cinta más sencilla, refuerza su postura creacional de productos innovadores, es decir, no trata de ser original puesto que su cine, como veremos, es una conjugación de ideas preexistentes que encajan como un rompecabezas.

Al contrario que en el resto de producciones, *Strictly Ballroom* (1997) es la única que cuenta, en su mayoría, con escenarios reales sin excesos decorativos.

Las escenas fueron rodadas tanto en exterior como en interior en los suburbios de Sidney (Australia), concentrando casi toda la acción en interiores, concretamente: el *Campeonato de Baile de Waratah*, el de *Pan Pacific* y la casa de Scott Hastings.

No obstante, para contextualizar, el cineasta australiano recurre a exteriores como el del estudio de baile *Kendall's* y el hogar de Fran, que también priorizan su parte interior.



Figura 2 Punto de fuga en el exterior (Fuente: Elaboración propia)

A nivel de perspectiva, se observa el repetido uso de la geométrica al establecer puntos de fuga que dirigen la mirada del espectador hacia un punto del fotograma y generando sensación de profundidad, como en el caso de la imagen anterior, donde Scott habla con Fran en la parte externa de su casa.



Figura 3 Composición geométrica y regla de los tercios en exteriores (Fuente: Elaboración Propia)

Al igual que ocurre en el caso anterior, en esta segunda escena vuelve a contar con la geometría. Esta vez mediante de la composición, que no es apreciable únicamente en los rombos que conforman las celdas de unas rejas al encuadrar a los personajes tras ellas, sino que también se sirve de la regla de los tercios colocando a estos en el centro de la misma.

Es importante aclarar que se trata la película de Luhrmann donde la perspectiva cinética acapara mayor protagonismo. Esto se debe a que los desplazamientos bruscos de cámara, que contribuirían a la estética del videoclip de sus otras dos entregas junto a su último film, dificultan al espectador distinguir entre dicho movimiento extradiegético o el que se desarrolla dentro de universo contado.



Figura 4 Movimientos apreciables dentro del encuadre (Fuente: Elaboración Propia)

Por tanto, la idea de conceder más peso al movimiento dentro del campo que al de la cámara, tiene su razón de ser en la necesidad de mostrar la danza de los protagonistas.

En la escena final, Scott desenvuelve su propio estilo ante la solitaria pista de baile del *Campeonato de Pan Pacífico* cual John Travolta en *Fiebre del Sábado Noche* (John Badham, 1978), demostrando dominarla al moverse en todas las direcciones mientras la cámara se desplaza únicamente en panorámica horizontal para evitar únicamente que abandone el encuadre.



Figura 5 Desenfoque en planos de escala humana para centrarse en la acción de los personajes (Fuente: Elaboración Propia)

Por otro lado, la profundidad de campo abarca una mayor nitidez en todo el encuadre cuando se trata de planos generales, desenfocando el fondo a partir de los planos de escala humana.

Motivo por el cual el director de las Antípodas incide en que la atención visual ha de recaer en la figura del bailarín, aunque también cumple su finalidad de centrarse en el diálogo de los personajes cuando el encuadre parte del plano medio en adelante, que es el principal motivo de la escasa profundidad de campo en el resto de sus películas, sobre todo en *Romeo + Julieta* (1996), donde el papel de la palabra en boca de los personajes, recobran la influencia del baile en esta o de la música en *Moulin Rouge* (2001).

Planos

En teatro es prácticamente imposible plantear un gran plano general del escenario puesto que está limitado a un espacio concreto en el que se mueven los personajes, siendo estos los que adquieren el verdadero protagonismo sobre un fondo decorativo artificial.

Por ende, en su primer largometraje defiende el uso de este plano para mostrar las localizaciones en limitadas escenas puesto que, al contrario que en sus posteriores producciones, se enfoca en los planos de escala humana para enfatizar en el personaje y la interpretación irreal y exagerada que también extrae de este arte.



Figura 6 Plano medio característico del género documental (Fuente: Elaboración Propia)

Por una parte, el plano medio corto es un recurso habitual en la cinta, sobre todo al principio de la misma, del cual se aprovecha para introducir, en este pastiche de cine teatralizado, el género cinematográfico del falso documental o *mockumentary*, con el que se pone al espectador en contexto, reduciendo el número de planos genéricos para mostrar dónde se sitúan los acontecimientos de la historia.

Este género, basado en imágenes de la película intercaladas con un busto parlante que ofrece la información a modo de entrevista, es utilizado por el director para insistir al espectador de que lo que está viendo es irreal, como en la representación teatral.

Razón por la cual se centra en el *mockumentary* puesto que “*en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental*”¹⁶.



Figura 7 Planos de escala humana que dominan la pantalla: de conjunto, medio y primer plano (Fuente: Elaboración Propia)

La mayor parte de los planos parten desde un plano entero o de conjunto, empleado por el cineasta para que el espectador se fije en los movimientos corporales de los personajes que practican el baile.

En esta, Luhrmann comienza a referenciar otras películas del género *videodance* como *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), característica intertextual del posmodernismo cinematográfico que explotará cual parte de su estilo autoral en futuras producciones.

Posteriormente, se centra en los planos medios que, siendo frecuentemente utilizado para el diálogo, en esta película cobra especial importancia para mostrar los gestos corporales que parten desde la cintura hasta la cabeza, en la cual se finaliza para resaltar el *Star System* del cine con un primerísimo primer plano, aunque, como se ha dicho, para mostrar la exageración facial propia actores de teatro.

¹⁶ SCHLICKERS, Sabine, 2015. *Estéticas de Autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica* 1.^a ed. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT. ISBN 9789587202915



Figura 8 Plano contrapicado de Barry Fife y plano normal de Scott Hasting (Fuente: Elaboración Propia)

La posición de la cámara es notoria en los primeros planos de los personajes, con un exclusivo uso en pantalla del contrapicado para resaltar el poder opresivo y conservador de la Federación de Baile australiana (simbolizado en el presidente Barry Fife), frente a planos con angulación normal y picada seleccionados para aquellos que se encuentran limitados por las estrictas reglas de danza, como en el caso de Scott Hastings, quien pretende bailar según sus propios pasos.



Figura 9 Planos picados para presentar espacios (Fuente: Elaboración Propia)

Por otro lado, el director utiliza el plano picado únicamente para los escasos planos generales que incluye en la cinta, dedicándolos, tanto en interior como en exterior, a los espacios asociados al mundo del baile competitivo de Scott, sugiriéndonos el mismo tema de opresión a los que se someten los bailarines anglo-australianos.

Mientras, los planos generales del mundo de Fran se disponen con una angulación normal a la altura de los ojos para indicar lo opuesto, es decir, no hay reglas ni conservadurismo para practicar el baile.



Figura 10 Uso del zoom sin desplazamiento físico de la cámara (Fuente: Elaboración Propia)

El sobrecargado estilo visual del cineasta también se ve reflejado en la variedad de movimientos de cámara que imprimen dinamismo a la escena. Si atendemos a la disposición fija de la cámara, el director emplea el zoom cuando un personaje, principalmente, por asombro, tristeza o enfado, como ocurre en la primera imagen, dando a entender que es un movimiento brusco y poco creíble al igual que la exageración de los rasgos faciales del personaje en cuestión pues reitera en la faceta teatralizada del mismo.

Esta técnica, si bien hace acto de presencia en toda la trilogía del *Telón Rojo*, en sus dos últimas películas, se sustituye por el desplazamiento de la cámara hacia el personaje, asemejándose al cine naturalista y convencional hollywoodiense, como ocurre en *Australia* (2008) donde intenta alejarse de su artificio estilístico autoral.



Figura 11 Movimiento panorámico de la cámara sobre su eje (Fuente: Elaboración Propia)

Al igual que en las películas musicales centradas en el baile, el cineasta utiliza la panorámica horizontal para seguir el movimiento de los bailarines en escena sin que se salgan del plano, al igual que ocurre, a modo de ejemplo, en *Grease* (Randal Kleiser, 1978).



Figura 12 Desplazamientos físicos de la cámara (Fuente: Elaboración Propia)

No obstante, aunque en menor medida, Luhrmann utiliza movimientos de cámara desplazados sobre soportes móviles como es el travelling para seguir a los personajes cuando estos no bailan en escena, al tiempo que, para presentar el contexto se vale del movimiento de la cámara en grúa hacia atrás para mostrarlo.

Tiempo

Luhrmann dirige esta adaptación de un guion teatral originariamente de media hora ampliando contenidos hasta conseguir ocupar un tiempo cronológico de 94 minutos aproximadamente.

Dado que los acontecimientos transcurren en un período inferior al dramático o sugerido que apenas alcanza un mes, el director australiano utiliza, como en todas sus películas, el diseño artístico del vestuario para situar temporalmente al espectador sin que se vea confundido ante lo mostrado.



Figura 13 Periódico como elemento de avance temporal (Fuente: Elaboración Propia)

El montaje también sirve para indicar cambios de tiempo, sobre todo, mediante las transiciones de planos.

Al margen del evidente cambio de la oscuridad de la noche a la luz del día, y viceversa, éste es el primer largometraje donde el director de las Antípodas se vale de

los medios de comunicación, como el periódico, para adelantar y avanzar en la trama, tal y como referenciará en el resto de sus trabajos.

Iluminación

Uno de los resortes más importantes para la puesta en escena de una obra de teatro es la iluminación. Para ello, en *Strictly Ballroom* (1992), Luhrmann pone en vista del espectador su naciente estilo visual que transmuta los códigos de representación de dicho género a la gran pantalla.

Equiparable al resto de sus romances posteriores, el director de fotografía Steve Mason, por expreso deseo del cineasta, recurre a la técnica de la temperatura de color fría para transmitir al espectador la sensación del artificio que tanto caracteriza a las obras teatrales para hacerle ver, de forma reiterada, que no se tratan hechos reales y que esta historia tiene un trasfondo serio sin llegar a ser trágico como para utilizar el filtro de luz azul que sí es notorio en *Romeo + Julieta* (1996) y en *Moulin Rouge* (2001).



Figura 14 Uso del filtro blanco y negro (Fuente: Elaboración Propia)

No obstante, por primera vez, para viajar al pasado, utiliza el filtro del blanco y negro rindiendo homenaje a las películas del Hollywood de los años 30' y 40'. Décadas de proliferación de bailarines vestidos de esmoquin de la talla de Fred Astaire o Ginger Rogers, cuyas películas “*elevaron el nivel del baile en el cine*”¹⁷.

¹⁷ TIERRA, Corazon, 2019. 5 bailes famosos de Fred Astaire y Ginger Rogers. En: *AboutEspañol* [en línea]. Disponible en: <https://www.aboutespanol.com/5-bailes-famosos-de-fred-astaire-y-ginger-rogers-297939> [consulta: 2 mayo 2020].



Figura 15 Empleo de luz cenital y frontal respectivamente (Fuente: Elaboración Propia)

Por otro lado, la direccionalidad en la cual la fuente de luz incide en los protagonistas es vital en las representaciones escénicas, siendo la angulación cenital una de las más características para “*transmitir dramatismo en el escenario*”¹⁸, con intensidad dura (en casi todas las escenas), y dirigiendo la atención del público hacia un punto concreto del encuadre que coincide siempre con los personajes principales como el de Scott Hastings o Fran.

Luhrmann, no sólo rinde tributo al género cinematográfico previo, también contribuye a explotar su faceta personal colocando cortinas que referencian las bases de la trilogía del *Telón Rojo*.

Sin embargo, en la película, si bien la luz se presenta en ocasiones proveniente del lateral, se emplea con mayor frecuencia la luz frontal con el objetivo de destacar al personaje sobre el fondo, normalmente sombreado, lo que conlleva a una reducción de la profundidad. Razón por la cual, el cineasta se centra en “*dirigir la luz desde otros puntos de la sala*” tal y como vemos en la segunda imagen.



Figura 16 Iluminación artificial en interiores (Fuente: Elaboración Propia)

¹⁸ CRUSELLAS, Laura, 2017. La iluminación en teatro. En: *Formación Audiovisual* [en línea]. Disponible en: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/artes-escenicas/la-iluminacion-en-el-teatro/> [consulta: 4 mayo 2020].

En lo referente al tipo de fuente que otorga visibilidad al campo dentro del encuadre de la cámara, es la artificialidad la que prima sobre la naturalidad en interiores, los cuales están reservados exclusivamente para destacar el carácter cerrado y conservador del mundo al que pertenece Scott: el de los bailes de salón de la cultura australiana.

En estos, se hace un uso notorio, durante el día, de focos dispuestos a ras del suelo, así como en el techo con incidencia picado o cenital muy propias del ámbito teatral (algo que volverá a utilizar de forma continua en la tercera entrega de esta trilogía).



Figura 17 Uso de iluminación artificial en exteriores (Fuente: Elaboración Propia)

Correspondiente a la nocturnidad del mundo del baile de salón, el cineasta libera a los personajes del espacio cerrado para exponerlos al aire libre, aunque la iluminación sigue siendo artificial.

En este caso, procedente del cartel de *Coca-Cola* que serviría de elemento icónico/simbólico referente de la cultura popular de los 90' presentándose en las dos últimas películas del *Telón Rojo*, sustituyendo la marca de bebidas por la palabra amor puesto que, a diferencia de esta, contaba con un presupuesto lo suficientemente amplio como para no depender de la novedosa técnica publicitaria del *product placement*.



Figura 18 Inclusión de fuentes de luz naturales ante el dominio de la artificial (Fuente: Elaboración Propia)

Aunque la mayor parte del metraje se desarrolla en el mencionado mundo regido por las reglas y el conservadurismo (que convierten el baile en una profesión seria y competitiva), el de Fran está marcado por la naturalidad y la libertad, de ahí que los espacios externos sean utilizados para representar la cultura extranjera, que es la española.

La exposición al aire libre de las tomas en estos espacios, es utilizada por el australiano para incidir en fuentes de luz naturales como la solar durante el día, mientras que en la noche se centra en la calidez del fuego.

El uso de estas luces, las cuales aparecen en menor medida que la artificial, no se restringe a la distinción simbólica de los mundos culturales y su forma de ver el baile. Sobre todo, es una alusión directa al eclecticismo, en este caso técnico, del cineasta.

Sonido

Las representaciones en directo de teatro destacan ante todo por los efectos de sonidos. En las posteriores entregas de su particular trilogía, Luhrmann tiende a exagerar el artificio al impostar sonidos irreales para que el espectador tenga cada vez más en mente que su cine no pretende mostrar una realidad sino todo lo contrario.



Figura 19 Efectos de golpe de tacón sobre el suelo y aplausos respectivamente (Fuente: Elaboración Propia)

En *El amor está en el aire* (1992) se sirve de recursos básicos del género, como lo es el silencio, así como el sonido de los aplausos o el producido por el golpe de tacón contra el suelo (normalmente de madera, material típico de escenarios teatrales) que pertenecen a la diégesis o universo contado.



Figura 20 Efectos de sonido irreales extradiegéticos (Fuente: Elaboración Propia)

No obstante, la ya reiterada irrealidad de los hechos también abarca el apartado sonoro ya que, en escenas como la presente en la imagen, se escuchan efectos inexistentes añadidos a la extradiégesis y que se asemejan a los utilizados en los dibujos animados.

Esta técnica, para enfatizar en la idea de que el público está ante una película de ficción, se repetirá en el resto de la trilogía, recurriendo al mismo efecto en *Moulin Rouge* (2001).

Por otro lado, la voz es otro dispositivo de sonido de referencia en la película, aunque el cineasta prioriza el apartado musical como lo hará a lo largo y ancho de su filmografía, concretando en el *score* y el *soundtrack* como elementos que tienen tanto peso como la imagen visual y en los que aborda el anacronismo.

Así, en lo referente a la melodía, el compositor australiano David Hirschfelder, con el apoyo de la banda *Bogo Pogo*, se encargaría de componer los temas variopintos centrados en distintos géneros y estilos de danza que son bailados por los protagonistas del film.

Entre los géneros destacados, la samba y el tango, originarios del continente latinoamericano, dominan la escena durante un periodo de tiempo limitado, ya que el centro de atención del trabajo de Hirschfelder recae sobre el pasodoble, resaltando con la guitarra, los rasgos tradicionales de la cultura musical española.

En dicho *score*, el realizador vuelve a destacar la importancia del teatro a través de la orquesta, cuya música acompaña al apartado visual sin retoques digitales que la equiparan a la música de cine, si bien también es orquestada, en mayor medida tiende a la manipulación de bancos de sonidos digitales en computadora.

Sin embargo, el aspecto más ecléctico de la película tendente al pastiche, es en el conjunto de canciones (de diversos géneros y épocas) de las que el director de las Antípodas se sirve para dar significado a la escena sin que medie la palabra, dado que, a diferencia de *Romeo + Julieta*, domina el baile como medio de expresión teatral, reservándose el diálogo y la canción en boca de los propios personajes para su ópera prima.

Partiendo del rango más clásico, destaca el jazz, género que utiliza sin ningún tipo de versionado, es decir, tanto la instrumentación como el vocalista es original, como ocurre con *Perhaps, Perhaps, Perhaps* (1947), interpretada por Doris Day para la escena donde Scott y Fran bailan tras el escenario del *Campeonato de Waratah*, a escondidas.

Este mismo género será clave en su quinto largometraje correspondiente a su etapa cinematográfica de romance épico, con influencia estética de su primigenia trilogía autoral.

En segundo lugar, el género del rock/pop, totalmente opuesto al anterior, hace acto de presencia con el tema ochentero (música techno) de Cyndi Lauper *Time after Time* (1983), con ligeras modificaciones ligadas al cambio de vocalistas pues la primera es sustituida por la actriz Tara Morice (Fran en la película) para centrándose en escenas donde ésta y Scott entrenan diariamente como pareja de baile.

También, la canción es planteada como creación propia sin versionar. Un ejemplo de ello es *Rhumba de burros* (1992), perteneciente al género pop/dance con letra original del director en español, aplicando la instrumental de Hirschfelder e interpretado por un cantante de nulo reconocimiento en el panorama musical, que es plasmada en la escena donde el padre de Fran baila en su propia casa con Scott y con la cual el cineasta postmoderno pretende destacar el papel de la música española.

En última instancia, también sin modificar, el cineasta rinde tributo a los cantantes de su tierra natal con *Love is in the air* (1977) de John Paul Young, para concluir la cinta con un desenlace romántico por parte de los bailarines protagonistas.

Montaje

Al margen de una presentación inicial de los personajes a modo del conocido falso documental o *mockumentary* (en el que se utiliza un montaje que alterna entre la entrevista y la acción de la historia), así como de un breve flashback en el tramo final del film, podría decirse que es la única cinta del director con un montaje lineal claro en términos narrativos, dado que planteamiento, nudo y desenlace se presentan en orden cronológico.

Por primera vez, nuestro director contaba con la australiana Jill Bilcock como editora de la película, la cual se caracteriza por ofrecer un montaje expresivo acorde a los hechos mostrados en pantalla.

Pese a que será a partir de *Romeo + Julieta* (1996) donde utilizará un tipo de edición que se asemeja a la estética del videoclip musical, con un mayor dinamismo y el abuso continuo de técnicas como el manejo del movimiento de cámara en postproducción, Bilcock empalma los planos mediante el corte al ritmo de los pasos de salón siendo el principal recurso por el que se le conoce, por unir planos al compás de la melodía.

Como vimos en el apartado del tiempo, se observan indicios de encadenado o encabalgamiento como transición de dos planos, siendo otra técnica habitual en sus colaboraciones con Luhrmann, al igual que sucede con la manipulación de la duración del fotograma.



Figura 21 Usos de la ralentización del fotograma (Fuente: Elaboración Propia)

Para esta ocasión, Bilcock se vale de la repetida ralentización únicamente en dos ocasiones en las que Luhrmann pretende que pongamos atención de forma simbólica al principio y al final de la cinta, donde Scott aparca a un lado las normas de baile para empezar a moverse de forma particular.

En la primera imagen, pareciendo cometer un sacrilegio al abandonar el tradicional movimiento de la samba, y en el segundo a punto de romper las reglas de la Federación para bailar el pasodoble.



Figura 22 Animación del título por computadora (Fuente: Elaboración Propia)

El apartado de efectos visuales generados por ordenador está restringido a tan sólo el inicio de la película con el diseño de los créditos y el título *Strictly Ballroom* (1992) junto a ligeros efectos de brillo digitalizados.

Por ende, esta es el metraje con menos recreación virtual de toda su filmografía, si bien en su adaptación del Bardo anglicano tampoco están muy presentes, dando el salto a las técnicas de computación a partir de la tercera entrega de la trilogía.

Guion

La constante necesidad del cineasta australiano por trasladar al espectador historias populares bajo nuevos códigos visuales es un rasgo de su estilo que siempre parte de su formación académica en literatura.

Es en este proyecto donde, por vez primera, en estrecha colaboración con su compañero de curso en *NIDA* y amigo de infancia, Craig Pearce, aplica el trasfondo literario para desarrollar esta historia de superación que, como se ha mencionado con anterioridad, se refleja en el lema de su futura productora independiente.

En concreto acude al collage, por un lado, de mitos como el de *David contra Goliath* inspirado en relatos bíblicos con el que, de alguna manera, destaca la importancia de la religión que será fuente referencias en su visión contemporánea de *Romeo y Julieta* adaptada de nuevo al ámbito cinematográfico.

De su premisa se vale para conformar esta historia de superación de Scott quien pretende seguir sus propias reglas y hacer frente a la opresión reglamentaria de los poderosos dirigentes que dominan la *Federación Nacional de Baile* australiano.

Al tiempo utiliza cuentos de hadas como *El Patito Feo* (Hans Christian Andersen, 1983) aplicada al personaje femenino de Fran, y su evolución a lo largo de la película superando su presencia en un mundo donde su físico no concuerda con el del resto, hasta que consigue llamar la atención transformándose en cisne como en el cuento, entremezclado con el de *La Cenicienta* (hermanos Grimm, 1634).

Estas historias literarias se ponen al servicio del género temático por excelencia que Luhrmann explota en cinematografía: el amor. Pero, aunque es el principal y en este caso destaque también el género de musical centrado en el baile, utiliza el término pastiche para mezclar, junto a este, los géneros típicos del teatro como son la comedia y la tragedia.

Por otra parte, éste rinde tributo a su participación en documentales televisivos basados en la vida real. Sin embargo, según el cineasta este género “*es siempre una manipulación de la realidad tan cercana a extraer noventa minutos de una vida y poner música sobre ella*”.

Como consecuencia, reflejada en el apartado de estilo, utiliza el artificio del teatro para que el público sepa que lo visto en pantalla pretende no ser considerado una realidad.

Por ello, a modo de mezclar técnicas cinematográficas, la presentación de la película adopta la forma de falso documental centrándose en su forma de “*poner en*

*cuestión la veracidad de lo que estamos viendo*¹⁹, ya que el público sabe que no trata de vender una realidad sino una ficción utilizando los trucos visuales del documental.

Como veremos, Luhrmann da una gran importancia a la figura del narrador en sus visionarias producciones. Aunque el propio *mockumentary* y sus entrevistas de cara al espectador introduce los hechos, en *Strictly Ballroom* (1997) dicho elemento no tiene una presencia tan sólida como lo hace a partir de *Romeo + Julieta* (1996) donde el noticiario televisivo sí asciende a la categoría de narrador omnisciente de forma clara al aparecer de forma continua en el metraje.

Lo cual no implica que sirva para sentar dichas bases en cuanto al estilo narrativo de sus producciones. Aunque, en un solo momento de la cinta introduce al narrador testigo, reflejado en la figura de Barry Fife, personaje secundario que narra tanto en primera, como en tercera persona, los acontecimientos que ha observado expresando juicios de valor con una focalización interna fija, ya que solo hay un punto de vista correspondiente al director de la Federación de Baile.

Para ello, se sirve del uso de la voz over, crucial también para las narraciones de sus posteriores metrajes. Se recurre a dicha voz cuando el cineasta introduce en primicia el juego de tiempos narrativos, en concreto el del flashback para contar un hecho cuya situación espacio-temporal es anterior al de los sucesos de la trama principal.

Producción

En 1991, el sueño de Luhrmann por convertirse en cineasta se vio truncado tras un forzoso aterrizaje en el *Festival Internacional de Cannes* para negociar con conglomerados fílmicos la financiación y la distribución comercial necesaria para hacer visible un proyecto cuya única prueba existencial se basaba en un guion escrito, algo que echaba hacia atrás a la mayoría de los productores pero, sobre todo, de los

¹⁹ APRENDERCINE, 2018. Falso documental: entre realidad y ficción. En: *Aprendercine* [en línea]. Disponible en: <https://aprendercine.com/falso-documental/> [consulta: 4 mayo 2020].

distribuidores que acudían al festival centrando la vista en “*películas completas ajenas, o vender las suyas propias*”²⁰.

No obstante, su debut como director revelación fue posible gracias a la estrecha colaboración entre Ted Albert (de *Albert Productions*) y Tristram Miall quienes, dedicados a la producción independiente de documentales para el ámbito televisivo australiano.

Finalmente, tras su fracaso en Cannes, Luhrmann captaría el interés de la norteamericana *M & A Productions* vendiéndoles la idea o el concepto del film utilizando “*un glosario documental repleto de fotografías a color y escenas del guion en forma de dibujos*”.

Esto permitiría a Tristram y Albert, manejar un ajustado presupuesto de 3 millones de dólares para comenzar el proceso de rodaje. Una vez finalizada la película, volvería a presentarla en Cannes en 1992 donde la distribuidora patria con sede en Sidney, Londres y Dublín *Beyond International Limited* (conocida por entonces como *Beyond Film Limited*), daría visibilidad a la cinta en un principio.

El paulatino crecimiento patrimonial de *M&A* como productora de cine independiente, les permitió cambiar su imagen corporativa pasando a ser *Miramax* y ampliando sus funciones al sector de la distribución.

De ahí que sea considerada la distribuidora oficial del filme, aunque su presencia adquiriera mayor relevancia en territorio norteamericano puesto que, como veremos en párrafos posteriores, la cinta contaría con una gama heterogénea de pretendientes nacionales para comercializarla en sus respectivos territorios.

Atendiendo a los elementos clave del diseño de producción, *Strictly Ballroom* (1992) cuenta con decorados que, debido al escueto presupuesto, no son tan llamativos y sobrecargados que, a diferencia del realismo natural abundante en *Australia* (2008) y el abuso digital en *El Gran Gatsby* (2013), sí son objeto de interés en sus siguientes adaptaciones de esta trilogía.

²⁰ FILM INSTITUTE OF IRELAND. *Strictly ballroom Study Guide*. En: *Irish Film Institute* [en línea]. Disponible en: https://ifi.ie/wp-content/uploads/2020/03/ifi_strictly_sg.pdf [consulta: 4 mayo 2020].

Por ende, Catherine Martin utiliza el vestuario en esta película para recalcar, en los dos personajes principales, la diferencia de culturas y su forma de concebir el baile de salón.

Así, Luhrmann se vale de una vestimenta llamativa y artificiosa ligada a los personajes anglo-australianos para indicar que el baile está sometido a reglas colectivas de obligado cumplimiento, siendo considerado como una sacrificada profesión para competir y no como un arte pasional que no se somete a reglas estrictas, razón por la cual el vestuario de los españoles es más natural en confección.

Esta diferencia de culturas también se observa en el simbolismo como rasgo de su estilo autoral que, a través de texto, figuras religiosas (muy importante en su segundo trabajo) y, sobre todo, del color, explota en las siguientes producciones principalmente a través del decorado, aunque para esta ocasión tiene repercusión concreta en la vestimenta.

Centrándonos en los trajes que visten los personajes principales de la historia, es decir, Scott Hasting y Fran, vemos como la segunda utiliza el rojo para resaltar la idea del baile como algo pasional e interno, en contraposición al amarillo que porta el primero, que convierte la esencia de este arte en algo superficial puesto que dicho color representa la riqueza monetaria pero no la sentimental.



Figura 23 Scott y Fran con vestuario anacrónico (Fuente: Elaboración Propia)

Al igual que hará más adelante, el vestuario plantea la estética *kitsch* como anacronismo o elemento de inadecuación espacio-temporal.

En *Strictly Ballroom* (1992) dicho esteticismo tiene un claro anacronismo espacial dado que, como se aprecia en la imagen, son un vivo reflejo de la tradición cultural española: el arte de la tauromaquia y del flamenco.

Como veremos en los siguientes análisis, el anacronismo a través de los ropajes es más excesivo en *Romeo + Julieta* (1996) donde estos se convierten en un pastiche de trajes y disfraces de distintas épocas y culturas.

Sin embargo, a partir de su tercera película (y sin tener en cuenta *Australia*) la inadecuación se basa en la simple modernización de la vestimenta clásica de época.

Promoción

La película aterrizó en el festival de *Cannes* en 1992 con una sorprendente recepción por parte del público y la crítica, además de verse prestigiada por una nominación a los globos de oro en diseño de vestuario y premiada por Australia con el *AACTA* (*Australian Academy of Cinema and Television Arts*) a Mejor Película, Diseño de Vestuario, Actriz Secundaria, Diseño de Producción, Actor Secundario, Director y Guion Original. Además de los británicos *BAFTA* a la Mejor Música Original, Diseño de Vestuario y de Producción.



Figura 24 Póster original australiano (Fuente: www.filmaffinity.com) / Póster original americano (Fuente: www.amazon.com) / Póster original español (Fuente: www.sensacine.com)

Junto al boca a boca generado por los festivales cinematográficos por los que pasó *Strictly Ballroom*, el material promocional como fuente básica de publicidad se concentró en la cartelería, apreciándose distintos diseños para los distintos países, siendo el de la izquierda el póster oficial para el territorio australiano, el escogido por *M&A* para EE. UU, y el traducido para España al otro extremo.

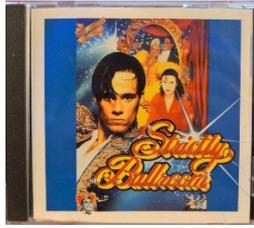


Figura 25 Portada del CD promocional (Fuete: www.discogs.com)

Por último, al igual que en sus dos restantes entregas de trilogía de género autoral, Luhrmann puso empeño en que se lanzara en *CD* la recopilación del *score* y las canciones presentes en el largometraje. Conforme el director avanza en sus proyectos con éxito, se volvería a promocionar su primera cinta mediante *trailers* y rediseños de carteles a nivel internacional.

Distribución

La compañía de entretenimiento audiovisual americana de los hermanos *Weinstein M&A*, más conocida después como *Miramax*, se encargó de producir y distribuir cine independiente, mucho antes de que el conglomerado estadounidense de *The Walt Disney Company* adquiriese sus derechos.

Antes de dichas negociaciones, *Strictly Ballroom* contó con su apoyo para la distribución comercial en el mercado norteamericano, pero esta no fue homogénea ya que, lejos de contar con un distribuidor único (como *Twentieth Century Fox* en un futuro) en el propio continente australiano, fue *Ronin Films* quien se encargaría de ella, siendo empresas minoritarias y nacionales las que permitirían dar a conocer la cinta a los espectadores del mundo.

En España, *Columbia / Tristar Home Video* lanzó al mercado español la película bajo *El amor está en el aire*, reemplazando el original *Strictly Ballroom*, título sin traducción que conservaría a nivel internacional, excepto en Francia que también modificó el cartel original al llamar a la película *Ballroom Dancing*.

El medio de explotación del film, tras su visionado en pantalla grande, recae en la venta en formato doméstico independiente en todos los territorios, siendo el *VHS* en

el 93', el único lanzamiento físico por el que pasó el metraje en nuestro territorio por parte de la mencionada distribuidora americana.

Mientras, en el resto de países se vendió en *DVD* con el paso de los años, destacando la distribución de *Miramax* en Estados Unidos y su salto a la alta definición del *blu-ray*, la cual compartiría derechos con *Fox* para el resto de territorios con presencia de ésta última ya que, con motivo del estreno de *Moulin Rouge* en dichas plataformas físicas, para juntar en un solo pack la *Trilogía de la Cortina Roja*.

Exhibición

Aunque sus futuras producciones triplicarían el presupuesto dedicado en recaudación, con *Strictly Ballroom* (1992), los beneficios económicos ya sobrepasaban los 11 millones y medio en su paso por la taquilla estadounidense, siendo el sexto país donde se estrenó la cinta una vez exhibida en mayo en el *Festival de Cine Internacional de Cannes* (Francia), seguido de los de Reino Unido, Australia y Canadá de forma exclusiva ante un público restringido.

Siendo España una de las naciones europeas que la proyectaría en 1993, en concreto, el 2 de julio. Además, tras su recorrido por 20 países selectos de América, Asia, Europa y Oceanía, la recaudación total alcanzó los 80 millones de dólares.

Equipo técnico y artístico

Equipo técnico

-Director: Baz Luhrmann / -Guionistas: Baz Luhrmann, Craig Pearce / -Productores: Ted Albert, Tristram Miall / -Productores ejecutivos: Antoinette, Popsy, Edward Albert / -Montaje: Jill Bilcock / -Cinematografía: Steve Mason / -Composición: David Hirschfelder / -Coreógrafo: John O'Connell / -Diseño de Producción: Catherine Martin / -Diseño de Vestuario: Catherine Martin

Equipo artístico

-Paul Mercurio: Scott Hastings / -Tara Morice: Fran / -Bill Hunter: Barry Fife /
-Barry Otto: Doug Hastings -Pat Thompson: Shirley Hastings / -Gia Carides: Liz Holt /
-Peter Whitford: Les Kendall /-John Hannan: Ken Railings / -Sonia Kruger / -Tayler:
Tina Sparkle

4.2 ROMEO + JULIETA (1996)

Introduciendo a un Shakespeare postmoderno: de la novela al cine.

Si hacemos hincapié en la definición que hace Salazar Sampogna de la posmodernidad en el arte como génesis de la referencialidad ante la negativa de una originalidad a día de hoy inexistente, podemos decir que el segundo metraje, lanzado en el año 1996 por Luhrmann, cumple todos los requisitos para ser considerada la primera obra de tintes postmodernos de su director.

Es cierto que, a simple vista, *Strictly Ballroom* podría encajar igualmente en este rótulo, pero, en su debut, la fresca innovadora del joven artista parece primar sobre esa referencialidad y autoconciencia propia de lo postmoderno.

Atendiendo al significado del concepto, no hay nada que inventar, pero sí que versionar. Es posible dar un punto de vista distinto con el objetivo de adaptar lo preexistente a los tiempos que corren. Algo que Luhrmann quiso plasmar en su versión más rebelde y anacrónica del clásico de William Shakespeare *Romeo y Julieta*, al imaginar cómo sería una película dirigida por el propio escritor.

Según afirma Martínez-Salanova Sánchez “*Shakespeare es muy importante en la literatura y el cine, pues ofrece cantidad y calidad en su tratamiento cinematográfico*”²¹ y como el romance no podía faltar, al ser patrón argumental de sus filmaciones, el director rompe con los esquemas anteriores para dirigirse al público

²¹ MARTINEZ-SALANOVA, Enrique. El cine, otra ventana al mundo. En: *Educomunicación* [en línea]. Disponible en: https://educomunicacion.es/articulos/cine_ventana_mundo.htm [consulta: 20 febrero 2020].

joven con una propuesta innovadora donde “*el argumento de la obra apenas varía, pero la representación escénica, sobre todo, tiene grandes diferencias*”²².

Estas diferencias podemos verlas en la contextualización por lo que procederemos al análisis de algunas de las escenas más representativas del filme, necesarias para desgranar algunos aspectos que, a nivel visual, hacen de *Romeo + Julieta* una tragedia diferente, un pastiche de atributos culturales, artísticos y sociales, que se adapta a su tiempo presente sin modificar el mensaje original.

Como punto de partida, debemos tener en cuenta que las múltiples versiones teatrales y, por supuesto, las diferentes adaptaciones al cine que se han realizado de esta obra no tienen nada que ver entre ellas.

Si pensábamos que nos trasladarían a una imagen renacentista del siglo XVI donde los lujos y la sofisticación serían objeto de contemplación en cada uno de los fotogramas del filme estábamos equivocados.

La combinación más significativa del metraje es la que exalta una escenografía plagada de edificios de ciudad tales como rascacielos y grandes mansiones, el uso de vehículos modernos, la influencia narrativa en la historia de los medios de comunicación como informador de los acontecimientos o el uso de drogas recreativas que se combinan con un diálogo rico en composición lingüística que rehúye de ser diferente del original.

Por ello, sabiendo de antemano que la esencia argumental es la misma de siempre y que lo curioso es la forma de contarlo visualmente, el cineasta australiano transforma la historia de amor entre los hijos de las familias más enfrentadas de Verona (los Capuleto y los Montesco) en un desenfadado thriller de violencia *tarantiniana* a los que se suman los géneros de acción, y espectáculo musical con tintes amorosos propio de los 90’, donde la espectacularidad de la fotografía antes mencionada, no es más que una mezcla exagerada de elementos estilísticos de épocas opuestas que se combinan con cuatro siglos de diferencia.

²² CARO GONZÁLEZ, María, 2017. *Literatura y cine: a propósito de una versión cinematográfica de Romeo y Julieta* [en línea]. Tesis doctoral. España: Universidad de Jaén [consulta: 15 febrero 2020]. Disponible en: <http://tauja.ujaen.es/jspui/handle/10953.1/5535>

Por no hablar de ciertos guiños o “huevos de pascua” que el director ha ocultado en algunas partes del metraje que nos muestran algunos momentos clave de su infancia.

Espacio

Entre las localizaciones que aparecen en *Romeo + Julieta* (1996) que se incluyen en la anacrónica *Verona Beach* destacan exteriores costeros de playa, el ambiente de ciudad realista del momento en el que se rodó el largometraje, así como los interiores reservados a la Iglesia en la cual la pareja de enamorados contrae matrimonio y la mansión de los Capuleto, como principales. Destacando que, junto a *Australia* (2008), es la película en la que el cineasta emplea los exteriores para filmar.

Sin embargo, por muy sorprendente que parezca, la escena inicial de la película en la cual se produce un encuentro desafortunado entre los parientes enemistados de los enamorados, es la que mejor favorece al análisis del espacio escénico, así como otros aspectos del estilo cinematográfico que iremos comentando en los siguientes párrafos.

Contextualmente, los personajes se encuentran en una gasolinera, un claro invento contemporáneo que nos aleja de esa inexistencia de avances tecnológicos propios del siglo XVI y que, si se conoce bien al director sabemos que es un claro homenaje a la gasolinera de su padre en la cual trabajó durante su infancia.

Si bien nos centramos en la imagen delimitada por el cuadro, sin atender al basto y extenso espacio en off que se nos presenta a lo largo de la escena, es decir, aquel que está ahí pero que la cámara no recoge, el cineasta trabaja con un campo de visión enriquecido por una serie de elementos ligados a la perspectiva que sumergen al espectador en un mar de sensaciones, sobre todo cromáticas.

Por ende, ligado a la iluminación, la fotografía cuenta con un filtro azulado durante la mayor parte de la película. Con ella, Luhrmann pretende destacar, por un lado, la idea de artificio en torno al cual gira su estilo, y por otro, alude simbólicamente a la historia como un relato de tragedia y de muerte.



Figura 26 Teobaldo, de la familia Capuleto entrando en acción (Fuente: Elaboración Propia)

Además, si tenemos en cuenta la geometría, podemos ver como en la primera imagen que contextualiza al filme en la cual se contempla una vista general de la ciudad, hay un punto de fuga conforme dirigimos la mirada hacia el fondo del fotograma, generando una sensación de profundidad, pero a la vez de tensión, de que algo malo va a suceder a continuación.



Figura 27 Ciudad de Verona Beach, escenario de la tragedia shakespiriana (Fuente: Elaboración Propia)

Además, hay que tener en cuenta el hecho de que Luhrmann, con excepción en los primeros planos de los protagonistas, emplea una gran profundidad de campo en la mayor parte de las escenas de la película para que no se pierda ni un ápice de la parafernalia de efectos prácticos y simbología que engloban el filme y que iremos viendo en apartados posteriores.

Aunque por su tiempo, el Bardo era anglicano, se ha defendido recientemente (Peter Milward, *Shakespeare's Religious Background*) que era un autor católico, por lo que no podemos dejar pasar ese pastiche mencionado de elementos exagerados para resaltar, por ejemplo, la importancia del catolicismo propio de la novela, a través de la Iglesia resaltada por la figura de un Jesucristo a gran escala.

Este se halla integrado en un ambiente neobarroco y postmodernista de edificios, vehículos y productos de consumo en una sociedad capitalista que el director remodela a su antojo con una estética de cultura pop asociada al más puro estilo de Andy Warhol.

Un ejemplo de ello se puede apreciar en la cantidad de elementos de atrezzo de la imagen anterior, en la cual se distingue el grafismo propio de la marca de bebida *Coca Cola*, cuyas letras han sido sustituidas por la palabra amor en francés alejándose del aspecto comercial y propio de un publicitario y noventero *product placement*, para introducir mensajes que, junto a la imagen, contextualizan la acción fílmica y es que, gracias a la labor de la diseñadora de producción Catherine Martin, podemos ver la obra de Shakespeare inundando los medios escritos de la ficticia Verona. Siendo una referencia clara además a su anterior película.

Tiempo

Es conveniente tener en cuenta el factor narrativo de la historia y más cuando se trata de una época en la cual los medios de comunicación se han hecho con el poder de informar a la sociedad.

Algo que el director no podía dejar pasar desapercibido al incorporar, tras los títulos de inicio, un noticiero de televisión que se encarga de emitir la historia completa por lo que esto corrobora la afirmación que hace Pilar Silla Albert sobre que *“la película se presenta como una crónica periodística”*²³.



Figura 28 Medio de información televisivo que introduce los hechos del filme (Fuente: Elaboración Propia)

Como puede verse en la televisión de tubo (muy usual a finales de siglo XX), la periodista narra el conflicto entre los Capuleto y los Montesco, siendo la promotora de la introducción, el nudo y el desenlace del mismo además de *“informar de una manera más indirecta a los espectadores”*.

²³ SILLA ALBERT, Pilar. Romeo y Julieta: la posmodernidad barroca. En: Carm [en línea]. Disponible en: http://www.carm.es/edu/pub/FILAA_VOL01/Text/Section0008.html [consulta: 15 febrero 2020]

Por ello no hay que olvidar que el motivo de hacer mención a este elemento tan tecnológico se encuentra en uno de los datos que la presentadora aclara desde el principio, pudiendo incluso deducirse que rompe la cuarta pared para dirigirse hacia nosotros cuando en el prólogo de la cinta adelanta el tiempo cronológico o real que dura la proyección al mencionar que el trágico suceso *“ocupará nuestra atención durante dos horas”*²⁴.

Aunque, en lo relativo al tiempo que nos sugiere el largometraje la historia es contada en cinco días tal asemejándose al número de actos en los que se divide la obra del escritor inglés.

Planos

Si hay algo de lo que peca Luhrmann en esta película es de utilizar los planos de forma que estos sean un elemento fusilado continuamente, es decir, no falla cuando decimos que no es amante de los planos secuencia pues es un fiel practicante del ritmo.

Concibiendo al plano como el espacio de película entre dos cortes, a rasgos generales, el director emplea sobre todo el general como se ve reflejado en la siguiente escena con la cual éste nos sitúa dentro de la película y, concretamente, lo hace a través de la metrópolis costera de Verona Beach (en lugar de la ciudad italiana original) donde nuestro protagonista hace su primera entrada en la película, encima de un teatro viejo y derruido dispuesto a propósito *“para darle un uso más creíble, no sólo meramente estético”*.

Pero también, para que no olvidemos que la novela no sólo se ha adaptado al teatro con anterioridad, sino que esta historia es en sí una obra teatral que hace un uso de esta escenografía y recordarnos que esta es la segunda entrega que forma parte de la *trilogía de la Cortina Roja* correspondiente a su primera etapa fílmica, para realzar la “artificialidad real” del film explicada en el apartado de estilo.

²⁴ *Romeo + Julieta* [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Twentieth Century Fox, 1996. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox Home Entertainment (Spain)



Figura 29 Teatro de la costa de Verona donde Romeo aparece por primera vez en escena (Fuente: Elaboración Propia)

En cuanto a planos de escala humana, incide principalmente en el primer plano para que el “*Star System*” o protagonista de la escena, en este caso la pareja en torno a la que gira la trama (un rebelde Leonardo Dicaprio en el papel de Romeo y una Julieta interpretada por la inocente Claire Danes), muestre la expresividad de sus rostros, ya que es un elemento muy valioso para capturar la atención del espectador y denotar si resulta creíble la química romántica de estos, recordándonos que el rostro es fundamental en teatro y más aún cuando estos utilizan la mímica y el gesto exagerado que lo caracteriza.

Por otra parte, el primerísimo primer plano o plano detalle también es notorio para resaltar los detalles simbólicos que Luhrmann quiere que no nos perdamos.

Este es el caso de la siguiente imagen perteneciente al enfrentamiento inicial en la gasolinera donde Benvolio (primo de Romeo) desenfunda una pistola y, mediante una perspectiva focal de teleobjetivo al emplear el zoom, nos quiere hacer ver que dicho revólver no es más que una representación actual de lo que en el percutor retráctil del mismo aparece grabado como “*sword*”, que en nuestro idioma es espada.



Figura 30 Plano detalle del simbolismo utilizado en las armas que porta Benvolio (Fuente: Elaboración Propia)

Un homenaje al clásico original demostrándonos una vez más que el secreto, la esencia de la novela está en los escritos, porque visualmente la estética es totalmente transgresora.

Además, como ocurre con Teobaldo (primo de Julieta), este también es usado para los rostros cuando se trata de generar una sensación estática del plano, por no hablar de la gran carga dramática presente en las películas del oeste, muy propias de la industria cinematográfica moderna a la que pretende dar una vuelta de tuerca.



Figura 31 Primerísimo primer plano del Capuleto Teobaldo (Primo de Julieta) (Fuente: Elaboración Propia)

No obstante, dado que seguimos reiterando la idea del pastiche de elementos culturales presentes en el filme, no podemos dejar atrás el juego de géneros cinematográficos dentro de este drama romántico.

El western, es por excelencia, el que ha recreado en algunas de sus escenas, en lo que al conflicto entre dos personajes enfrentados se refiere.

Así, a continuación, podemos ver un claro ejemplo de plano americano o 3/4 donde Teobaldo, junto a su escolta Capuleto, se encuentra cortado por las rodillas y lo muestra armado, apreciando con definición a los personajes situados en primer plano, sin perder parte del contexto que se muestra con una profundidad de campo corta.



Figura 32 Los Capuleto en territorio de los Montesco en pleno día (Fuente: Elaboración Propia)

La angulación en sus tomas se limita al picado para mostrar la debilidad de los personajes en ciertos momentos y el picado para reflejar lo contrario.

No obstante, aunque en su mayor parte abunda la angulación normal sin provocar distorsiones en la imagen, recurre a los planos cenitales para introducir simbólicamente el significado de muerte viéndose claramente en sus tres últimas producciones.

Pero, al igual que este plano, Luhrmann utiliza en escena el agua como símbolo que alguien va a morir, referenciando al elemento que causó la muerte de Ofelia en Hamlet, otra obra de Shakespeare.

En definitiva, el uso de los movimientos de cámara se limita al zoom característico de los videoclips de época que veremos en el apartado de montaje, en cuanto a la posición fija de la misma sobre su eje.

Para ensalzar la idea de crónica periodística, en cuanto a la forma de contar los hechos, Luhrmann se sirve de operadores de cámara en mano durante casi todo el metraje, tal y como se ve en reportajes televisivos y, como novedad de época, en el consabido videoclip musical.

Iluminación

La película cuenta con el fotógrafo Donald McAlpine y es en la que, junto a Australia (2008), Luhrmann explota al máximo el uso de fuentes de luz naturales como la procedente del sol en exteriores, perceptible en escenas como la siguiente, en la cual Romeo se entera del suicidio de Julieta.



Figura 33 Romeo se entera de la muerte de Julieta (Fuente: Elaboración Propia)

Por otro lado, utiliza el recurso de las sombras y la disposición de las fuentes como en *Strictly Ballroom* y en *Moulin Rouge* para referenciar al género teatral que domina su cinematografía, destacando, sobre todo, la angulación cenital y frontal.

Sin embargo, el cineasta australiano insiste creativamente en jugar también con la tradicional artificialidad de la luz fría, aplicada a las cruces dispuestas en el camino del protagonista en su avance hacia el interior de la Iglesia para encontrarse con Julieta en su lecho de muerte y, además, reiterando la influencia de la religión en toda la obra.



Figura 34 Iglesia donde yace Julieta muerta (Fuente: Elaboración propia)

Estas luces se combinan con la artificial cálida anaranjada que simula la llama de las velas también presentes en la obra actuando de contraluz al provenir de detrás del protagonista que es ensombrecido mientras que el fondo se mantiene notoriamente iluminado.

No obstante, en esta película, aunque no siempre se cumple, la luz juega un papel muy importante para marcar la distancia y como rasgo potenciador del sentimiento de los personajes observándose como la luz fría acapara todos aquellos planos de las escenas en las que Julieta o Romeo se encuentran alejados el uno del otro, así como en situaciones de tristeza o rabia.



Figura 35 Romeo y Julieta en situaciones problemáticas (Fuente: Elaboración Propia)

Mientras que, por el contrario, observamos como en el largometraje también existe un filtro fotográfico de luz cálida como en el primer encuentro sexual de los

enamorados, incitando a la unión, al estado de cercanía y la expresión de sentimientos entre ambos que, si bien hay algunos, no predominan en la película puesto que, a través de la iluminación, Luhrmann también quiere que seamos conscientes de que se trata de una tragedia.



Figura 36 Romeo y Julieta en uno de los pocos momentos en los que intiman durante la cinta (Fuente: Elaboración Propia)

Sonido

Sin lugar a dudas, son los efectos sonoros los que exageran aún más la puesta en escena de la película, siendo el elemento que más la enriquece por la variedad presente en escenas como la de la gasolinera, anteriormente ya comentada en otros aspectos.

Lo que llegamos a escuchar en esta escena es un mix de sonidos extradiegéticos nada naturales, donde lo irreal prima desde el momento en el que el conflicto va a producirse entre ambas casas, reiterando en esta característica propia del teatro.

No obstante, acorde al pastiche y los excesos del director, en el film noventero se aprecian efectos reales característicos del cine para complementar a los anteriores, como la apertura de puertas de vehículos, el de tráfico audible de las grandes ciudades del momento, e incluso el efecto de un inflamable combustible que provoca la explosión de la gasolinera que, a nivel visual es también una referencia al género de la acción de finales del siglo XX que, sin novedad alguna, han continuado ese patrón propio de los 80' como es el caso de *Jungla de Cristal (Die Hard, 1988)* de John McTiernan.



Figura 37 Los Capuleto a punto de enfrentarse a los Montesco en la famosa escena inicial / Tráfico en las calles de Verona Beach (Fuente: Elaboración Propia)

Desde el momento en el que Teobaldo (primo de Julieta) baja del coche, el director nos adentra en el mundo del *spaguetti western* colocando ante nuestros ojos, esos zapatos de tacón que van acompañados de un falso efecto de la bota de un vaquero propia de un joven Clint Eastwood en *El Bueno, el Feo y el Malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) de Sergio Leone.



Figura 38 Teobaldo bajando del coche mostrando su indumentaria al más puro estilo western/ Textos de Shakespeare abundan en la cartelería de la cinta (Fuente: Elaboración Propia)

Por no hablar del típico chirrido (frecuente en el cine del oeste) que genera el viento al mover un objeto en una situación tensa donde impera el silencio.

En este caso un cartel de gasolinera que, junto a otros muchos, como hemos comentado, deja entrever, a lo largo de los medios impresos y digitales mostrados en la cinta, la importancia de la palabra de Shakespeare en esta obra de teatro hecha película.

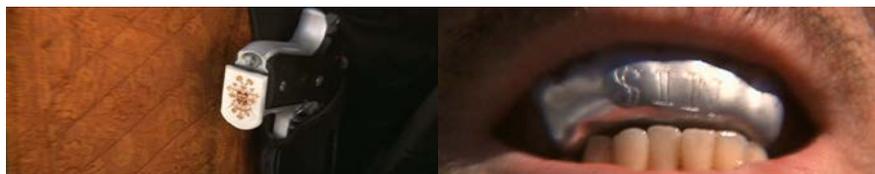


Figura 39 Simbología religiosa en los accesorios de los personajes, en este caso, el bordado de la culata del arma y la prótesis metálica del Capuleto Abra (Fuente: Elaboración Propia)

Además, para seguir contextualizando en este género encubierto, el cineasta muestra un 50-50 de la importancia del sonido al exponer el desenfunde que hace el Capuleto Abra apreciándose la inconfundible sonoridad del roce de la cartuchera con la pistola, o la identificación de este personaje con el mundo animal al abrir la boca pues, aunque suene extraño, Luhrmann utiliza el sonido de la serpiente para situarnos de nuevo en ese ambiente de desierto árido del lejano oeste, al tiempo que lanza mensajes simbólicos como el de “sin” cuya traducción es “pecado”.

De esta forma se incide en la importancia de la religión católica, en concreto, del *Génesis*, pasaje de *la Biblia* en la que la serpiente portadora de la tentación, embauca a Eva a morder la manzana que desencadena el terrible final de los enamorados, hecho trágico que se compara perfectamente con el destino de los protagonistas de la cinta.

Por otro lado, entendemos que no quiere que olvidemos en ningún momento que estamos en un mundo moderno y que el ruido resultante de apretar el gatillo de un arma moderna, como ocurre en la escena en la cual Benvolio la desenfunda, no es el mismo que el de un revólver de siglos anteriores.

Algo que como se ha dicho con anterioridad, exagera al extremo haciéndonos ver que es un maestro del posmodernismo consiguiendo, de esta forma, abrir la brecha transgeneracional e introducir de forma ingeniosa tres épocas diferentes, no solo con la imagen sino también con el sonido.

Asimismo, en lo que a sonidos irreales se refiere, Luhrmann se centra en efectos extraídos de los dibujos animados y novelas gráficas de cómics que también son objeto de la cultura popular, frecuentes en la trilogía del *Telón Rojo* tales como las onomatopeyas que aportan el toque cómico y surrealista, incidiendo una vez más en la concepción de la película como una obra de teatro, al explotar sus resortes.

Sin embargo, la cosa no termina aquí, ya que si algo complementa al recurso sonoro teatral es el increíble apartado de sonido que en cine recae sobre el *soundtrack*, repleto de temas anacrónicos en géneros y épocas; como en el *score* instrumental, compuesto por Craig Armstrong que también recurre al pastiche de medios tradicionales orquestados como electrónicos.



Figura 40 Benvolio desenfundando un arma ante la amenaza Capuleto (Fuente: Elaboración Propia)

Según Lisa Yang “*es evidente cómo la música tiene el poder de mejorar la escena*”²⁵ hecho que se hace palpable en la escena de la gasolinera, en la cual el score también referencia a grandes intérpretes instrumentales como Ennio Morricone, concretamente en sus trabajos para Leone.

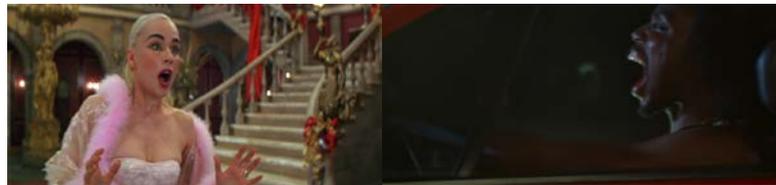


Figura 41 La madre de Julieta buscándola desesperada/ Mercutio viajando en coche para reunirse con Romeo (Fuente: Elaboración Propia)

Este entramado de notas es, al igual que en su faceta visual, un pastiche de melodías preexistentes ajenas a la intervención creativa de Armstrong y, por supuesto, sin versionar pertenecientes a la música clásica.

Así vemos, por ejemplo, en la escena donde la madre de Julieta busca a su hija en un momento de tensión, cómo suena de fondo una selección rítmica propia de Wolfgang Amadeus Mozart, elemento anacrónico que, como veremos en producción, alude al concepto kitsch (o mezcla de lo actual con lo pasado de moda) en vestuario y decorados.

²⁵ YANG, Lisa, 2019. The Analysis of the Soundtrack to Baz Luhrmen’s *Romeo and Juliet*. *English Language and Literature Studies* [en línea]. Canadá: Canadian Center of Science and Education, no.4, pp 28-32. [consulta: febrero de 2020]. E-ISSN 1925-4776. Disponible en: <https://doi.org/10.5539/ells.v9n4p28>.

Prestando atención al soundtrack, hay que hacer mención a la asociación de temas musicales volviendo a fusionar originales y versionados.

En lo que respecta a la segunda opción, su objetivo es de trasladar temas exitosos del punk rock o el pop preexistentes dentro del contexto de los 90' modificando tanto la letra como la instrumental, tal y como explotará en *Moulin Rouge* (2001), al traducir canciones de la industria comercial al mundo de los musicales cinematográficos.

Así, *Young Hearts Run Free* (1975) de Cindi Stanton es interpretada por Kim Mazelle debutando en “*momentos casi orgiásticos de celebración en donde la música y los visuales tienden a ser un festín para los sentidos*”²⁶, canción que hace acto de presencia en la fiesta de los Capuleto, lugar del primer encuentro con Julieta y momento de éxtasis, espectáculo y diversión que Luhrmann explota en *la siguiente entrega de su trilogía* y, más adelante, en *El Gran Gatsby* (2013) para realzar la artificiosidad de la cinta.



Figura 42 Primer encuentro de Romeo y Julieta en la famosa escena de la fiesta separados por la gigantesca pecera (Fuente: Elaboración Propia)

Por otro lado, entre las canciones originales destaca principalmente *Kissing You* interpretado por Des'ree siendo la única de todo el repertorio que, particularmente, se aleja del propósito de contextualización noventera, para rendir tributo a la formación estudiantil de Luhrmann en la Ópera.

También, se sirve de canciones de la banda *Radiohead* muy popular para la generación a la que se dirige la cinta, correspondiéndose a aquellas preexistentes que se mantienen intactas, dado que están creadas en los 90'.

²⁶ ALAYON, Mirangie, 2017. Las 7 mejores canciones del soundtrack de Romeo y Julieta de Baz Luhrmann. En: *MOR.BO* [en línea]. Disponible en: <https://www.ismorbo.com/las-7-mejores-canciones-del-soundtrack-de-romeo-juliet-de-baz-luhrmann/> [consulta: 18 febrero 2020].

Montaje

Haciendo referencia a lo que Marcel Martin (1955) consideraba sobre la función psicológica del montaje en sala, Baz Luhrmann opera en el que será de ahora en adelante el segundo rasgo de estilo más importantes en sus visionarias producciones -sobre todo en *Moulin Rouge* y *El Gran Gatsby* en 2012-, debido a la fuerza expresiva que cambia, sin duda alguna, el ritmo narrativo de la obra original y de todas las adaptaciones realizadas hasta la fecha.

Lo más curioso en este apartado es la estética propia de las series juveniles de los 90' en lo relativo a la presentación de personajes que la editora/montajista Jill Bilcock estableció en base a la visión creativa de Luhrmann.

Si prestamos atención a la ya mítica escena de la Gasolinera, respecto al personaje de Abra, perteneciente a la familia Capuleto, y a diferencia del resto de películas de la posmodernidad, se hace uso del típico efecto mecánico que congela la imagen permitiendo insertar durante unos segundos tanto su nombre como la casa a la que pertenece.



Figura 43 Introducción de los rótulos de personajes y de títulos al estilo de los videoclips de os 90' (Fuente: Elaboración Propia)

Todo ello unido al empleo de unas transiciones que se asemejan a lo que Jon E. Illsecas considera como “*formadores de conciencia y no inocuas formas de entretenimiento*”²⁷, es decir, el videoclip que el cineasta utiliza de forma masiva, ya que como hemos dicho al principio, en la introducción, es una adaptación dirigida a los jóvenes y esta forma de visionar un producto ha sido la que se ha desarrollado en las mentes de este colectivo durante los noventa.

²⁷ ILLSECAS, John, 2015. *La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados*. 1.ª ed. Barcelona: El Viejo Topo. ISBN-10: 8416288550

Una década donde la forma de hilar imágenes para contar algo, está influida por los avances tecnológicos, tal y como John D. Sanderson afirma al referirse a “*una narrativa audiovisual hipotéticamente vanguardista reconocible, sobre todo, en la cadena musical MTV*”²⁸.

Incluso llegando a guardar cierto parecido estético con el que portaba la banda noruego-danesa *Aqua*, ya no solo en lo relativo a este apartado, sino también a la dirección de arte que, sin duda, se ha de tener en cuenta.

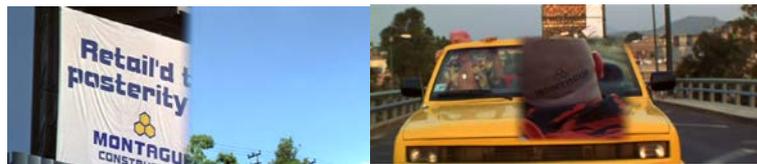


Figura 44 Transiciones utilizadas con frecuencia en el filme bajo la estética del videoclip (Fuente: Elaboración Propia)

En lo que respecta a efectos de montaje, podemos ver cómo, a nivel general, se hace un uso continuado de las cortinillas que barren la imagen de forma progresiva de izquierda a derecha y viceversa, elementos que, aunque se verán repetidos de forma progresiva en su ópera prima *Moulin Rouge*, explota en momentos para cambiar de espacios.

Pero también Billcock emplea técnicas novedosas, como se observa en la escena en la que los Montesco se dirigen a echar combustible al coche y apreciamos como de un plano medio, que corta al vehículo por los faros delanteros, pasamos a un primer plano desde la parte trasera del mismo a través de un recuadro dispuesto en el centro de la pantalla, extendiéndose hasta ocuparla toda.

Producción

A raíz de una serie de entrevistas rescatadas del DVD doméstico, el propio cineasta mantiene una filosofía que arrastra el concepto de postmodernidad en el ámbito

²⁸ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio y SANDERSON PASTOR, John, 2002. *Relaciones entre el cine y la literatura. Lo hispano en el cine norteamericano / Personajes literarios en la pantalla*. Barcelona: Universidad de Alicante. ISBN: 84-7908-671-8

cinematográfico, alejándose de ser considerado como una pieza estática más en sistema industrial que potencia una base fílmica con un patrón fijo funcional, para verse comprometido con el propósito de arriesgar y apostar por una visión creativa y diferente.

Gracias a que *Strictly Ballroom* le dio un empujón a nivel internacional, como se ha mencionado en su trayectoria profesional, el australiano pudo crear una productora particular, similar a como hoy día funcionan cineastas del talento de Christopher Nolan con *Syncopy*, bajo el nombre corporativo de *BazMark* para operar en diferentes ámbitos de la producción.

No obstante, su nacimiento no podía hacer frente a la visión de autor que tenía en mente para trasladarla a pantalla, pero el eco de su reciente fama le consiguió una serie de fondos proporcionados por uno de los estudios comerciales más punteros, una fábrica de sueños visuales que todos conocían como *Twenty Century Fox* que acordó leer, en primera instancia, el guion literario de la obra.

Con ciertos problemas iniciales ligados a la inseguridad de que el proyecto fuese viable y fuese digerido por el público con cierta rentabilidad, Luhrmann filmó algunas imágenes de prueba en Sidney para mostrar su propuesta al estudio.

Una vez rodada la famosa escena de la pelea en la gasolinera que se ha tratado en el análisis, Fox acordó apoyar la película y, bajo supervisión de Martin Brown y Gabriella Martinelli como productores, el presupuesto rondaría la cantidad de 14.000.000 de dólares, un valor muy bajo para una superproducción hollywoodiense.

En esta cinta, los elementos correspondientes al diseño de producción, siendo estos el decorado escenográfico y el vestuario, tienen una presencia significativa.

En cuanto a los primeros, es la única película donde existe un contraste radical entre decorados (en cuanto a la arquitectura de época) para enfatizar en la palabra kitsch, original de Munich entre 1860 y 1870, que según afirma Elena Moreno se convirtió “en

un término internacional que implica la noción de inadecuación estética”²⁹ en pleno siglo XX.

Un estilo artístico que es considerado vulgar, pretencioso y de mal gusto con el que el cineasta de las Antípodas da a entender que se trata de un acto de provocación y de ruptura con las convenciones tradicionales.

Cabe resaltar que la inadecuación decorativa no se basa en aplicar elementos de carácter ornamental para marcar la descontextualización, sino a través de la mezcla base de construir fachadas como la casa de Julieta que traslada al espectador al período renacentista con edificios de los años noventa.

En el diseño de vestuario a cargo de la esposa del director, esta estética también hace acto de presencia en el variopinto collage de moda que hacían referencia al cine negro de gánsters a través de la presencia más formal de los personajes que alude a los años 70’, pasando por los disfraces que acercan a la época renacentista en el caso de Romeo y Julieta cuando se encuentran en la fiesta.

Es necesario aclarar que, al margen de causar impresión, como lo hace en todas y cada una de sus cintas, el cineasta utiliza el vestuario simbólicamente para resaltar de forma radical ese conflicto de familias pertenecientes a la misma clase social. Especialmente lo hace mediante la ropa que ocupa la mayor parte del metraje: la relativa a la moda de los 90’.

Por una parte, los Capuleto son presentados con looks elegantes, sexis y de corte impecable, propio de la línea de *Dolce & Gabbana*, reflejado en atuendos de color negro y llenos de motivos decorativos.

Para hacer contraste, los Montesco vestían de una forma más práctica y casual, lo cual se reflejaba en camisas hawaianas desabrochadas, pantalones shorts e incluso pelos teñidos de otro color, rasgos particulares de personajes que, de modo secundario, comparten la rebeldía juvenil del período a través de sus prendas, haciendo única a la

²⁹ MORENO, Elena, 2003. La cara kitsch de la modernidad. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* [en línea]. Chile: UACH, no.26, pp.1-6 [consulta: 20 febrero 2020]. Disponible en: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/280>.

cinta visualmente hablando, puesto que tal y como afirma Emily Manning “*su uso no es una opción viable fuera de la imaginación de Luhrmann*”³⁰.

Guion

En lo referente a una adaptación, John D. Sanderson (2002:76) alude a que “*la actualización visual y conceptual de la obra da como resultado una propuesta interpretativa conservadora del texto bajo los cánones contemporáneos*”, hecho que se cumple con las novelas del escritor inglés William Shakespeare, cuyas propuestas temáticas atemporales han enriquecido el cine de muchos directores como Keneth Branagh, Michael Radford o Laurence Olivier, aunque en ningún momento estos han tenido en cuenta el factor de vanguardia que sí caracteriza al cine de Luhrmann.

Y es que el motivo que ha convertido su peculiar visión de la tragedia en objeto de culto se ha debido a que “*situar la acción en el presente de su realización fílmica supone despojar al texto de todo vestigio de reflexión histórica y sustituirlo por una alusión directa al contexto cultural vigente*” puesto que el australiano siempre ha pensado cómo haría Shakespeare una película en la actualidad y para ello debemos partir de la base de todo proyecto: el guion.

Por ello, al hablar genéricamente del diálogo de la obra, sabemos que está provista de una riqueza léxica en verso isabelino anglicano que no es manipulado en ningún momento de la película, por lo que supone un choque radical con lo mostrado en pantalla.

Tal y como cuando se nos presentan acciones violentas, los personajes utilizan términos como “desenvainar espadas”, algo que se asocia a las armas de fuego que llegamos a ver o en situaciones donde la palabra “carruaje” se enlaza a los coches modernos de finales de los 90’, y que, sin embargo, esa combinación contradictoria es la que dota de originalidad a la obra, le da un punto de vista diferente y consigue

³⁰ MANNING, Elle, 2016. Pelo rosa y trajes de prada: este es el legado que nos dejó «romeo + julieta». En: *i-d.vice* [en línea]. Disponible en: <https://i-d.vice.com/es/article/xwxek4/legado-romeo-y-julieta-baz-luhrmann> [consulta: 22 febrero 2020].

propagar el mensaje original para un público de otra época, resaltando de nuevo el carácter atemporal del texto shakespeariano.

Temáticamente, el género por excelencia es el romance como en todas las demás y que, como vimos en el estilo, se torna en tragedia, debido a un conflicto intermedio de los personajes que, si en *Strictly Ballroom* (1997) este guardaba relación con la cultura, en este caso, dos enamorados no pueden estar juntos por rencillas familiares.

A nivel enunciativo, el cineasta introduce la película como si el espectador estuviera haciendo zapping después de comer, momento en el que la presentación de los informativos concluye para presentar el estereotipo de película romántica/trágica de sobremesa.

Para ello, hace uso de la conductora del telediario como narrador omnisciente en términos de narratología y, por tanto, heterodiegético (fuera de la diégesis o universo contado) transmitiendo los hechos en tercera persona y pareciendo conocer el destino de los personajes.

Por lo que nos da a entender que solo se trata de presentar la historia y que no formará parte de ella.

Por otro lado, bien es cierto que hemos hablado del tiempo fílmico en apartados anteriores, pero cabe resaltar, por exigencias narrativas del guion que, una vez introducido el prólogo, esa sucesión de imágenes iniciales constituye un claro resumen de la película y, aunque esta se desarrolle de forma lineal, existen ciertas elipsis de momentos históricos que en la novela están presentes pero que no eran de interés para la adaptación cinematográfica, tal vez porque entorpecían el ritmo de la misma.

Promoción

Romeo + Julieta fue el título que se le dio a la película para distinguirla promocionalmente del nombre que han otorgado muchos directores a sus versiones sobre el clásico shakespeariano.

Con este, Luhrmann intenta que, por intuición, el público no se dé por aludido y no abandone la idea de darle una oportunidad a algo que han adaptado ya con anterioridad.

Aunque parezca inusual, es a través de recursos audiovisuales como la cartelería de la película la que nos hace dudar de un título más que conocido, pues nadie esperaba ver una historia clásica en un entorno contemporáneo noventero donde lo moderno prevalece y la interpretación visual del texto isabelino que se muestra en el póster oficial de la película, brilla por su ausencia.



Figura 45 Póster original de la película estrenada en 1996 / Diseño frontal del CD con la música inspirada en la película (Fuente: Elaboración Propia)

Algo que también observamos en la imagen de la derecha perteneciente al álbum CD con los temas de la época que inspiraron el metraje y que se lanzó antes de exhibirse la película para que el espectador potencial (que era el juvenil) considerase el interesarse por visionarla en cines. Por no hablar de los típicos trailers que, desde los 80' mantenían un mismo patrón que, aunque no desvelaban nada de la trama, en este caso se repetía.

Sin embargo, los elementos promocionales se combinaron con los pasos que dieron el equipo de producción junto al director y los actores por festivales en 1997 una vez sido nominado sin éxito al *Oscar* por su dirección artística.

Sería Europa, al año siguiente quien acogió esta curiosa propuesta con premios en diversos festivales de Reino Unido, destacando, entre cuatro, el *BAFTA* a mejor montaje y guion adaptado.

Por último, el director hizo una entrada estelar por el Festival de Berlín (también en 2007) viendo como Leonardo DiCaprio recibía el Oso de Plata al mejor actor principal.

Distribución

Dado que la película se rodó mayoritariamente ciertos parajes visitables en Méjico, la compañía Estudios Churubusco Azteca S.A., uno de los estudios más antiguos de Latinoamérica fundada en Ciudad de México en 1944 participó tanto en la provisión de material técnico y de localización como en la distribución de *Romeo + Julieta* en su país (el cual fue, tras Norteamérica en el 96', el primero que la distribuyó en 1997, reservándose los derechos por participación).

Esta coproducción estaba liderada por la major *Twentieth Century Fox*, quien la ha distribuido en el resto de países, no solo en cines o televisión, sino también en formato doméstico.

Cabe destacar que, aunque estaba en proceso de creación (y participó sin ser oficial en la producción), tras la buena acogida del largo por parte del público europeo, parte de la recaudación obtenida serviría para crear *Bazmark Films* en 1997.

No obstante, a finales del 96', dada la rápida distribución de Fox en aquellos años, y a finales del 97' en países europeos, se lanzó al formato doméstico para que el propietario de la copia pudiera disfrutar de la película las veces que quisieran tanto en formato *VHS* como *DVD*, obteniendo ventas que sobrepasaban los 46 millones de dólares mundialmente.

Ahora, con la tecnología, se han lanzado varias ediciones que presentan más contenidos adicionales en *DVD*, así como la llegada del *Blu-ray*, cuyas ventas siguen generando ingresos tanto a la cinta como a la distribuidora.

Exhibición

La cinta llegó a estrenarse en más 70 países siendo Norteamérica el primero de ellos, concretamente, el viernes 1 de noviembre de 1996, seguido de Canadá, Puerto Rico y el territorio de origen del director (Australia) siendo la penúltima parada tras la que llegó Corea del Sur.

Hasta 1997, el resto del mundo no vería la versión moderna del clásico de Shakespeare llegando, el viernes 7 de marzo de 1997, a nuestras fronteras.

La película contó con una exhibición que duró mundialmente más de 60 semanas en taquilla, lo que se traduce en un promedio de 426 días desde la fecha en la que se visionaba por primera vez en sala en cada territorio, abarcando un total de 1.963 salas de proyección y más de 1.276 teatros habilitados para disfrutar la experiencia.

Resultado de su éxito fue la enorme recaudación estadounidense que, partiendo de un escaso capital de producción valorado en 14 millones de dólares, superó las expectativas recaudando más de 101 millones, amortizando los gastos y obteniendo beneficios que se vieron aumentados positivamente por la taquilla a nivel mundial que sumó 46 millones más.

Equipo técnico y artístico

Equipo técnico

-Productores: Baz Luhrmann, Martin Brown, y Gabriella Martinelli / -Director: Baz Luhrmann / -Guion: Craig Pearce y Baz Luhrmann / -Dirección de Fotografía: Donald M. McAlpine / -Edición/Montaje: John Billcock / -Diseño de producción: Catherine Martin -Dirección de Arte: Doug Hardwick / -Diseño de Vestuario: Kym Barret -Coreografía: John “Cha Cha” O’Connell / -Música Original: Craig Armstrong

Equipo artístico

-Leonardo Di Caprio: Romeo (montesco) / -Claire Danes: Julieta (capuleto) / -John Leguizamo: Teobaldo (capuleto) -Carol Perrineau: Mercutio / -Pete Pastlethwaite: Fray Lorenzo / -Brian Dennehy y Crisrtina Pickles: Ted y Cardine (montesco) / -Paul Sorvino y Diane Venora: Fulgencio y Gloria (capuleto) / -Paul Rudd: Dave Paris / -Vondie Curtis Hall: Capitan príncipe -Miriam Margolyes: ama -Jesse Bradford: Baltasar / -Dash Mijok: Benvolio -Zak Orth: Gregory / -Jamie Kennedy: Sampson / -M.Emmet Walsh: Apothecary / -Vicent Laresc: Abram

4.3 MOULIN ROUGE (2001)

Introducción

Una vez analizada la apuesta de Luhrmann por regalar los clásicos de Shakespeare a una nueva generación con *Romeo + Julieta* (1996), y teniendo en cuenta el éxito masivo que le abrió las puertas del *Nuevo Hollywood*, el análisis que nos compete es el de *Moulin Rouge* (2001), la que es posiblemente, a día de hoy, la obra cumbre de su filmografía, es decir, la piedra angular de una escueta pentalogía de romances cuyo estreno en el Festival de Cannes “*prendió de nuevo una mecha que parecía apagada de forma casi definitiva*” (Frutos, 2019)³¹.

Si recordamos que todo proyecto que lleva a cabo está sellado por una firma de director posmoderno (en la que impera en el afán renovador de lo preexistente), puede decirse que en los inicios de la década de los 2000, el australiano rindió un homenaje en una especie de carta de amor al Hollywood de los años 50', momento en el que el género musical conseguía una taquilla espectacular ligada a éxitos como *Un americano en París* (Vicente Minnelli, 1951) o *Cantando Bajo la lluvia* (Stanley Donen, 1953). Pero los años venideros darían paso a otras temáticas de mayor preferencia entre los gustos del público, tales como la acción o el terror, eclipsando la sutileza y la magia de un musical casi en peligro de extinción.

El cambio de siglo fue un magnífico momento para continuar en esa particular estela creativa cinematográfica a la que nos tiene acostumbrados y así dar por concluida, la conocida como “*Trilogía de la Cortina Roja*”. Esta vez manteniendo, como veremos, una estética teatral/operística llena de simbología, que reúne todo elemento evolutivo de sus dos entregas anteriores para ofrecer altas dosis de espectáculo que revitalizan al género antes mencionado.

Hoy día, la enorme repercusión de la cinta ha sentado unas bases que ensalzan el carácter moderno y contemporáneo en largometrajes de alto contenido teatral como

³¹ FRUTOS, Alberto, 2019. 10 claves de «Moulin Rouge», uno de los grandes musicales de la historia del cine. En: *ecartelera* [en línea]. Disponible en: <https://www.ecartelera.com/noticias/oda-a-moulin-rouge-53978/> [consulta: 10 marzo 2020].

Chicago (Rob Marshall, 2002), *Burlesque* (Steve Antin, 2010) hasta los que hacen uso de un despliegue de efectos desproporcionados en escenografía como *Los Miserables* (Tom Hooper, 2012) o la reciente *El Gran Showman* (Michael Gracey, 2017), la cual mantiene un parecido razonable con el filme que analizaremos en los siguientes párrafos.

Sin duda, podemos decir que el director es agradecido por sus orígenes, algo que traslada a lo que mejor sabe hacer, que es contar historias. Y esta vez, no solo rinde tributo al musical, también a sus creaciones previas. Un ejemplo de ello es el latente manejo del montaje al más puro estilo del videoclip de los noventa como principal recurso audiovisual por la libertad que le otorga para salirse de los cánones de un esquema de rodaje cinematográfico clásico.

Rasgo que nos lleva a la conclusión de que su pasión por contar con tramas clichés dotadas de artificio y exagerada ornamentación fue un sueño hecho realidad. Y es que, puesto que “*el musical es el único género capaz de emplear de modo natural la estilización porque en él todo es imaginación, irrealidad y teatralidad sublimada*” (Froures, 2009)³², Luhrmann encontró en el género la esencia narrativa que caracterizan sus producciones llenas de toques de desenfreno y desproporción desenvueltos en un caos visual único y visionario.

Esta, en concreto, aunque resuelve su existencia con un objetivo predecible basado en viajar al pasado contextual y apostar por una narrativa moderna para todos los públicos, sigue teniendo al juvenil como el target principal. Y es que, la razón por la cual *Moulin Rouge* es la más completa de la trilogía podemos encontrarla en la clara evolución de libertad de actuación al conseguir depender de su productora personal y contando con Fox para los beneficios económicos ligados a la distribución y promoción como se verá reflejado en los siguientes párrafos de este escrito.

En el caso de *Romeo + Julieta*, la clave para impresionar estaba en la combinación de factores de montaje novedosos y en un lenguaje dialogado desvinculado a la época en la que transcurre la trama al que se le suma una contextualización

³² QUINTAS-FROUFE, Natalia, 2009. *Moulin Rouge (1952 y 2001): dos estilos de dirección artística*. *Revista Famecos* [en línea]. Porto Alegre: UA, no.40, pp. 84-90 [consulta: marzo de 2020]. DOI: 10.15448/1980-3729.2009.40.6322. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/6322/4597>.

geográfica contemporánea costosa, por la semiótica extraída de la simbología, pero rentable y nada aparatosa.

Sin embargo, aquí, al estar provisto de más recursos monetarios, pudo hacer lo contrario, es decir, reconstruir a base de técnicas digitales por ordenador, efectos prácticos y otras vías, una escenografía muy propia de finales del siglo XIX, donde el cliché de lo moderno se encuentra en ese perfecto collage de canciones de finales del XX y principios de la década de los 2000. Canciones que colaboran sustituyendo, en ciertos momentos, al diálogo como hilo conductor de la historia y obligan a que la puesta en escena sea tan poderosa como el apartado musical a nivel de vestuario, como de decorados.

De esta forma, Luhrmann ya no rinde homenaje al bardo anglicano, y tampoco referencia a grandes maestros del western como Sergio Leone, pero sí que, bajo su habitual sello cinematográfico de tragedia amorosa, nos deleita con un pastiche de contenidos identificables insertados milimétricamente en esta historia melodramática de amor con tintes de comedia donde un joven burgués se sumerge en el mundo de la farándula y el cabaret francés para vivir sin ataduras y promover los valores bohemios (de los gitanos de la época) como escritor en un burdel donde entabla un romance con una cortesana de alta alcurnia cuyo desenlace se torna trágico.

Si nos centramos en el por qué Luhrmann se interesó en el decaído musical hollywoodiense para así remodelarlo a su antojo, debemos tener en cuenta la temática amorosa que llevan mostrando al espectador desde que nació el género.

Y si algo sabemos es que el australiano tiene como fin entretener y ofrecer una nueva perspectiva de una cultura explotada que, al fin y al cabo, está al alcance de todos cogiendo polvo en bibliotecas y antiguas filmotecas, pero por encima de todo, siguiendo esos patrones de vida ligados al teatro y a la ópera, es que el romance, ya sea trágico o cómico es el pilar de su trayectoria.

Es cierto que, al igual que en *Romeo + Julieta* (1996), otra de sus repeticiones es la estructura argumental que nos presenta, aunque cambia de épocas de forma radical y apuesta por integrar y perfeccionar lo aprendido y a complicarlo todo mediante la exageración. Una complicación que, como iremos reiterando, nos da indicios del por qué es la más profunda y completa creación.

Viéndose la importancia del número tres como elemento constante, no solo porque es la tercera, sino que además cuenta con una trama que toca tres puntos distintos: la música, la trama y el contexto tratados de forma distinta ya que la primera atiende al toque moderno de la cinta, el segundo incita a retroceder a los romances propios de la mitología griega y la tercera sirve de nexo de unión al situarse en un punto intermedio.

Ahora abandonamos la novela shakespiriana, donde estaba muy claro que los rasgos teatrales que identificaban al original tenían que transformarse en un mero telón de fondo, usados en momentos puntuales de la película en comparación con la obra, para así salir del paso económicamente y sorprender al público con un descuadre cronológico.

Esto nos permite deducir que la gran cantidad de recursos tecnológicos propios del cambio de siglo le brindó la posibilidad de viajar contextualmente al pasado y otorgarle toques modernos que se hayan en textos y canciones de la película superando así, en la espectacularidad visual, a la noventera adaptación.

Como hemos dicho, al igual que Ridley Scott podría ser identificado por la paulatina estética de la técnica publicitaria en sus trabajos, el teatro es el patrón fijo que rige la condición creativa de Luhrmann y, como gran promotor del acervo cultural sobre la música en teatro histórico, utiliza la ópera de Christoph Willibald Gluck basada en el mito griego de *Orfeo y Eurídice*, sobre el cual desarrollar las relaciones amorosas en torno a las cuales gira este musical.

Por no hablar de que, como iremos desgranando a continuación, dicha historia se combina, gracias al metalenguaje, con una subtrama que representa la metáfora teatral del argumento romántico que nos está presentando Luhrmann, todo ello envuelto de capas decorativas que forman una mezcla de atrezzo parisinos de la época con una ornamentación india propia de *Bollywood*, la industria que prioriza el musical como base de cualquier producción, explicando así el porqué de la obsesión del cineasta por exacerbar de elementos brillantes, colores variopintos el escenario de rodaje y continuando el homenaje que rinde a los pioneros del cine de género.

Un rodaje, a diferencia del cine indio (que considera la música y el baile como espectáculo sonoro y visual superpuesto a la trama donde esta solo sirve para presentar

los temas), sujeto al guion literario el cual muestra que la suma de las partes es equitativa.

Una equidad que, a efectos narrativos, explota el recurso habitual del amor, la libertad y rebeldía como mensaje de Luhrmann en todos sus proyectos. Esta vez con mayor claridad atravesando fronteras al contar con la aportación de la música propia de los éxitos norteamericanos, un baile y contexto parisino de índole europea y el arte de la escenografía lujosa propia del continente asiático.

Introducidos ciertos detalles, vamos a centrarnos en cada uno de ellos a través de los siguientes apartados de carácter técnico e industrial de la cinta en cuestión. Bien es cierto que la posibilidad de conexión o repetición de contenidos respecto a las creaciones previas del director es algo habitual dado que, como hemos visto en su estilo, son inconexas argumentalmente, pero con semejanzas notorias a nivel de estética, siguiendo un patrón de realización evolucionado, pero con cierta equidad.

Espacio

A nivel espacial, sería ilógico que no referenciáramos el metalenguaje introducido por el autor británico Bertrand Russell como aquel lenguaje concreto englobado dentro de otro que puede ser diferente o no.

En este caso, el espacio que se nos presenta desde el segundo es una recreación orquestada con la que Luhrmann nos sienta en butacas para hacernos partícipes de una película con interpretaciones exageradas que dan pie al musical ya que dicho lenguaje cinematográfico se encuentra manipulado por el lenguaje visual que lo envuelve, es decir, un teatro de cortinas rojas, como en *Strictly Ballroom* (1997), que al abrirse nos muestra una pantalla de cine.



Figura 46 Contextualización de la película bajo la estética del teatro (Fuente: Elaboración propia)

Pero dejando a un lado esta combinación de cine-teatro, las acciones principales de la trama tienen cabida en cuatro espacios distintos: el interior del club; la pensión donde vive Christian; la Torre Gótica; y el elefante situado en el jardín del *Moulin Rouge*.

En esta última, podemos ver como en un encuentro desafortunado de intereses, el bohemio escritor Christian entabla el primer contacto con Satine, cortesana con la que mantendrá un idílico pero complejo romance de tintes trágicos.

Para ello, Luhrmann nos sitúa en el París de 1900, período destacable por la Belle Époque donde la burguesía es poderosa y los pobres, que reivindican la libertad, la belleza y el amor por encima de todo, son considerados bohemios.

En este ámbito de bohemia y de injusticia social se desarrolla el teatro de índole erótica con toques musicales y de baile sensual conocido como cabaret marcado por la sutileza de la puesta en escena.

Pero si atendemos a un metalenguaje extrapolado al espacio geográfico, el australiano da un paso más en el campo de la estética kitsch que, si bien recordamos trataba de imitar formas de un pasado histórico prestigioso ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos, se presenta a rasgos arquitectónicos como homenaje a los tintes exóticos de la India, a través del elefante en el que tiene lugar el encuentro, cuyo decorado sobrecargado es habitual en los trabajos de la directora de producción Catherine Martin.

Centrándonos en el encuadre, que delimita el campo visto por la cámara, Luhrmann guía a su director de fotografía Donald M. McAlpine para presentar la localización siempre con un plano que va de mayor apertura hasta concretar y sacar fuera de cuadro la información que no necesitamos, pero tampoco pretende que los imaginemos, por eso nos lo presenta con anterioridad ya que, al fin y al cabo, es escenografía y su cine es pura orfebrería visual.

La focal, en esta película, es una de las perspectivas que sigue estando presente en ciertas secuencias, pero se ve camuflada por otras más notorias como la geométrica. Así en la escena donde el protagonista espera a Satine en el elefante, podemos notar una cierta sensación de profundidad desde un ángulo normal a la altura de los ojos.

Dicha profundidad, marcada por un punto de fuga potenciado por la iluminación central, va pareja de la conocida regla de los tercios que Luhrmann utiliza para reiterar, esta vez, la influencia del metalenguaje en composición situando a Christian en el tercio central del encuadre reforzado a su vez por la figura del elefante donde se encuentra.



Figura 47 La regla de los tercios desde el exterior del elefante (Fuente: Elaboración propia)

Pero si ahondamos un poco más, desde el punto de vista de la imagen donde ahora es Christian quien observa el exterior desde su posición (para recordarnos que seguimos en el *Moulin Rouge*), la geometría sigue estando presente puesto que Christian sigue estando en el centro del encuadre y, cada vez, más delimitado por elementos de atrezzo, como las cortinas o la ventana arqueada con forma de corazón en la que se le enmarca.

No obstante, la perspectiva cromática en este momento concreto no es tan apreciable a efectos de calidez o frialdad de la fotografía, la cual mantiene un tono intermedio para que veamos los colores de la escenografía que simbólica y metalingüísticamente marca otro punto de fuga, aunque más semiótico reiterando los valores de la película.

Como bien explica Dharam Vir Singh en el libro *Olor a la India* (de Pier Paolo Pasolini), “*los colores tienen un significado muy profundo*”³³ y el cineasta australiano, junto a la directora de arte y producción, dota de mucha profundidad sentimental no solo a la trama, sino también al escenario.

En este encuadre observamos como el amarillo que representa, según los indios, “*la santidad del matrimonio y la bendición futura*”, se encuentra recogido por el azul

³³ PASOLINI, P. Paolo, 2017. *El olor de la India*. 1ª ed. Barcelona: Odiseas. ISBN-10: 8499426352.

que simboliza “*la verdad y la paz espiritual*” y, cubierto por el rojo que denota “*pureza y pasión*”³⁴.



Figura 48 Presencia de los colores en la escena del elefante (Fuente: Elaboración propia)

Tres colores que, por una parte, establecen ese punto de fuga que nos lleva a Christian; nos enmarca en un ambiente de contexto indio (sabiendo que es París el espacio oficial de la historia); y aclara que esta película es una celebración de “*la verdad, la belleza, la libertad, y, por encima de todo, una historia de amor*”.



Figura 49 Profundidad de campo corta ante un primer plano de Christian (Fuente: Elaboración propia)

Por último, el concepto de profundidad de campo es similar al ya presenciado en *Romeo + Julieta* (1996) puesto que sigue el patrón de mostrar con nitidez los planos generales cuando presenta la localización y tiende a opacar el fondo cuando los rostros abarcan el encuadre como en los planos detalles y, sobre todo, en los primeros planos, algo destacable en el siguiente fotograma, donde Christian se muestra sorprendido ante la presencia de Satine.

³⁴ SOBRE COLORES, 2013. Los colores de la India. En: *Sobre colores* [en línea]. Disponible en: <https://sobrecolors.blogspot.com/2013/10/los-colores-de-la-india.html> [consulta: 14 marzo 2020].

Planos

Esta película si hay algo de lo que carece es de planos secuencias, y esto deriva del excesivo uso de cortes para dotar a la imagen de ritmo al margen del movimiento de cámara.

Pero, a pesar de que presentan una duración escasa, en comparación con los cortes habituales, otro rasgo que afirma que se trata de la más completa de su filmografía es que cada plano cuenta.



Figura 50 Plano general del elefante dentro del Moulin Rouge (Fuente: Elaboración propia)

Basándonos en la escena del elefante, es propio de Luhrmann hacer un plano general del escenario de una forma repentina y frenética e ir acortando, pues como amante del teatro que es, la mayoría de los planos suelen partir del plano entero o de conjunto hasta el plano detalle, para que seamos partícipe de que la actuación de los personajes llega a ser exagerada y recordándonos así de que esto no es una película convencional sino una pieza de cine teatralizada.



Figura 51 Primer plano de Christian al inicio de la cinta (Fuente: Elaboración propia)

Si retrocedemos en el tiempo de la cinta hacia el interior del *Moulin Rouge* donde aparece por primera vez Satine en la cinta, vemos como se hace uso de planos de escala humana como es el primer plano de la siguiente escena que muestra a un Christian asustado y sorprendido ante la belleza de la prostituta de la que se enamora, aspecto que parece un tanto exagerado y cuya posición de ser inferior ante ella se ve reforzada por

una angulación en picado del mismo, mientras que en el lado contrario ella es presentada en contrapicado.

A raíz de esto, cabe destacar cómo Luhrmann es capaz de cambiar los cánones de igualdad entre ciertos personajes, los cuales abandonan las condiciones sociales de la época (en la cual se nos sumerge) para reiterar que esta reinención no es más que un producto del siglo XXI y que, como hemos dicho anteriormente, el director refuerza traduciendo al presente contenidos del pasado existente.

Si nos percatamos de la existencia de la cinta *Moulin Rouge* (1952) de John Huston, existen ligeras diferencias argumentales que entroncan con lo dicho anteriormente. En la versión original todo gira en torno a la vida del pintor histórico bohemio Toulouse Lautrec el cual se enamora de una cortesana.

Sin embargo, aquí el protagonista no es un hombre sino el amor, y Lautrec es relegado a un puesto secundario, aunque colabora en que la historia de amor se desarrolle. Pero no es la única modificación puesto que la mujer presenta un papel muy superior en la versión idealizada de Luhrmann.

Aquí nos muestran a Satine como una prostituta reputada y deseada por todos, en lugar del papel de objeto que ostentaba la mujer en el contexto real de época y en la versión de Huston.

Lo cual podemos percibir como una muestra de afecto al papel de la mujer en la sociedad actual por parte del reivindicativo director.

En menor medida, el director hace uso del plano contrapicado para mantener con los individuos del mismo género una lucha de clases.

Así comprobamos como Christian, bohemio escritor característico de la época aparece en escenas como la del baile del *Can Can* en picado frente a la burguesía que se muestra en contrapicado ensalzando así la superioridad de su condición estatal.



Figura 52 Burgués y cortesana manteniendo relaciones en el Moulin Rouge (Fuente: Elaboración propia)

Por no hablar de la implementación de un recurso no visto en sus creaciones con anterioridad y que presenta inclinando la cámara para ofrecer planos lejos de lo común de irrealidad y descuadre transmitiendo la sensación de lo inestable que son ciertas situaciones en la cinta.

A través de esta imagen, el director de las Antípodas nos recuerda que el tema sexual está más que justificado si ponemos atención a la esquina derecha donde una prostituta mantiene relaciones.

Mientras sigue reiterando que el baile forma parte de un espectáculo acompañado de orquestación, esta vez (atendiendo al metalenguaje), dentro de la trama como se manifiesta en el siguiente fotograma.



Figura 53 Orquesta tocando mientras suena Because We Can (Fuente: Elaboración propia)

Sabiendo que, argumentalmente, se trata de un romance trágico, Luhrmann también se sirve del plano picado para mostrar la debilidad de la joven cortesana haciendo alusión a un dato histórico de carácter negativo: la tuberculosis, enfermedad característica de la época con escasa dificultad de tratamiento.

Algo que, en este caso, no ha decidido modificar el cineasta puesto que se trata de la causa por la que el desenlace es tan desgarrador, situación que nos vuelve a hacer sentir Luhrmann como ocurrió en su *Romeo + Julieta* (1996).



Figura 54 Plano picado de Satine / Plano medio corto de la pareja cantando Your Song (Fuente: Elaboración propia)

Por otra parte, también son frecuentes los planos medios cortos para mostrar (en cuestiones de baile) desde el tronco hasta las piernas de las prostitutas del burdel, pero su uso más frecuente se da cuando los protagonistas cantan a dueto los temas sonoros, o lo hace solamente uno de los dos como ocurre en el momento en el que Christian sube junto a Satine al tejado del elefante mientras le canta “Your song”, canción original de Elton John adaptada al estilo musical de *Brodway* y que veremos con más detenimiento en el apartado musical.



Figura 55 Plano cenital de Satine en Sparkling Diamonds (Fuente: Elaboración propia)

Aunque existen planos contrapicados en la cinta, Luhrmann siente una irremediable preferencia por aquellos que van desde el normal hasta los que presentan una angulación cenital.

El caso más evidente podemos hallarlo en la escena donde Satine aparece cantando la alegre y provocativa canción *Sparkling Diamonds* mientras está rodeada de burgueses con afán de poseerla.

Si consideramos que “*el plano cenital es perfecto para mostrar que el personaje no tiene escapatoria, se siente perseguido*”³⁵ podemos afirmar que el director nos está diciendo que Satine va a ser objeto de un final que no se puede remediar, la muerte.

³⁵ VILLANUEVA, Xavi, 2020. Planos de cine. El plano cenital. En: *Abismo FM* [en línea]. Disponible en: <https://abismofm.com/el-plano-cenital/> [consulta: 22 marzo 2020].



Figura 56 Plano cenital de la muerte de Satine (Fuente: Elaboración propia)

Dicho plano se utiliza de nuevo al final de la cinta cuando muere tras interpretar la obra de teatro *Hindi Sad Diamonds* de carácter melancólico y romántico, recalcando, desde la escena anterior, que su destino estaba escrito.

Una vez más, Baz Luhrmann introduce otro elemento metalingüístico en la trama apreciable en el fotograma anterior pero que se lleva desarrollando desde la escena del elefante, el cual se refleja en una representación teatral por parte de los personajes que ya de por sí forman parte de una película teatralizada, con el objetivo de volver a homenajear al cine indio contando la misma historia que la principal sobre el triángulo amoroso de Christian, Satine y el malvado Duque que la quiere para él solo.

Según Javier Muñoz Gómez en este largo “*la cámara nunca permanece fija*” y, sin duda, es debido a la necesidad del australiano por mostrar todo el escenario.

Sin embargo, hay ciertos momentos en la cinta en los que la cámara no está estática, pues se nota que hay travelling y ciertas panorámicas de rotación de 360° (vista en la escena del ascensor de su anterior película).

Pero tampoco muestra signos de movimientos claramente destacables que no sean los de montaje en la mayoría de los planos.

Sobre todo, porque esta mayoría son angulaciones de cámara cogidas al hombro, si nos centramos en la escena de la canción *Because we Can* antes de romper al *Can Can* acelerado donde los movimientos exacerbados se combinan con todos los planos posibles habidos y por haber.



Figura 57 Plano medio de Zidler cantando Because We Can (Fuente: Elaboración propia)

Y es que, en la movida presentación de Harold Zidler (fundador del Moulin rouge) a través del baile del *Because we can* ya mencionado, se observa claramente que no hay plano exento de movimiento, pero este es más bien de posición en una zona concreta puesto que el innumerable uso de cortes imprima dinamismo transicional de postproducción, aunque entre estos se den algunas panorámicas y desplazamientos de atrás hacia delante y viceversa.

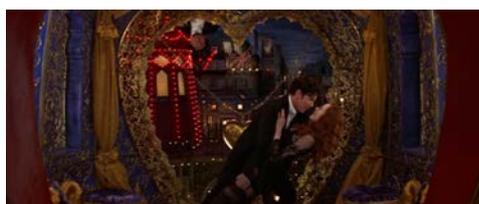


Figura 58 Movimiento de cámara al hombro durante Your Song (Fuente: Elaboración propia)

Si concretamos en los movimientos, la situación anterior se torna al contrario durante la escena del elefante, momento en el cual Christian comienza a bailar con Satine.

Aquí la cámara abandona su posición estática para ser movida por un operador sin el uso de steadycam, ya que la inexistente estabilización de la cámara cuando se acerca hacia los personajes para reducir el plano y así actuar como acompañante de la melodía, nos permite deducir que se trata de un desplazamiento manual con un objetivo concreto: transmitir una sensación de desequilibrio, de inestabilidad propia del latir de un corazón que, sin dejar nada al azar, envuelve como motivo escenográfico a los personajes.



Figura 59 Plano general artificial de la noche parisina (Fuente: Elaboración propia)

Llegando al final de la canción, Luhrmann utiliza un despliegue de material técnico para conseguir una estabilidad en la imagen (propia de una steadycam) pero esta vez en grúa, desplazando el objetivo mediante un soporte móvil desplazándose en horizontal hacia atrás para ponernos de nuevo en contexto sabiendo perfectamente donde nos situamos.

Pero el motivo por el cual se repite no es otro que el de seguir ese pastiche de homenajes a algún aspecto del cine como en este caso son sus orígenes.

Por ello, sin referenciar a franceses Lumière, inventores del cinematógrafo, sí nos alude a la famosa película de Georges Méliès conocida bajo el título de *Viaje a la Luna* (1902) donde Luhrmann rinde tributo al cine mudo, esta vez dándole voz operística, por parte del cantante Plácido Domingo a la luna con ojos, bigote y boca poniendo la guinda a la interpretación de Kidman y McGreggor en *Your Song*.

Tiempo

Quizás *Moulin Rouge* sea la más compleja en la filmografía del australiano por motivos que dan a entender que el transcurso de los hechos presentados están recogidos en dos horas y tres minutos, rasgo que comparte con su predecesora *Romeo + Julieta* (1996) en cuestiones de cronología.

Sin embargo, su ópera prima no nos traslada a una actualidad contemporánea donde imperan los medios de comunicación cuya información objetiva permite aclarar de cuantos días, semanas o meses engloban el tiempo dramático de la película.

Dado que en la época la televisión no existía, se nos pone en contexto de una época donde una de las modas es la escritura y aquí es Christian quien cuenta los hechos

desde un punto de vista personal y nada objetivo. Algo que se traduce en frecuentes cortes durante la trama para, a través del flashback y el flash forward hacernos volver al presente de 1900.

Si además contamos con una trama musical que pausa el tiempo para otorgar protagonismo a las canciones interpretadas, entre ellas, por Kidman y McGregor envueltos en una estética de videoclip; un “*ritmo frenético de imágenes*” propio de los efectos de montaje a los que se suma la ralentización en ciertos momentos; y la escasez de objetos de atrezzo para tal propósito lo único que permanece claro es que los sucesos tienen lugar en 1899.

Iluminación

Sabiendo de antemano que la raíz básica de toda obra cinematográfica se basa en la fotografía en movimiento, esta debía presentar un cuidado muy especial para que, al igual que la música o la composición de elementos visuales en pantalla, dirijan el transcurso de la historia desde su comienzo hasta el desvelado desenlace.

Para ello, el director de fotografía Donald McAlpine consiguió una vez más deleitar a Luhrmann con la temperatura de la imagen que el espectador debía no solo interpretar sino también sentir.



Figura 60 Primer plano de Christian en su piso (Fuente: Elaboración propia)

Desde el principio sabemos que algo malo ha sucedido y que está a punto de ser narrado por el protagonista bohemio Christian debido a que, como cabe destacar en la imagen donde el escritor cruza sus brazos tapando su rostro, a nivel de actuación y de expresión corporal nos indica que se encuentra apenado y triste, motivo reforzado por una iluminación que no solo se torna fría sino que únicamente deja entrar un pequeño atisbo de luz suave en picado para no sumir al protagonista en una completa oscuridad.



Figura 61 Máquina de escribir de Christian / Plano general de la entrada al barrio de Monmatre
(Fuente: Elaboración propia)

Esta iluminación progresivamente se vuelve de un tono azulado, frío y artificioso. Podría decirse que McAlpine también apoyó desde su campo al origen de la cinematografía europea al intentar imitar, sin exagerar, el peculiar manejo de los filtros azules empleados por F. W. Murnau en su versión de *Nosferatu* y, brindando homenaje al terror, puesto que a este género suelen asociarse connotaciones negativas, y una luz como esta lo reafirma.

Más aún cuando se nos hace partícipes de escenas como la de la entrada al barrio de *Montmartre* con un tono ocre derivado del filtro que abundaba en las creaciones de terror de principios de siglo XX como color original del fotograma.

Aunque nos quedaríamos cortos si no mencionásemos otras referencias claras al género, no solo de los precursores iniciales, también de aquellos maestros que dejaron huella en el cine como fue Stanley Kubrick y su *Resplandor* (1984) donde Jack Torrance interpretado por Jack Nicholson era un escritor de novelas que tenía una máquina de escribir.

No obstante, tan solo es una apreciación dado que Christian y su historia no son más que el resultado de una combinación del ejercicio posmodernista que imprime Luhrmann al extraer de la mitología y la novela romántica, el entramado principal que sustenta la película.

Como todo lo que toca es un pastiche los referentes más directos de este musical anacrónico son: el mito llevado a la ópera de *Orfeo y Eurídice* (C. Willibald von Gluck, 1762) sobre un dios griego, en torno al cual gira la música, que se enamora de una ninfa a la que tiene que rescatar de una muerte asegurada en el infierno.

Y, por otro lado, *La dama de las camelias* (Alexandre Dumas, 1848) una novela a la que Luhrmann rinde tributo, siendo considerada una de las precursoras del

movimiento romántico del siglo XIX y la más cercana a lo contado en el Moulin Rouge, al ofrecernos la historia de un escritor (el propio Dumas por el cual el australiano siente una profunda admiración) que se enamora de una cortesana parisina.



Figura 62 Temperatura de color fría que refleja el estado de ánimo del bohemio (Fuente: Elaboración propia)

Volviendo al terreno fotográfico, una vez Christian comienza a escribir, la tonalidad azulada de su máquina lo envuelve a él y, como narrador de los hechos, prácticamente a toda la colorimetría visual de lo que cuenta.

Esto puede darnos a entender que en el vacío del joven bohemio por la pérdida irremediable de su amada Satine, al conocer de antemano todo lo ocurrido, le sume en un desgarramiento que apenas nos deja ver la calidez de la luz salvo en situaciones muy concretas.



Figura 63 Christian frente al Moulin Rouge / Conociendo a Toulouse y su equipo de teatro (Fuente: Elaboración propia)

Bien es cierto que, al principio, cuando Christian comienza a recordar sus primeros días en Montmartre, la luz predominante no acepta el filtro exagerado, aunque mantiene una temperatura de color intermedia.

Ésta tiende a la calidez (sin llegar a ella) en los momentos donde la tragedia afloja para dar paso a la comedia del absurdo.

Un claro ejemplo de ello es el encuentro de Christian con el pintor barroco histórico Henry Toulouse Lautrec y sus compañeros bohemios, momento donde no

solo la comedia intenta romper la tensión y el dolor, también la cantidad de elementos coloridos (como el atrezzo pintado seguramente por Lautrec) que inundan el encuadre de la cámara.



Figura 64 El Hada Verde de la Absenta (Fuente: Elaboración propia)

Incluso podemos ver como el filtro que ocupa la mayoría de los planos es sustituido por un verde asociado a uno de los divertimentos de todo bohemio de la época, la absenta.

Esta bebida alcohólica era conocida como el hada verde, que Luhrmann, a través de la cantante australiana Kylie Minogue, aprovecha para introducir (como reciente practicante del mundo publicitario) una especie de anuncio encubierto.

O lo que según Tatiana Paniagua considera como un dibujo animado frecuente en los videoclips “*para liberar la imagen de una objetividad excesiva, haciéndola más seductora y proporcionándole un carácter más informal, humorístico o anecdótico*”³⁶.

Esto se entronca con la idea de que Christian se sumerge junto a sus compañeros de teatro en un mundo surrealista alejado de la realidad cruel en la que vive, tal y como hacían los bohemios de época.

Esto permite al cineasta jugar con el metalenguaje en términos de género cinematográfico, al hacernos partícipes de este musical nada convencional que, sin duda, también es una tragicomedia.

³⁶ ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana, 2018. Un ejemplo de postmodernidad cinematográfica: la estética del pastiche en *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001). *Boletín de Arte* [en línea]. Málaga: UA, no.28, pp. 451-477 [consulta: marzo de 2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/bolarte.2007.v0i28.4493>.



Figura 65 Satine y Christian en You Song (Fuente: Elaboración propia)

Desde entonces, las escenas que se suceden giran en torno al *Moulin Rouge* donde la luz vuelve a convertirse en azul al recordar los primeros contactos visuales con Satine.

Sin embargo, junto al momento de mayor esplendor visual representado bajo el tema musical *Come What May*, es importante volver a la escena del elefante donde los personajes desvelan sus sentimientos acompañados de un decorado que obliga a la fría temperatura de color a pasarse a la calidez por unos minutos.

Llegando a explicarnos que el amor cálido y puro solo dura unos instantes, por eso se nos muestra a lo largo de la película, aunque en dosis mínimas.

Al margen del uso de la temperatura, hay que hacer hincapié en lo que atañe a la luminancia, y no existe en tal metraje otra escena más potente a nivel de luz que el momento en el que el Argentino narcoléptico nos deleita con el *Tango de Roxanne*, en la que el cineasta australiano nos presenta de forma resumida el trayecto argumental de la película, no ya a través de una obra de teatro, sino del baile y el carácter simbólico de la luz que nos orienta a interpretarlos de forma única.



Figura 66 El Argentino narcoléptico en el papel de Christian / Cortesana en el papel de Satine (Fuente: Elaboración propia)

La melodía empieza a sonar, y el encuadre de la cámara nos muestra al argentino que asume por completo el papel de Christian.

De esta manera Luhrmann alude al concepto de metalenguaje también conocido como *la mise-en-abîme* de Mijaíl Iampolski o “*la estructura narrativa en la que los personajes representan, dentro del texto, la misma situación que ellos están viviendo*”.

Para ello, hace uso formal de una temperatura de color fría propia de la fotografía de McAlpine que se ve troncada por un fondo de focos cálidos que dotan de dramatismo al personaje que está a contraluz.

Además, dado que, al margen de un baile no dejan de formar parte de un proyecto de cine teatralizado, Luhrmann pone de manifiesto la importancia de los focos en picado procedente del interior de la sala en lugar de sumir al personaje en completa oscuridad.

Como hemos dicho, Christian se ve reflejado en el argentino, por tanto, la calidez de la luz existente podría traducirse, en cuestiones simbólicas, en el amor que siente el bohemio por la joven cortesana que asume la interpretación de Satine, la cual, a diferencia de este, cuenta con un exceso de sombra mientras una iluminación en picado más dura impacta en una zona concreta de la cara.

Podemos deducir que la cortesana se encuentra atrapada por su condición profesional de prostituta, y que la zona iluminada representa con fuerzas esa libertad que el amor del protagonista (en este caso el Argentino) puede ofrecerle.



Figura 67 Plano general del escenario en El Tango de Roxane (Fuente: Elaboración propia)

Otro aspecto a tener en cuenta tiene que ver con planos como este, donde el director nos muestra el pastiche de luces que sobrecargan la escena.

Así, teniendo en cuenta que, a la derecha del encuadre, predomina el uso de las velas (al igual que en el centro la escasa claridad que ofrece la noche exterior) como fuente de luz natural, Luhrmann potencia los focos de la izquierda (a ras y en picado) del interior de la sala, al margen del rojo predominante en el exterior, para recalcar la importancia de la artificiosidad de la cinta que vemos.



Figura 68 Satine y el Duque en la Torre Gótica / Christian saliendo del burdel (Fuente: Elaboración propia)

La representación por parte de los personajes anteriores en el tango se mezcla, como es costumbre, mediante transiciones y efectos de montaje paralelo con los protagonistas y así enriquecer más el exceso de metalenguaje.

En el caso de Satine, el filtro de temperatura de color azulada está acompañado de una luz natural procedente de la ventana derecha y, aunque las velas del fondo intentan iluminar la sala, la oscuridad predomina a su alrededor (semejante a la imagen anterior donde la cortesana también se encontraba rodeada de oscuridad).

Lo cual nos permite llegar a una conclusión: se encuentra atada y presionada por el Duque al cual su amor no le corresponde.

Por su parte, en el fotograma donde aparece Christian, la luz fría no presenta un filtro tan azulado, pero la iluminación rojiza que cubre su rostro denota la artificialidad de la luz, suponiendo que ésta muestra la pasión, lo enamorado que está de la prostituta.

Sonido

Antes de meternos de lleno en el entramado musical como especial hilo narrativo de la película, es necesario conocer aquella parcela del amplio mundo sonoro que se corresponde a los efectos.

En particular, dado que desde el momento en el cual nuestros protagonistas se adentran en el *Moulin Rouge*, las canciones y melodías solapan casi todo este rasgo tan plausible en *Romeo + Julieta* (1996), pondremos nuestro principal foco de atención al proceso inicial de escritura de Christian.



Figura 69 Máquina de escribir generando sonido real / Christian escribe mientras suena un golpe de efecto irreal (Fuente: Elaboración propia)

En principio, en la mezcla sonora, como en todo (por cortesía del director), los sonidos reales suelen formar parte de la diégesis (o universo contado) tales como el procedente de la máquina de escribir algo que, aunque es evidente, se añaden en postproducción para una mejor percepción auditiva de los mismos.

Sin embargo, los surrealistas extradiegéticos dominan esta escena durante la cual a Christian le viene una idea a la cabeza asociándose a ella un sonido parejo a los que aparecían en las series cómicas de personajes animados tales como *Looney Tunes*.



Figura 70 Sonido de viento ante un movimiento de cámara / Exageración del sonido de objetos de vestuario (Fuente: Elaboración propia)

Por no hablar de ciertos efectos de cámara como el zoom a Toulouse Lautrec desde la perspectiva de Christian, sonando una especie de ráfaga de viento ante la aceleración del movimiento ejercido.

Junto a ello, la absurdidad llega hasta tal punto que se escuchan cristales rotos, objetos lujosos (como el collar que porta el personaje central de la segunda imagen), golpes, o el movimiento giratorio de un bastón al que se le aplica un sonido semejante al que hace la cadena de una bicicleta.

En definitiva, estos son exageradamente teatrales y, de nuevo, artificiosos sin dar valor a la naturalidad de los mismos.

De nuevo, Luhrmann acoge en su seno a Craig Armstrong, no sólo porque en *Romeo + Julieta* (1996) fuera el compositor de la *Royal Shakespeare Company* sino que, al ser muy versátil, trabaja tanto en el ámbito de la música contemporánea de concierto como en el rock progresivo, impidiendo aquí dar paso al silencio en todo fotograma de metraje.

Un claro ejemplo es el collage de extractos musicales existentes que, durante esta escena, se utilizan con aire reiterativo a los dibujos infantiles de televisión.

No obstante, aquí el papel más importante lo ocupó Marius DeVries, el director musical que, apoyado por el cineasta, consiguió adaptar el motivo de la película: un guion con escaso diálogo, pero con un repertorio de canciones modernas de finales de siglo XX y principios del XXI que debían adaptarse a los rasgos melódicos de un musical.



Figura 71 Canción de Nature Boy (Fuente: Elaboración propia)

A estos temas se les aplican ciertas modificaciones y arreglos que son apreciables en todos los originales como el inicial *Nature Boy*, himno que se traduce en la búsqueda amorosa de Satine por parte del joven bohemio, éxito cantado por David Bowie mientras, en pantalla, es falseado trágicamente por el pintor Toulouse Lautrec desde un rótulo que homenajea a los clásicos del cine mudo como si fuese él quien introduce la trágica historia musicalmente.



Figura 72 Canción Lady Marmalade (Fuente: Elaboración propia)

Sin embargo, conforme nos adentramos en el mundo del *Moulin Rouge*, se nos presentan *Lady Marmalade*, una canción que mezcla el inglés y el francés más sensual dejando claro que el lugar regentado por Zidler es un burdel que invita a ricos y adinerados de época a gastar en espectáculos femeninos donde el placer sexual está asegurado.

Esta fue interpretada por las estrellas del pop Christina Aguilera, Lil' Kim y Pink cuya combinación de dance, pop y hiphop actual se intercalan a la perfección con un ritmo frenético de imágenes que continúa con *Because We Can* del disc jockey británico Fatboy Slim.



Figura 73 Canción Sparkling Diamonds (Fuente: Elaboración propia)

Aunque es cierto que el ritmo de la cinta decae para dar presencia a Satine como una prostituta de alta alcurnia, deseada por todos mientras que ésta, a nivel personal, solo apuesta por lo material y por quien pueda ofrecérselo.

Es la propia Nicole Kidmann quien colabora en *Sparkling Diamonds*, al versionar la canción de Madonna *Material Girl* junto a *Diamonds are a girl's best friend*.



Figura 74 Canción Your Song (Fuente: Elaboración propia)

Una vez volvemos a la escena del elefante, podemos ver como Christian entona *Your Song* como declaración de sentimientos hacia Satine que, si nos fijamos en el original, también lo fue para el letrista Bernie Taupin por parte de Elton John en cuyo biopic *Rocketman* (Dexter Fletcher 2019) también se incluye.

Una letra llena de ternura e intenciones amorosas que envuelven el momento más cálido y romántico de la cinta.



Figura 75 Canción Elephant Love Medley (Fuente: Elaboración propia)

Hasta ahora el término de versión se aplicaba a canciones cuya melodía era versionada, aunque *Elephant Love Medley* no es precisamente una de ellas.

Esta, a la que dan vida juntos Ewan McGregor y Nicole Kidman, es el collage perfecto para reconocer que Luhrmann estuvo involucrado en su creación, puesta en escena de igual forma que *Your Song* con ciertas complicaciones al no servirse de un repertorio de letras nuevas, sino de un pastiche de oraciones inconexas que el australiano reúne en colaboración con Geoff Foster, Marius DeVries y el propio compositor del score, entre otros.

Una vez más, se hace notorio como el cineasta posmoderno convierte lo existente en algo totalmente nuevo. Hecho justificado al mezclar canciones de los Beatles como *All You Need is Love*, *I was made for loving you* de Kiss, *One More Night* de Phill Collins, *Heroes* del ya mencionado David Bowie o *I Will Always Love You* de Withney Houston con éxitos de U2 y Joe Crocker.

Montaje

La idea de relacionar un elemento textual con otro del mismo tipo o diferente (también llamado intertextualidad) es algo propio del nuevo género audiovisual de cultura popular de finales del siglo XX conocido como videoclip, el cual no es más que

un producto donde *“la música e imagen constituyen dos textos diversos que se yuxtaponen y forman uno tercero”*³⁷.

En contraposición a su anterior trabajo, la editora Jill Bilcock realiza un montaje basado en dicho género estético, indefinible para muchos, empleando la cualidad narrativa que le permite *“contar una historia que puede seguir o no la lírica de la canción y que puede ser interpretado o no por el artista”* y, en este caso cuenta con un intérprete absoluto porque *“el artista canta y además protagoniza la historia que cuenta el videoclip”*.

Un montaje que, si bien tiene por defecto contar una historia, tiende a mostrar una faceta expresiva (usual en las proyecciones de Edward Warth Griffith) para evocar en el espectador sentimientos acorde a la distribución de los planos que, esta vez, se encuentra estrechamente unida a la música y el canto.



Figura 76 Montaje ralentizado mientras Christian habla sobre el Moulin Rouge (Fuente: Elaboración propia)

Al principio de la película se hace un breve resumen de lo que sucederá en las próximas dos horas y, como hemos dicho que el estado de ánimo de los personajes y las sensaciones transmitidas por el score de Armstrong están unidas a la expresividad del empalme de planos, se aprecia cómo la tristeza narrativa de Christian se complementa con una orquesta que entona una melodía nada alegre, y un montaje traducido en una sucesión de efectos mecánicos que ralentizan la imagen a la par que se suceden los fundidos.

³⁷ RONCALLO DOW, Sergio y URIBE-JONGBLOED, Enrique 2017. La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* [en línea]. Bogotá: UDLS, no.1 [consulta: marzo de 2020]. ISSN 1794-6670. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-1.evpm>.



Figura 77 Montaje acelerado en la canción Because We Can (Fuente: Elaboración propia)

Este uso concreto del montaje es empleado según las exigencias de Luhrmann cada vez que la trama se torne dramática y así conseguir que el espectador sienta una sensación de negativa que, sin embargo, es invertida en situaciones donde el videoclip hace mayor acto de presencia: las canciones versionadas.

Por ejemplo, en *Because We Can*, una canción de tintes alegres (interpretada por Jim Broadbent en el papel de Zidler), los planos, de escasa duración, se intercalan entre el ritmo sin retoque y uno acelerado.

A estos hay que sumarle los cortes en seco que promueven, ante todo, transmitir dinamismo y alegría propios de las canciones de índole humorística como *Like a Virgin* o la provocativa *Lady Marmalade*.



Figura 78 Confusión de intereses en la escena del elefante (Fuente: Elaboración propia)

Aunque también se disponen en escenas de diálogo que utilizan este mismo efecto dinámico causando cierta carcajada durante su visionado y dotando de puntos propios de la comedia a este drama, claramente reflejado en la escena del elefante antes de que Christian se declare a Satine, donde la confusión sumerge a los protagonistas en una acción embarazosa y ridículamente cómica.



Figura 79 Montaje al ritmo del Tango de Roxxane (Fuente: Elaboración propia)

A diferencia de *Because We Can*, la cual presenta un ritmo sonoro difícil de continuar con el montaje (que sigue siendo expresivo, aunque es los planos no coincidan exactamente con lo escuchado), hay otras como *Your Song* y, sobre todo, *El Tango de Roxxanne* (tema original de la banda The Police) donde Bilcock ejecuta los planos, mediante el corte, al compás de la música, pudiendo darse con mayor o menor rapidez.

Dentro de este apartado no sería conveniente olvidar la tecnología que brinda al australiano la oportunidad de jugar con la cámara por espacios irreales cuyos diseños son elaborados a partir de cromas que son grabados con señalizaciones puesto que, según los contenidos adicionales del DVD oficial de la película, únicamente se construyeron cuatro espacios escenográficos concretos: el piso donde Christian se hospeda, el elefante, así como el interior del *Moulin Rouge* y la Torre Gótica.



Figura 80 Recreación por ordenador de París / Efectos prácticos en Your Song (Fuente: Elaboración propia)

Los recursos que emplea para ello desde la productora *Bazmark Design*, hacen que el resultado adquiera una apariencia antinatural, puesto que no trata en ningún momento de ser realista en su planteamiento visual, sino que se centra en la artificialidad.

Esto lo consigue mediante el uso de efectos generados por ordenador, como ocurre al principio de la cinta mostrando la ciudad parisina de 1899 totalmente digitalizada, recurso tecnológico novedoso que no utilizó con anterioridad.

No obstante, la tecnología gráfica de computadora le permite, además de crear espacios totalmente virtuales, utilizar el movimiento de cámara de una forma irreal, puesto que no la maneja físicamente, sino que también lo hace por este medio tecnológico realizando movimientos prácticamente imposibles con un sistema de cámaras reales.

No obstante, también se utilizan efectos prácticos propios del teatro como la purpurina o el humo artificial presentes en *Strictly Ballroom* (1992), esta vez mezclándose con cromas que, en postproducción, son sustituidos por fondos espaciales que rodean a los personajes.

Guion

Una vez más, Luhrmann cuenta con el apoyo de su compañero y amigo de teatro Craig Pearce, a quien conoce desde los 5 años, para guionizar el entramado argumental. Sin embargo, la carencia de riqueza léxica que recorre los diálogos de *Romeo + Julieta* (1996) que trasladaban a un pasado cuyo lenguaje se contradecía con la época, en *Moulin Rouge* estos se mantienen propios de un film del siglo XXI, sin llegar a ser vulgares.

Aunque funcionan como un mero nexo de unión para hacer que la entrada de los temas musicales sea más fluida evitando que el ritmo de la cinta no decaiga solo en la música y el montaje.

No obstante, no deja de ser una adaptación que, en este caso, modifica el aspecto sonoro que acompaña a la letra cantada para abandonar los tintes pop modernos (en la mayoría de las canciones) y servir al propósito de un musical integrado que refleja con exactitud lo que es el pastiche según Jonathan Saúl, es decir, “una técnica utilizada en las artes que consiste en imitar y combinar diversas obras, estilos y autores en una sola pieza”³⁸.

³⁸ EL CLUB DEL LIBRO EN FOLIO, 2016. ¿QUÉ ES EL PASTICHE? En: *El club del folio* [en línea]. Disponible en: <https://www.elclubdelfolio.com/2016/07/que-es-el-pastiche.html> [consulta: 23 marzo 2020].

Un pastiche de elementos arquitectónicos parisinos e hindúes; de géneros musicales ligados al pop, melodías de Broadway o la ópera; cinematográficos, teatrales y de argumentos provenientes de la literatura como el mencionado mito de *Orfeo* y *Eurídice* trasladado a la novela romántica del XIX (*La dama de las camelias*), que son “*utilizados con distintos fines, como la reproducción paródica o satírica, la imitación peyorativa o simplemente con propósitos puramente estéticos*”, tal y como Luhrmann hace en todas sus producciones puesto que, de esa combinación preexistente nada novedosa, parte la esencia estética que lo define como director de la posmodernidad.

Atendiendo a la narrativa, el australiano parte de una técnica extraída de los escritos del francés André Gide para integrar todo lo mencionado con anterioridad y así manejarlo a su gusto.

Esta, que se desarrolló unos años antes del devenir de los hechos planteados en la película, es la *mise en abyme* o “*narraciones imbricadas y superpuestas, como si de unas matrioskas se trataran, una dentro de otra y así hasta el infinito*” y, dado que no se trata de un género, el director la emplea como “*una idea sobre la cual articular una reflexión*”³⁹ la cual está siempre asociada a la temática cuyo patrón romántico rige su filmografía.

Así vemos como, partiendo de una concepción de espectador teatral, nos introduce en una película de amor dentro de la cual se desarrolla otra obra de teatro dejando al género cinematográfico como un segundo nivel narrativo para hacernos entender que es al teatro al que rinde homenaje.

Al mismo tiempo, a través del decorado se nos sumerge en un contexto del París de 1899 donde, una vez dentro, la ornamentación de la india para hacer homenaje a los géneros musicales más influyentes entre otros muchos rasgos más.

En cuanto a la existencia de narrador o no, *Moulin Rouge* dispone de la figura de Christian, quien según palabras de Craig es el propio Orfeo, “*un gran poeta, tanto que, al decidir sus versos, los árboles y las piedras le siguen*”, motivo que permitiría encajar la latente idea de Luhrmann por traer a un público moderno este ambiente pasado como

³⁹ CLUB DE LECTURA, 2012. André Gide y su “*mise en abyme*”. En: *Club de Lectura* [en línea]. Disponible en: <http://sgaclublectura.blogspot.com/2012/04/andre-gide-y-su-mise-en-abyme-las.html> [consulta: 24 marzo 2020].

un musical actual, y es que “*cuando Christian dice sus poemas, son las letras muy conocidas del siglo XX*”.

Sabiendo que es escritor, y como bohemio conoce los entresijos del amor, ambos guionistas le permiten contar lo ocurrido mediante una condición de narrador homodiegético, es decir, perteneciente a la diégesis o universo contado, con un grado de participación en los acontecimientos que le otorga la candidatura de narrador protagonista o autodiegético, al narrar los hechos que él ha vivido personalmente, desde un punto de vista concreto que es el suyo.

De ahí que la focalización interna sea fija y el tiempo gramatical para tratar la historia sea la primera persona.

No obstante, a diferencia de su anterior proyecto (menos complejo que este), el metalenguaje también está presente en el código o forma de narrar los hechos puesto que el carácter ecléctico del director, es decir, su afán por reunir diversas tendencias en un mismo discurso, se hace notar en que la narración de éste es un segundo nivel precedido por la presentación de Toulouse Lautrec al principio de la película quien canta *Nature Boy*.

Éste último es encasillado como omnisciente y, por tanto, heterodiegético al estar fuera de este universo contado y presentando la trama en tercera persona que conoce el pasado, presente y futuro de la historia desde una focalización cero.

Aunque es cierto que, Christian toma el relevo en este segundo nivel donde la autodiégesis domina, hasta que Lautrec vuelve a retomar el papel de omnisciencia para concluir la cinta.

En cuanto al uso de la voz, la narración por parte del escritor se realiza en voz *over*, externo a la diégesis que constituye el tercer nivel, utilizado para introducir personajes, localizaciones y situaciones trágicas por lo que no es una voz en *off* que suena fuera del encuadre de la cámara, pero dentro de la historia.

No se debe olvidar que la trama, aunque se centre en el género musical, tiene como género principal el romance visto en el resto de sus cintas que se torna en tragedia. Esta vez el motivo de conflicto recae en la diferencia de estatus social, dado que Christian no puede estar con Satine porque es prostituta.

La narración de los hechos, como sucede en prácticamente todos sus filmes se refleja en el uso de la 3º persona siguiendo una estructura lineal de planteamiento, nudo y desenlace que se ve alterada por tiempos de guion.

Tiempos que, como ya sabemos, afectan al dramático de la historia y que son utilizados por Luhrmann para centrarse en las situaciones que desea recalcar.

Al principio, cuando el escritor bohemio escribe vemos cómo se maneja el resumen para contar su llegada a París y lo que le lleva hasta el *Moulin Rouge* que, sin duda, es el foco de atención de su proyecto.

Pero esto no es lo único, el flashback rompe la estructura narrativa cada dos por tres para volver de 1899 a 1900, y viceversa.

Así el cineasta se sirve del personaje escritor para omitir puntos de la trama que no interesan y avanzar a los que son prioridad.

Producción

La productora personal del australiano llegó a consolidarse en la década de los 2000 como la ya conocida *Bazmark Inq* desligándose así de Fox como el principal ejecutor en las tomas de decisiones de Luhrmann.

Según Catherine Martin (2001) “*Baz no quería una copia histórica del Moulin Rouge*” motivo por el que sus departamentos de vestuario y diseño de producción arrastraron el papel más importante en términos contextuales con el objetivo de que “*cualquier elemento o interpretación utilizado, ayudara al público en ello*”, es decir, en introducirse en esta época partiendo de su innato concepto de mostrar al espectador una artificialidad real en lugar de realidad artificial que, si bien esta última la vemos en forma de efectos digitales, no superan su amor por los efectos prácticos.

Partiendo del vestuario de los personajes, Luhrmann apostó por estudiar, por una parte, a las heroínas del cine clásico como Marlene Dietrich o Greta Garbo para desarrollar sus características en el personaje de Satine, cuyos rasgos de comportamiento son un claro homenaje a Gilda (interpretada por Rita Hayworth) y su

vestir extravagante en *Sparkling Diamonds* nos da un aire a Marylin Monroe en *Bus Stop*.

Como en todas sus películas, el significado simbólico de este contraste de vestimentas nace, a diferencia de mostrar la oposición entre culturas en *Strictly Ballroom*, de la necesidad del cineasta por aplicar esa distinción con motivo de ensalzar y otorga mayor presencia a la mujer frente a su concepción machista en la versión fílmica de John Huston.

También esa distinción se ve reflejada en la variedad de vestimentas femeninas como el estándar rojo que, si bien homenajea al vestir flamenco de la protagonista de *Strictly Ballroom*, o el sobrecargado empleado por Kidman durante la representación teatral de *Hindi Sad Diamonds* simulando los exóticos atuendos que portan los artistas del cine bollywoodiense.

En contraposición, el vestuario masculino era uniforme durante casi toda la película siendo el típico traje de esmoquin de burgués. No obstante, esta homogeneidad en el vestuario varonil, que apenas varía respecto al femenino, fue una decisión motivada principalmente porque Christian debía parecer lo más realista posible en este mundo idealizado y artificial pues, según Luhrmann, “*es la voz de la historia y tienes que creer lo que dice*”.

La otra categoría, si bien cuenta con detalles sobrecargados, recae en la decoración propia de las limitadas localizaciones utilizadas en la película siendo estos: la fachada del salón de baile del *Moulin Rouge* a escala real, el jardín del elefante o calle externa al burdel, siendo la única película del cineasta que no se vale de rodaje en exterior dado que, por primera vez se sirve de los avances en generación de efectos especiales generados por computadora, como hemos visto en el apartado de montaje y que, utilizado en menor medida en *Australia* (2008), potenciará en *El Gran Gatsby* (2013).

Promoción

Aludiendo a la definición de promoción como “*campaña publicitaria que se hace de un determinado producto o servicio durante un tiempo limitado mediante una oferta*”

atractiva”, el nuevo remake del australiano que, según Ángel Fernández Santos “*fue lanzado a la picota desde el impagable escaparate de la sesión inaugural del Festival de Cannes*”⁴⁰, contó con los mismos recursos de marketing que su predecesora, pero a mayor escala.



Figura 81 Portada de la revista Vogue / Artículo de periódico / Portada de revista francesa
(Fuente: Elaboración propia)

En su año de estreno, las imágenes del reparto ya eran portada de revistas de moda como *Vogue*, la americana *Entertainment Weekly* asociada al ocio y avances de cine, artículos de periódico y entrevistas en muchas premieres por Estados Unidos y Europa que, unido a la resonancia propia de los dos premios Oscar a la categoría de Diseño de producción y de vestuario, fueron el punto de mira de miles de personas.

Además, con la tecnología, se quería hacer partícipe al público a través del diseño de una página web oficial bajo el título *Club Moulin Rouge* donde los fans tenían acceso a fotos y música de la película.



Figura 82 Página web oficial de la película / Póster original de cine / Anuncio de la B.S.O (Fuente: Elaboración propia)

⁴⁰ FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, 2001. La imagen despótica. *El País* [en línea]. 19 de octubre. Disponible en: https://elpais.com/diario/2001/10/19/cine/1003442416_850215.html / [consulta: marzo de 2020].

Por no hablar de los tradicionales posters que, en este caso, fueron dos diseños concretos.

El estándar principal en el cual Satine besa a Christian escorados a la derecha de un fondo dominado por el icónico molino rojo; y un segundo que situaba a estos en el centro del cartel mientras los personajes secundarios de la trama configuraban el marco rodeándolos.

También, cabe destacar el tráiler único de cine que se lanzó para todo el mundo, a excepción del japonés que reducía medio minuto los dos y medio de montaje original.

A todo ello, se unió un provocativo vídeo con la particular canción *Lady Marmalade* para incentivar la compra del *CD* de su banda sonora la cual, siendo número 1 en las ventas de ese año, propició el lanzamiento de un segundo disco con canciones inéditas.

La explotación del producto daría lugar, en definitiva, a la puesta en venta del *DVD* en una edición sencilla y otra repleta de material adicional.

Distribución

Al igual que ocurrió con *Romeo + Julieta* (1996), el resultado final de *Moulin Rouge* pudo verse en salas de cine y en formato doméstico gracias al manejo comercial del conglomerado *Twentieth Century Fox Film Corporation* tanto para el territorio nacional estadounidense como su presentación en la mayor parte de Asia y Europa.

La principal lista de excepciones vino de la mano de la República Federal de Yugoslavia, donde *Bandur Film* se encargó de la distribución, al igual que lo harían empresas adscritas a la región como *FS Film* en Finlandia; *Filmes Castello Lopes* en Portugal; *Fox-Warner* en Suiza; *Gemini Film* y *Gemini Kinomir* en Rusia; *Odeon* en Grecia; o la compañía *Hispano Foxfilms S.A.E* en España.

Exhibición

El manejo de un presupuesto que rondaba los 52.500.000 dólares por parte de las productoras asociadas *Angel Production* y la fábrica de sueños de *Bazmark* donde opera el cineasta, se vio triplicada en su exhibición mundial a 179.200.000 \$ cuyos beneficios afianzó el pacto de Luhrmann con *Fox* como promotor comercial cara al público de su futuro proyecto: *Australia* (2008).

Al margen de los países que en su anterior estreno se exhibió la cinta, es de especial mención las fechas de proyección concernientes al 18 de mayo en Estados Unidos y la llegada a nuestras fronteras un 11 de octubre de 2001 cuyo retraso podría ser debido, entre otros, a la traducción al lenguaje materno de los diálogos no cantados.

Equipo técnico y artístico

Equipo técnico

-Productores: Baz Luhrmann, Martin Brown, y Fred Baron / -Coproductor: Catherine Knapman / -Director: Baz Luhrmann / -Guion: Craig Pearce y Baz Luhrmann / -Dirección de Fotografía: Donald M. McAlpine / -Edición/Montaje: John Billcock / -Diseño de producción: Catherine Martin / -Dirección de Arte: Annie Beauchamp e Ian Gracie / -Diseño de Vestuario: Kym Barret -Coreografía: John “Cha Cha” O’Connell / -Música Original: Craig Armstrong –Director musical: Marius DeVries

Equipo artístico

- Nicole Kidman (Satine) / -Ewan McGregor (Christian) / -John Leguizamo (Henri de Toulouse Lautrec) -Jim Broadbent (Harold Zidler) /-Richard Roxburg (El Duque) -Jacek koman (Argentino narcoléptico) / -David Wenham (Audrey) / -Kylie Minogue (Hada Verde) / -Linal Haft (Warner) / -Natalie Mendoza (China Doll) / -Deobia Oparei (Le Chocolat) / -Kerry Walker (Marie) / -Matthew Whittet (Satie) -Christine Anu (Arabia)

4.4 AUSTRALIA (2008)

Introducción

Ocho años transcurrieron desde que Baz Luhrmann volviera a la gran pantalla una vez sellada su etapa teatral de *La Cortina Roja* con el musical *Moulin Rouge* (2001), retirándose a París para casarse con Catherine Martin y engendrar dos hijos.

Este motivo hizo que el cineasta, cuya autoría y opinión personal se puso al servicio del pensamiento popular por los que se rigen los métodos creativos de la industria hollywoodiense (también conocido como director *mainstream*), desechara el trabajo de cuatro años invertidos en una adaptación histórica.

Su bagaje cultural y la estrecha relación que siente con la tierra que lo vio nacer lo llevaron a plantear una trama totalmente diferente a sus predecesoras para rendir homenaje a un tipo de cine ya muerto con *Australia* (2008).

Un melodrama con el cual llegamos a la conclusión de que Luhrmann es un visionario cuyo sello, si bien es personal, se ve impreso en la forma de contar algo con la técnica visual, aunque a nivel argumental no sostenga nada nuevo puesto que su cine está planteado como una clara revitalización de clásicos para nuevas generaciones a los que dota de vivencias y lecciones asimiladas y/o aprendidas con el tiempo.

Lo cual no implica que se lo confunda con un director de remakes, ya que no trata únicamente de traducir la misma historia como tal usando una máscara contextual moderna bajo el prisma de un único género puesto que, según el propio cineasta, “*estamos divididos por el cine...; nos lo venden en paquetes*”⁴¹.

Para él el cine es un cúmulo de emociones y, por tanto, dado que sus anteriores éxitos le otorgaron fama y la confianza de la productora *Twentieth Century Fox*, “*tenía una posición donde podía tratar algo tan serio, como una droga y ponerla en un postre, y hacerlo entretenido, divertido, con romance, acción, drama, pero todavía incluyendo, justo en medio, un tema muy serio*”.

⁴¹ DECINE LAS ESTRELLAS, 2009. *Baz Luhrmann habla sobre su película AUSTRALIA*. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 21 de enero de 2009 [consulta: abril de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=38hBtus2jZM>.

Por ello, tal y como hemos hablado en el contexto, se recalca la importancia de *La Nueva Ola Australiana* de finales de los sesenta y los ochenta en lo referente a la necesidad de los cineastas de la nación por hacerse notar en el panorama internacional elaborando filmes de sobrecargado contenido histórico como bien recalcó Peter Weir con *Gallipoli* (1981), película que representa la batalla del mismo nombre a partir de la cual se sentarían las bases de la fundación del país.

En este caso, Luhrmann desarrolla un romance épico a través de una epopeya que, bajo un estético canon de artificiosidad latente pero escondido, en comparación con la necesidad de evitar el realismo en sus predecesoras, nos sitúa en momentos previos al estallido de la *Segunda Guerra Mundial*, centrándose en el ataque inminente más cruel perpetrado por la aviación japonesa tras *Pearl Harbor*, conocido como el *bombardeo de Darwin* en 1942 con motivo del apoyo de los australianos al bando aliado.

No obstante, este hecho sirve de telón de fondo para que el director recurra a la corriente de cineastas del *Ozploitation* para resaltar ciertos temas éticos y morales, de reivindicación, concienciación e índole sexual que, de forma negativa, han dañado la identidad de su país por culpa de la acción del hombre blanco.

Como es costumbre en toda producción de Luhrmann, el amor es la piedra angular del filme.

Pero, en este caso, adquiere una nueva postura dado que ya no es un sentimiento que se reduce al romance cliché de sus películas entre dos personajes, sino que cumple un propósito mayor de carácter familiar ligado a sus ancestros y traducido en la relación de los protagonistas adultos con un niño aborígen de raza mixta.

Sabiendo de antemano que el director trata de generar un ambiente de fantasía en sus producciones que lo alejan de considerarlo un cineasta argumentalmente comprometido con los hechos que intenta transmitir, podemos ver como el director de las Antípodas edulcora de una forma descafeinada la veracidad de los acontecimientos asociados al dolor experimentado por muchas familias nativas australianas que vivieron en sus propias carnes el fenómeno de la *Generación robada* (1930-1970), es decir, niños originarios de las más de 400 tribus aborígenes que poblaban la tierra australiana y que, apartados de sus seres queridos a manos de invasores extranjeros que fundaron el Gobierno de la nación, pasaron a trabajar como esclavos en la industria ganadera (eje

de la economía) y formados en combate para acudir a la guerra a favor de Reino Unido y la Unión Soviética con el objetivo de derrocar el nazismo en Europa.

Con esta película, en forma de melodrama, o lo que según Florencia Gallarino (2010) considera como “*uno de los géneros más extensos y representativos que hace emocionar hasta las lágrimas*”⁴², el director de las Antípodas pretende lanzar un mensaje de disculpa por el daño causado a la cultura ancestral con vida más antigua del mundo a la cual se sumó el Estado de la Nación magnificando la visibilidad de su proyecto.

Espacio

Teniendo en cuenta que su dirección abarca más de un género fílmico, Luhrmann conjuga el consabido melodrama con el toque épico de la epopeya entendida como relato que versa sobre las hazañas de héroes arraigados a su tierra, algo que refleja en *Australia* (2008), siendo esta una combinación de géneros cinematográficos que, si bien asimilados por su gran dominio del séptimo arte, no ha plasmado nunca en pantalla y menos aún de una forma tan natural, arriesgando parte de su encanto estilístico para servir a un fin mayor que el amor entre dos protagonistas.

Según declaraciones del propio Luhrmann “*una arrolladora epopeya romántica por su propia naturaleza debe usar el paisaje*”⁴³. Y, dado que en este tipo de producciones es la localización, filmada a raíz de grandes planos al aire libre, la que sirve para aumentar y expresar el drama, el australiano ha promovido un rodaje a escala real centrándose en el norte de la región para acaparar “lugares vastos, inaccesibles y vacíos”.

⁴² GALLARINO, Florencia, 2010. *El melodrama. Creación y Producción en Diseño y Comunicación* [en línea]. Buenos Aires: UP, no.35, pp. 35-39 [consulta: abril de 2018]. ISSN: 1668-5229. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=275&id_articulo=6819.

⁴³ *Australia* [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Bazmark Inq, 2008. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox Home Entertainment (Spain)



Figura 83 Ejemplo ilustrativo de un billabong australiano y de praderas de Cockburn, zonas geográficas características de Australia (Fuente: Elaboración propia)

Así, el territorio de Kimberley para grabar las lagunas de billabongs, praderas de Cockburn o bancos de sal, espacios muy característico de las producciones de la *Metro Goldwyn Mayer* o de *Warner* en lo referente al cine de vaqueros, proporciona una riqueza territorial que homenajea la forma de Sydney Pollack para crear sensaciones dramáticas a través del lugar en *Memorias de África* (1985), historia cuyo hilo amoroso entre escritora y cazador resulta ser muy parecido al que Luhrmann pretende resaltar con una aristócrata inglesa y un conductor de reses de ganado australiano.



Figura 84 Plano general de control de reses por el personaje Drover (Fuente: Elaboración propia)

Si bien esta es la referencia más directa en cuanto a geografía para ensalzar la grandiosidad de las Antípodas, existen otros espacios que cumplen propósitos que pretenden que abandonemos por fases el drama amoroso para sumergirnos en la acción y la aventura que ofrece el western impostado en el nudo de la cinta, en este caso rindiendo tributo a *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948) cuando Drover, el protagonista masculino cuyo nombre es el que, tradicionalmente, reciben los conductores de ganado en el país, guía las reses de vacas hacia Darwin, recordando a la trama de dicha película sobre un joven y su padrastro que trasladan ganado vacuno de Texas a Kansas.



Figura 85 Plano general de Ashley y Drover galopando al alba (Fuente: Elaboración propia)

Durante esta segunda mitad, el director hace uso de ciertos planos como el general de la anterior imagen para rememorar ciertos clásicos del género como *Dos Hombres y un destino* (1969) a través de ese momento de postal donde, con un contraluz propio del alba, Lady Ashley y Drover montan a caballo cual Robert Redford y Paul Newman en la cinta del cineasta norteamericano George Roy Hill.



Figura 86 Primer plano de Neil Fletcher (Fuente: Elaboración propia)

Todo ello sin desmerecer el cine palomitero australiano de reconocimiento internacional como *Cocodrilo Dundee* (Peter Faiman, 1986) en la escena donde, en medio de la selva australiana, David Wenham en el papel de Neil Fletcher, da de comer a los cocodrilos, aunque la sola presencia de la raza nativa ya es motivo de homenaje a la cinta puesto que estos tenían un gran protagonismo en ella.

En la película hay una enorme cantidad de primeros planos de los personajes ya que el director no quiere que olvidemos que se trata de un drama (presente en el planteamiento, nudo y desenlace) y, no solo los grandes planos generales del paisaje otorgan el peso dramático a la historia, sino los personajes que, en un melodrama de categoría como este, son imprescindibles.

Por eso, esta imagen sirve para resaltar la importancia de la profundidad de campo que, si bien es usada con gran nitidez para los planos de localización, tan solo es un fondo difuminado conforme nos centramos en el rostro de los personajes.



Figura 87 Plano general del ataque a la costa de Darwin (Fuente: Elaboración propia)

Conforme avanzamos hacia el final de la historia, Luhrmann abandona los anteriores géneros para condensar todo el drama en la zona industrializada costera de Darwin con un objetivo claro: introducir un hecho histórico con envoltura de cine bélico, con unas secuencias de acción y ritmo que recuerdan a *Pearl Harbor*, el blockbuster estrenado en 2001 por el comercial Michael Bay y que parece continuar Christopher Nolan en *Dunquerque* (2017)

En cuanto al campo delimitado por el encuadre de la cámara, la directora de fotografía Mandy Walker se centra, al igual que en la cinematografía del western y, dado que Luhrmann quiere que su nación sea apreciada por los espectadores, siempre parte de un gran plano general, como el visto anteriormente, el cual va cerrando de forma progresiva hasta centrarse en los planos generales y primeros planos como se verá en el siguiente apartado de este análisis.



Figura 88 Plano general de Lady Ashley en Faraway Downs (Fuente: Elaboración propia)

En el primer caso, vemos a Lady Ashley en las escaleras de *Faraway Downs*, situándose justo en el centro de la imagen cumpliendo la regla de los tercios en perspectiva (muy utilizada en su trilogía del *Telón Rojo*). Aunque en este momento concreto, la fotografía permite dilucidar una perspectiva geométrica a través del punto de fuga que crean las escaleras hacia el interior de la casa.



Figura 89 Plano americano de los protagonistas (Fuente: Elaboración propia)

En esta segunda imagen la perspectiva geométrica no es tan notoria, sí que mantiene la regla de los tercios sin hacer partícipe al decorado, sino de otros protagonistas que colocan de nuevo a Lady Ashley en el tercio central, mientras se aprecia un ligero punto de fuga que va desde la izquierda hasta la derecha, al ver como disminuye el tamaño de los personajes e indicando lejanía.

Además, se vuelve a hacer mención al plano americano que Luhrmann no homenajea por gusto, sino por convencionalismo puesto que es típico del western. Por otro lado, es digno de mención que, en este fotograma, Luhrmann rinda tributo a la disposición de los personajes en diferentes planos de profundidad característico del western (consolidado por William A. Wellmann en *The Ox-Bow Incident* (1943). Recurso que Eastwood retomó en *Sin Perdón* (1992) de manera muy evidente.

Como ocurre en la fotografía anterior, la razón por la que el director resalta la presencia de los ayudantes de Drover tiene que ver con motivos histórico-contextuales, no solo por resaltar la figura del vaquero o de la igualdad de sexos y razas.

Se debe simplemente, a que los pastores de ganado del campo australiano, como se puede apreciar en la persona de color del fondo, eran fanáticos de este cine razón por la cual vestían como cowboys. A través de la figura del conductor de reses, el australiano hace hincapié en la que ha sido desde siempre el principal eje de economía del país.

Tiempo

Australia es el metraje más extenso en la filmografía del director. Dicha sucesión de planos montados, revelan un período de duración dramático (o real de los hechos) de

tres años transcurridos desde 1939 cuando la aristócrata parte hacia las Antípodas hasta 1942 con la Segunda Guerra Mundial.



Figura 90 Cambio de vestuario en el transcurso de la película (Fuente: Elaboración propia)

Como elemento narrativo que indica el paso del tiempo en la historia, los artículos de periódicos de la época (mencionados en el apartado de montaje) son la principal fuente a la que recurre Luhrmann, incidiendo de nuevo en la importancia de los medios de comunicación como en sus anteriores producciones (con la televisión en *Romeo + Julieta* y el periódico en *Moulin Rouge*) como fieles transmisores de la información principal (y no redundante) de la sociedad del momento, sirviendo de elipsis narrativa de la trama.

Y, aunque los cambios de vestuario también sirven para que la historia siga su curso, tal y como se aprecia en la imagen donde Drover viste como un cowboy durante más de la mitad de la película y en el último tramo cambia su vestimenta, es la voz over del niño aborigen Nullah, los mapas recreados por ordenador (que indican el traslado de un personaje a otro lugar geográfico) y la grabación de un espacio de día cuya aceleración en postproducción da pie en pocos segundos a la noche, los que permiten condensar este drama romántico en un tiempo real de 165 minutos.

Planos

En esta epopeya, de tintes cómicos en su primera hora de metraje, hay un frecuente uso del gran plano general para presentar la localización de *Kununurra* (interior de la Australia desértica más profunda), lejos de toda modernización que pueda reflejarse en las costas del país; al tiempo que el plano general es reservado para mostrar las edificaciones, en este caso, el rancho de *Faraway Downs* (propiedad de Lady Ashley) con decorados que rinden tributo al western de los años 30' en los que, al igual

que se aprecia en el fotograma, es característico la angulación a la altura de los ojos cuando se trata de posar la vista sobre espacios y personajes ya presentados con grandes planos generales en picado.



Figura 91 Plano general de Faraway Downs (Fuente: Elaboración propia)

Luhrmann hizo hincapié en estos planos al rodar *Romeo + Julieta* (1996) con la diferencia de que Australia pretende ser serio y fiel al contexto recreando el decorado y vestuario propio de la época, ya que en esta cinta es puro contexto y en la anterior (más contemporánea) solo era una simple referencia paródica.

Por otro lado, aunque aquí se no se nos priva del típico plano americano o $\frac{3}{4}$ latente en el cine de vaqueros, es el primerísimo primer plano el que, a través de la presentación del personaje de Drover (Hugh Jackman), se superpone a este.



Figura 92 Primerísimo primer plano de Drover (Fuente: Elaboración propia)

En esta ocasión, referencia a los clásicos del género como puede verse reflejado en la anterior imagen del actor australiano dentro del cuadro de la cámara, cortado por debajo de la barbilla y por encima de su frente, dejando entrever una penetrante mirada muy similar a la evocada por Clint Eastwood en la primera entrega de la trilogía del dólar *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964) cuyo aspecto de tipo duro y rudo se entremezcla con los encantos de Clark Gable en *Lo que el Viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939).

Otro melodrama de época al que, como se verá en el apartado de iluminación, rinde homenaje mediante dicho pastiche de personalidades que configura su interpretación.



Figura 93 Contrapicado de Lady Ashley (Fuente: Elaboración propia)

Por otro lado, el plano picado es un fuerte elemento de contraste cuando se trata de resaltar las relaciones de poder en la historia. Así, Lady Ashley (interpretada por Nicole Kidman) se muestra con angulación contrapicada rebosando una superioridad que, no sólo es referida a la introducción de la mujer en una situación inversa a la real de época, la cual asumía un rol inferior al hombre en cuestión de derechos humanos (tal y como Luhrmann hizo en *Moulin Rouge* con la misma actriz), sino que alude a su cargo social de aristócrata propietaria de un rancho.



Figura 94 Plano picado de Drover (Fuente: Elaboración propia)

Al contrario, en la conversación mantenida con esta, Drover es presentado con un contrapicado que recalca la inferioridad de un simple sirviente al servicio de una dama. Una vez más el director pretende hacer ver que el hombre blanco es tratado de la misma forma que las personas de color, o los aborígenes australianos (tal y como hoy día sucede) y que, aunque no ha sido así en la realidad contextual del momento, a través del metraje lanza el mensaje de igualdad no sólo entre géneros opuestos, sino entre razas.



Figura 95 Plano picado del sheriff de Darwin (Fuente: Elaboración propia)

Esto es plausible en varios momentos de la primera hora, donde el sheriff del pueblo ocupa la posición contrapicada de Drover y, además del significado que adquiere el plano en el anterior, Mandy Walker, a raíz de la visión de Luhrmann, añade otro mensaje de carácter peyorativo que se asocia al poder, dejando claro que la autoridad de un extranjero con estatus y condiciones sociales superiores está por encima de la ley de la zona.

Algo con lo que hace uso de conciencia si extrapolamos dicho argumento al trato que los aborígenes australianos recibían de los foráneos que invadían su tierra y costumbres con fines colonizadores.

Sin embargo, como se ha dicho previamente, el contenido simbólico está edulcorado con toques de humanidad dado que Lady Ashley no es un tirano como demuestran los hechos históricos, más bien lo contrario, por lo que el trato hacia los nativos de la zona tiende al razonamiento, comprensión y respeto, no a la violencia y la relación de la autoridad con estos en términos de esclavitud.



Figura 96 Plano subjetivo de Nullah (Fuente: Elaboración propia)

Además, dado que el protagonismo en cuanto a personajes (puesto que a diferencia de sus otras películas, la localización es el componente principal) recae en la figura del niño aborígen de raza mixta, no sólo se le atribuye la narración de los hechos para introducir personajes o acontecimientos usando el diálogo, visualmente Luhrmann

también otorga importancia a los planos subjetivos para que contemplemos a través de la mirada del joven lo que está sucediendo, en este caso, escondido en el tanque de agua de la propiedad *Faraway Downs*, reforzando así su papel en la trama.



Figura 97 Plano picado de la madre de Nullah muerta (Fuente: Elaboración propia)

En momentos trágicos como la muerte de la madre biológica de Nullah, el director recurre al homenaje de sus proyectos previos, si bien, el plano cenital es reservado para este tipo de situaciones trágicas, con la cual nos emplaza en el acto final de *Moulin Rouge* (2001) donde es Satine fallece en los brazos de Christian al finalizar la obra de teatro que formaba parte de un metalenguaje nada presente en esta película la cual, si bien no nos aleja de los rasgos estéticos propios del cineasta, se acerca a la simpleza de una superproducción carne de Oscar.

Sin embargo, volviendo a la escena de *Australia* (2008) la diferencia con la anterior radica en que ésta última no es una aborígen asesinada a manos de un hombre blanco (destino sufrido por los padres que no querían separarse de sus hijos para que, como esclavos, sirviesen a los propósitos estatales de la nación australiana).

Aunque, el director vuelve a presentar los hechos edulcorando la realidad para que no resulte tan cruel, motivo por el cual decide que su muerte sea por ahogamiento.

En lo que respecta a los movimientos realizados con la cámara, en este filme es de uso habitual el travelling lateral de izquierda a derecha para seguir mayoritariamente a los personajes que emplean algún vehículo o, como en el caso de Drover, un animal.



Figura 98 Movimiento de cámara en mano (Fuente: Elaboración propia)

Para introducir en el espectador la sensación de tensión y de peligrosidad, Luhrmann se centra en el uso de la cámara en mano propia del género de acción y del terror como ocurre en el instante en que Nullah, hijo biológico del gerente del rancho Neil Fletcher, es perseguido al no obedecer a su padre por amenazarlo.

En este caso, Luhrmann parece resaltar otro de los motivos de disculpa en su largometraje a través del fenómeno de la Generación robada ya que muchos niños pertenecientes a la misma (explotados en trabajos de tierra y enviados a la guerra), eran conocidos por su mestizaje al ser fruto del acto reproductivo de una nativa con el hombre blanco.



Figura 99 Acercamiento con steadycam al rostro de Lady Ashley (Fuente: Elaboración propia)

Como es propio del western, para los primeros planos, cuando se desea enfatizar la reacción de un personaje ante algún estímulo negativo sin que medie el contexto, como ocurre con Lady Ashley en la siguiente imagen, se acerca la cámara al mismo mediante la steadycam que permite, a diferencia de la cámara en mano que alteraría lo transmitido por el personaje en pantalla, estabilizar la imagen sin tener que emplear el zoom o la cámara en grúa.



Figura 100 Gran plano general de los caballos guiados por Drover (Fuente: Elaboración propia)

El escaso ritmo del montaje en esta película se debe a que, por primera vez, los movimientos de cámara son más notorios.

Así, al contrario del montaje de *Moulin Rouge* que limitaba la apreciación de un movimiento de cámara que no estuviese cortado de forma más continuada que en *Australia* (2008) vemos como en escenas donde Drover dirige a las reses de caballos por el árido terreno australiano, se emplea la cámara en grúa en un vehículo para seguir su movimiento a la vez que cierra el plano bajando la cámara en picado sin que haya transiciones o cortes de por medio en el seguimiento.



Figura 101 Panorámica de King George viendo como Darwin es destruida a su alrededor (Fuente: Elaboración propia)

Por último, es digno de mención el uso de la panorámica de 360° para momentos negativos en los que el diálogo se suprime para dar cabida a la música y, a diferencia de la imagen decimonovena, aquí el dramatismo no solo está en el personaje sino también en el contexto que lo rodea.

Y como se ve en el último tercio del metraje, el cineasta lo hace a través de la figura del aborígen y su Australia natal en la escena donde King George ve como los bombarderos atacan la zona costera de Darwin, escena con la que el director pretende remarcar como el hombre evoluciona hacia su propia destrucción.

Sonido

Quizás el punto más fuerte que conecta al espectador con el cine del director, si dejamos a un lado los estrafalarios montajes a los que recurre, reside en su música la cual da un giro radical respecto a la trilogía del *Telón Rojo*.

Es en la escena mostrada a continuación donde Luhrmann recalca el paulatino homenaje al Mago de Oz de Víctor Fleming, Lady Ashley es presentada como la antítesis de su papel en *Moulin Rouge*, pues canta la famosa canción *Somewhere Over the Rainbow* (interpretada originalmente por Judy Garland en el papel de Dorothy) sin melodía que acompañe a un desajuste en la entonación de la letra que es troceada por olvido.



Figura 102 Plano detalle de un periódico con información sobre el Mago de Oz (Fuente: Elaboración propia)

Y aunque sirve como elemento contextual con el que éste rinde tributo al cine de aventura, artificio y fantasía de la época (no sólo mediante la voz, también con el artículo de periódico que enseña al Nullah), nos da a entender que rompe totalmente con los cánones de la música en lo referente a la canción, excluyendo las voces y dando más importancia a la instrumentación en sí, presente en la trama para recrear en particular el ambiente melódico de los géneros que engloba esta epopeya: drama, western, bélico, aventuras y romance.

Con tal propósito, Luhrmann vuelve a colaborar con David Hirschfelder, el australiano que compuso el soundtrack original de *El amor está en el aire* (1992), al ser un gran conocedor del folclore del período histórico en el que se desarrolla la trama.

Una música que se cimienta en la mezcla de sonidos propios de culturas inmigrantes como el *country* (a través de la guitarra presente en varios tracks de la banda

sonora), los temas de las denominadas *Big Bands* del Norte (que añadían el ukelele para acompañar la guitarra ya mencionada), y la música *Bush*.

Esta última conformada por baladas que se remontan a 1788 durante la colonización británica del territorio, reflejaban los estilos de vida ásperos de la época, de los trabajadores ganaderos australianos (muy presentes en la película), etc... que clamaban contra la tiranía del gobierno.

Por no decir que Hirschfelder también conoce la tradición musical empleada por los aborígenes no solo en el cante, sino en la instrumentación típica que es el *didgeridoo* del Norte de Australia perteneciente a la familia de viento: una especie de trompeta que suena en las escenas donde aparece el abuelo de Nullah más conocido como King George.

No obstante, para otorgar esa musicalidad propia del western, como en las escenas dinámicas donde Drover monta a caballo y este galopa por la árida llanura, se hace uso de los violines y las trompetas que en este caso, a diferencia de las producciones de su trilogía teatralizada, presentan un ritmo acompasado al movimiento de lo sucedido dentro de la escena, no está al servicio del montaje que, en *Moulin Rouge* (2001) sí que estaba sincronizado a la música y no al movimiento de los personajes dentro de cuadro.

En Australia, es importante tener en cuenta que la composición de Hirschfelder hace acto de presencia en las situaciones del metraje que se quieren recalcar, sobre todo en momentos de dramatismo, situaciones épicas heroicas, románticas y bélicas, puesto que en muchas otras escenas impera el silencio como ocurre en las proyecciones del oeste permitiendo que el peso auditivo se concentre en el diálogo de los personajes y los efectos de sonido que sirven para situar al espectador en lo que se cuenta a nivel auditivo.

Lo que resulta contrario a lo creado con anterioridad, donde la música permanecía durante todo el visionado puesto que, en ausencia de la composición de Craig Armstrong, las canciones cubrían los silencios. Aunque es cierto, que en algunas escenas como en la siguiente suena, a través de una gramola de fondo, un tema musical con el que Luhrmann hace referencia a una de sus pasiones junto al teatro: la ópera.

Aquí, por expreso deseo del australiano, tanto los sonidos diegéticos (dentro del universo contado) como los efectos, se añaden en postproducción para que se escuchen con la mayor nitidez y claridad posible, lo cual repercute negativamente en el intento del director por conseguir el realismo que nunca ha pretendido ofrecer con anterioridad.

A modo de ejemplo cabe destacar sonidos como el galopar de los caballos, el mugido de las reses de ganado, impacto de los látigos contra las mismas (al más puro estilo del *Indiana Jones* de Steven Spielberg), el crujir de la madera de las casas, el sonido generado por el impacto de una botella de cristal contra el suelo o, si nos adentramos en el *bombardeo de Darwin*, las explosiones, los disparos con pistolas, así como el sonido del motor de los aviones, entre otros.

Por no hablar de la importancia de los sonidos de la propia tierra, el producido por el viento, agua, y demás elementos de la naturaleza que allí habitan, así como del diálogo, muy cuidado en este tipo de producciones.

A diferencia de *Moulin Rouge* o *Romeo + Julieta* en *Australia* (2008) el diálogo hace acto de presencia como elemento heterogéneo en lo referido a la forma del habla, distinguiendo personajes principales como Lady Ashley, quien habla de forma culta y refinada con acento británico.

Por otro lado, Drover emplea el lenguaje natural sin formalismos propios de un australiano, al tiempo que vemos a Nullah (el joven aborigen que emplea expresiones menos cuidadas que las del cowboy) al que, además, se le suma el dominio del idioma original nativo (uno de los 400 que existían en Australia y de los que, hoy día, se conservan 20). Esta variedad idiomática también fue utilizada en su primigenia *Strictly Ballroom*, pues recordemos que en esta Luhrmann mezcla el australiano local con el español foráneo.

Además, el cineasta tiene en cuenta la forma de hablar de los personajes secundarios, tales como los ayudantes de Drover de raza negra, así como los cocineros orientales de Lady Ashley, sirviendo al director para reforzar la diversidad cultural a través de un collage idiomático.

Iluminación

Si nos centramos en la fotografía elegida para el primer tercio del metraje (repetida hasta el final, aunque en menor medida) por Mandy Walker en cuestión de espacios geográficos, la temperatura de color cálida es mucho más notoria que en el anterior trabajo del director, puesto que dicho color implica para él la cercanía y el amor, en este caso, por su tierra a la que pretende mostrar como sobrecogedora, natural y segura en las escenas diurnas.



**Figura 103 Plano general del terreno australiano para destacar la calidez de la luz / Plano general corto de la propiedad de Lady Ashley en Reino Unido para mostrar la frialdad del fotograma
(Fuente: Elaboración propia)**

Por el contrario, la luz fría y azulada se emplea en localizaciones ajenas al territorio australiano, tal y como se observa al principio de la película, ejemplificados en ciertos planos de Lady Ashley en Reino Unido, indicando lejanía y rechazo a esta nación por las acciones negativas del pasado que han causado estragos al lugar que vio nacer a Luhrmann.

No obstante, la temperatura de color varía cuando nos alejamos del interior de las Antípodas para dirigirnos al bombardeo de Darwin en la costa del país tornándose ésta más fría sin llegar a tener un tono azulado puesto que, como hemos dicho, para Luhrmann éste es símbolo de rechazo, y la historia se está desarrollando en el territorio australiano, no fuera por lo que mantiene cierta cercanía que no tiende a la calidez puesto que el motivo que lleva al director de fotografía a emplear esta luz en este terreno costero se debe a la situación nada acogedora que envuelve a los personajes en un contexto de guerra y crudeza.



Figura 104 Plano medio corto de Lady Ashley y primer plano de Nullah para destacar la calidez de la luz (Fuente: Elaboración propia)

Referido al tipo de luz utilizada, como ocurre en la escena donde Lady Ashley se asusta ante la intromisión de Nullah en su propiedad, es una mezcla variopinta, si bien todas ellas son naturales.

Para iluminar su rostro se recurre a una lámpara que desprende calidez al rostro del personaje que se complementa con una luz fría procedente de la luna que entra por una ventana en contrapicado tras ella para separarla del fondo y otorgando así profundidad a la escena.

Si buscamos qué quiere decir Luhrmann en este momento, la conclusión a la que uno puede llegar es que hace hincapié en transmitir otro mensaje social que rompe con las barreras del racismo y se traduce en que no todo hombre o mujer de raza blanca actúa mal ante otra (en este caso la aborígen australiana) a través de la conexión maternal de la aristócrata con Nullah.

Y es que, como ocurre en todas las escenas en las cuales ambos personajes están juntos o entablan conversación, la temperatura de color es la misma, siendo fría cuando ambos están en la situación inversa.



Figura 105 Primer plano de Neil Fletcher dominado por una luz fría (Fuente: Elaboración propia)

Sin embargo, conforme avanzan los hechos, podemos ver como al villano de la película, es decir, el gerente de *Faraway Downs*, Neil Fletcher, aparece en escena con

una temperatura de color fría procedente por la luz lunar natural, generando sombras muy marcadas que resaltan el lado negativo del personaje al que rodea la oscuridad.



Figura 106 Plano general del interior de un cine de Darwin para destacar el empleo de luz artificial (Fuente: Elaboración propia)

En Darwin, donde hay un brusco cambio en la forma de vida (más avanzada), la tecnología permite el uso de luces artificiales como focos, aquellas procedentes de los faros de los autos que circulan por el puerto, o la que se refleja en los espectadores de un cine cuando la luz incidente del proyector en la pantalla rebota en ellos (homenajeando una vez más a las películas en blanco y negro de mediados de siglo XX), teniendo en cuenta que el cineasta recurre a más luces artificiales en escena como la procedente de los focos del fondo.

Pero considerando que la artificialidad en iluminación es muy reducida, destaca, ante todo, la luz natural proporcionada por el sol durante el día sin emplear focos externos que entorpezcan el poder contemplar la riqueza geográfica autóctona de la zona.



Figura 107 Plano medio largo de Ashley y Drover besándose (Fuente: Elaboración propia)

Es digno de mención cómo Walker consigue plasmar fotográficamente momentos de romance icónicos entre Drover y Lady Ashley aprovechando la luz natural de un atardecer. Algo muy común en *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939) creando un contraste radical de sombras que remarcan la silueta de los personajes, los cuales están totalmente a oscuras debido al contraluz de un sol que da pie a la noche.

Debido a la dificultad de rodar en exteriores por la dependencia de factores lumínicos ambientales y la escasez de horas del día como limitaciones que juegan en contra del director para rodar, éste se permite el lujo de combinar un uso mayoritariamente natural de la luz en localizaciones reales con la artificialidad de los focos en el entorno de estudio y conseguir engañarnos como espectadores para hacernos creer que lo grabado durante la producción no presenta retoques de imagen, siendo esta natural y fiel a la realidad, siendo en realidad un trucaje consistente en fotografiar el fondo y añadirlo en estudio mediante fondos cromados utilizando luces similares a las reales sin que se note que están falseadas. Aunque, como se muestra en la cinta, y a diferencia del resto de su filmografía, el rodaje en interiores se reduce a escasas escenas.

Montaje

Sin duda alguna, la postproducción de Australia ya no contaba con la edición de Jill Bilcock, muy destacable en la falta del ritmo acelerado al que nos tenía acostumbrado Luhrmann, restándole parte de la personalidad que su esencia estilística hace de su trabajo, de algún modo, exclusivo y reconocible.

No obstante, por necesidades de guion ese tipo de montaje no casa con la música de Hirchfelder. Esto, unido a que en pantalla se priva al espectador de la discontinuidad de la narrativa del *Telón Rojo* propia del flashback, nos da como resultado una cinta de extensa duración que se basa en el simple corte de planos.

Aunque si buscamos diferencias con las habituales producciones del género, se diferencia en que presentan una escueta duración y muy bruscos, llegando a dificultar el visionado de esta historia cuyo planteamiento, nudo y desenlace presentan una linealidad muy marcada.

Pero el corte brusco, en ciertas ocasiones se ve limado con transiciones como al principio de la cinta, donde el aborigen protagonista presenta la situación que vamos a ver y se hace uso de un pastiche de planos grabados con mapas geográficos recreados por ordenador.



Figura 108 Plano empleado para la transición de escenas (Fuente: Elaboración propia)

Lo mismo ocurre en momentos puntuales mezclando la imagen real con recortes y portadas de periódicos que anuncian el destino de ciertos personajes tal y como le sucede a Fletcher quien, tras haber asesinado a un alto cargo, aparece de forma repentina en un artículo que muestra como éste escala posiciones sociales.

Como ya hemos recalcado en el apartado de tiempo, Luhrmann recurre a los medios de comunicación, los cuales utiliza como elemento de elipsis narrativa con el objetivo de suprimir acontecimientos irrelevantes en una trama que se divide en tres partes: el interior árido y ancestral desierto australiano, la flora y fauna (de la que nos muestra las cabezas de ganado y los canguros), así como la moderna y tecnológica costa de Darwin donde tendrá lugar el conflicto en pleno estallido de la Segunda Guerra Mundial.

También, cabe destacar el dinamismo que el editor Dody Dorn consigue en ciertas escenas centradas en los paisajes de la tierra, al presentarlos con una duración determinada y acelerarla a medida que se va mostrándonos más espacios geográficos.

Sin embargo, la intención de Luhrmann porque no se pierda ni una pizca de los detalles que hay en ellos, sustituye el término de calidad por cantidad al dificultar que el espectador se fije con detalle en los planos generales, dado que requieren de mayor atención.



Figura 109 Plano medio de los protagonistas en Darwin (Fuente: Elaboración propia)

Todo lo negativo de lo anterior, lo intenta compensar con la ralentización de momentos épicos que, pudiendo dedicárselos a la acción o a la tragedia, los pone al servicio del amor como la escena donde Drover y Ashley se besan apasionadamente, cliché que rememora situaciones parecidas a las vividas por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943).



Figura 110 Plano de un mapa recreado por ordenador / Plano general de Darwin para mostrar los efectos digitales y prácticos utilizados (Fuente: Elaboración propia)

Aunque al principio de la cinta se recurre a los efectos digitales más simples, entendidos estos como “*efectos que no se pueden crear porque no son seguros, o se salen del presupuesto o simplemente son imposibles*” para presentar mapas que sirven de guía al espectador sobre el rumbo de ciertos personajes hacia Australia (o la representación virtual de las reses de ganado a punto de despeñarse por el acantilado a mitad de la película), es en el último tercio de la misma donde Luhrmann centra el grueso de la acción y de la artificialidad de sus producciones empleando tecnología para colocar sobre el aire a los bombarderos japoneses que atacan Darwin, el resto es fruto de un grupo de especialistas que colocaban explosivos para simular la destrucción de la zona recreada a escala real.



Figura 111 Plano general de una de las escenas iniciales rodadas en estudio (Fuente: Elaboración propia)

Estos últimos se hacen evidentes, pero a lo largo de la película hay escenas que, por motivos antes mencionados en el apartado de iluminación, obligan por una parte a grabar la localización y añadirla mediante pantalla azul en estudio o recrear

dichos espacios por computadora, lo cual se hizo para aumentar el tamaño de Darwin e incluso para que las 200 reses de vacuno se convirtieran en 2000.

Esta combinación de la gran belleza natural de Australia con el control proporcionado por el estudio es lo que Luhrmann denominaba el efecto David Lean/George Lucas, un tipo de filmación cuya novedad reside en los medios ya que si nos remitimos al pasado podemos ver como Fleming y su equipo combinaban los decorados del recinto de la *Metro Goldwyn Mayer*, con muy poco rodaje en exteriores y un amplio uso de fondos pintados. Aunque aquí, el uso del exterior es todo lo contrario, motivo principal de ser su película más ambiciosa en presupuesto y la más cara de la historia del cine australiano.

Guion

Si algo caracteriza a los guiones de este cineasta, entendido como un trozo de literatura, otra forma de escribir, de contar una historia, es el patrón reiterado de términos como el metalenguaje que sería, según Jakobson, como un código o forma de canalizar el contenido de lo que se pretende mostrar en pantalla.

Algo que, si nos remitimos a su anterior trabajo, estaba muy presente en el uso de *la mîse en abime* al utilizar la referencialidad a un mismo género mediante una estructura de niveles que le permitían jugar con la narrativa presentando a un narrador dentro de otro en una misma historia dentro de otra, etc.

Sin embargo, esta vez Luhrmann reduce la metalingüística solo a la narración en términos de niveles, haciendo hincapié en explotar de forma ecléctica la referencialidad intertextual vista con anterioridad, aunque no referida solo a los géneros como básicos como el drama, el romance y el musical en *Moulin Rouge*, dado a que a estos se le suman multitud de ellos que nunca ha explotado en pantalla hasta la fecha.

De esta manera, consigue citar películas de una generación de cineastas (Sydney Pollack, Víctor Fleming, Michael Curtiz...) con gran peso en la historia del cine clásico hollywoodiense a un nivel mucho más amplio que antes centrándose en géneros como el mencionado western, el bélico, y el épico, dado que nuestro cineasta hace cine sobre cine, con mucha conciencia de su historia y del lenguaje.

En lo referente al tiempo narrativo, Luhrmann ha respetado en este filme para demostrar que puede ser fiel a los géneros a los que rinde tributo sin que esto lo prive de dotar, aunque de manera reducida, su esencia estética.

Para ello, la estructura cuenta con un planteamiento, nudo y desenlace lineal sin recurrir al flashback o al flashforward que interrumpen la misma. Sin embargo, como hemos mencionado con anterioridad, sí que hace uso de la elipsis como principal recurso de avance narrativo.

Por necesidades de guion de carácter histórico, a diferencia de *Moulin Rouge* donde la narración era un pastiche que contaba con Christian como el relator principal mientras también jugaba con Toulouse Lautrec en esta categoría, aquí el director se centra en un tipo de narración más sencilla con motivo del uso limitado de su estilo sobrecargado, utilizando a Nullah como único narrador.

Además, en esta película la narración tiene un sentido específico que no refleja en el resto de su filmografía puesto que, al margen de servir como forma de contar los hechos (por parte del aborigen en este caso), le sirve a Luhrmann para incidir en el carácter tradicional de la misma como medio de transmisión cultural de los nativos australianos.

Aunque también mediante pinturas rupestres en cuevas, la danza y el cante a los espíritus, presentes en el relato, pero no contados, sino expuestos visualmente como elemento del contexto en los dos primeros, y como una variación del diálogo exento de melodía en el segundo reiterando de alguna manera la pasión que el australiano mantiene por la música (en este caso, la de sus ancestros).

En lo referente al tipo de narrador utilizado por el director podemos ver como Nullah es quien ocupa el puesto del escritor bohemio del molino rojo. No obstante, según el grado de participación de éste en los acontecimientos, es un narrador homodiegético puesto que pertenece a la diégesis o universo contado, aunque como secundario ya que Kidman y Jackman tienen más presencia en escena y la historia gira entorno a ellos por lo que cuenta lo que ha observado sin conocer el interior y la psicología de los protagonistas.

Según la estructura gramatical, dado que el narrador testigo puede emplear dos tipos de persona podemos ver como utiliza la tercera cuando éste no aparece en pantalla e introduce datos con voz *over*, mientras que utiliza la primera persona cuando aparece dentro del cuadro.

Por otro lado, el tipo de perspectiva utilizada (o focalización) para el personaje es la interna fija, ya que la narración la ofrece solamente el joven sin contar con el apoyo de otros narradores humanos.

Para finalizar, la trama, que sigue con la temática propia del género romántico como nexo entre todas sus películas, también se traduce en un conflicto que no tiene que ver con la pareja de enamorados. En este caso, dicho conflicto está en el amor maternal de la aristócrata Lady Ashley por el aborigen cuya unión es dificultada por la ley australiana que obliga al joven a estar destinado a ser educado bajo las normas del Estado.

Producción

El último éxito del director australiano producido íntegramente por su particular productora surgida de la colaboración con su esposa Catherine Martin, hizo que el relevo de Fox al campo exclusivo de la distribución le rebajara las ganancias económicas.

Por ello, al oír que Luhrmann, quien había pactado con el propio Steven Spielberg (y su productora *Amblint Entertainment*) un acuerdo para trasladar su visión del histórico personaje Alejandro Magno, la compañía del magnate Rupert Murdoch puso todo su empeño en volver a contar con él para co-producirla.

Pero este proceso, entendido como “aquel que comprende la creación de la película, desde la idea hasta la filmación”, se vio truncado por el fracaso que el cineasta Oliver Stone obtuvo con un guion que trataba lo mismo bajo un prisma de dirección distinta. Esta se convirtió en la razón principal para que Spielberg abandonara el proyecto dejando sobre el papel el trabajo de casi 2 años y medio que el director había invertido.

Lo cual, sabiendo que la opción más clara para presentar una idea sin ser rechazada era Fox, ésta aprovechó para, al igual que en *Romeo + Julieta* (1996), no solo distribuir, sino hacer que Bazmark se viera reforzada por la ayuda económica que sustentaba la otra idea de tintes épicos que Luhrmann tenía en mente: *Australia* (2008).

La producción, con ciertos contratiempos ligados a la selección del personaje de Drover (en principio Russell Crowe, y más tarde Hugh Jackman), comenzaba en septiembre de 2006 con un presupuesto de 120 millones de dólares siendo hasta ahora la más cara de su filmografía, de los cuales cerca de 40 millones fueron aportados por el gobierno del país.

Ayuda que recibió al conocer, por una parte, el propósito del cineasta por acercar al mundo su tierra natal y, por otro, la cantidad de ganancias que acumularía en términos de turismo dada la reputación y renombre de éste a nivel internacional.

Esta película, en lo referente al rodaje, al ser un proyecto de gran envergadura como lo son las epopeyas románticas a las que pretende rescatar de la muerte, al igual que hizo con el cine musical al cual revitalizó en 2001, tiene como principales elementos de producción los espacios geográficos, la decoración y el vestuario.

Dado que ya hemos mencionado con anterioridad la variedad de localizaciones, hay que resaltar, en términos del segundo, la arquitectura propia de *Faraway Downs* que, por necesidades de guion, tenía que ser lo más realista posible y, según Catherine Martin, “*debía estar en sintonía con el espacio desértico que lo rodeaba*”, siendo esta construida en exteriores.

Por otro lado, el pueblo de Darwin recibió un tratamiento doble: una recreación a escala real en el exterior a la que se sumaron múltiples construcciones decorativas dentro de estudios de grabación como entornos físicos en los que actúan los actores.

No obstante, esto no fue lo único ya que las maquetas a escala real se vieron modificadas por la novedosa técnica del 3D para añadir más elementos que, intentando ser lo más realista posible, acercaran al público aquel pueblo costero de los años 30’.

Además de los aviones ya mencionados en el apartado de efectos especiales, destacan buques de la marina que atracaban la zona portuaria del pueblo, así como el

aumento de extras para dar más vida a las calles del mismo sin necesidad de emplear actores de carne y hueso.

Esta técnica de replicación la volvería a emplear en *El Gran Gatsby* (2012), además de las numerosas maquetas en miniatura de vehículos y edificios que modelaron en tres dimensiones (duplicando las utilizadas en su anterior metraje), debido a la importancia que Luhrmann daba a la localización.

Lo que nos permite entender que la mayoría de los planos (rodados en exteriores) requerían de una gran coordinación para evitar contratiempos y limitar el número de escenas rodadas en el interior de los platós.

El otro elemento de contextualización más importante es, sin duda, el vestuario con el que los actores dan vida a sus personajes, considerado por el cineasta australiano como *“parte importante del decorado, una amplificación del personaje y una parte importante del lenguaje visual en pantalla”*.

Y, a diferencia de *Moulin Rouge*, donde el reparto principal y extraoficial contaba con 480 trajes, en esta se emplearon entre 1800 y 2000 utilizando la técnica de mezclar la confección propia con el alquiler ya que, según Catherine Martin *“se consigue mucha variedad”*.

Para la ocasión, Luhrmann utiliza el vestuario con un motivo diferente al sugerido en las anteriores entregas. Aquí se sirve de una variedad de indumentarias masculinas y femeninas para destacar el concepto de evolución sentimental de los personajes en consonancia con el contexto, el cual los transforma.



Figura 112 Lady Ashley en evolución del personaje desde exploradora, pasando por vaquera, de vestimenta ceremonial y de comunicadora en tiempos de guerra, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Así, a medida que avanza la historia vemos como Lady Ashley abandona su traje de aristócrata para emplear un ropaje de exploradora al estilo de Katharine Hepburn en *La Reina de África* (1951) que muestra como su vivencia en el territorio australiano la enmarca en una aventura que llega a la cúspide con su estilo vaquero a mitad de metraje, sin dejar de lado la pasión y el romance que llega a sentir por Drover, apreciable en el rojo de su vestido de gala o la grisácea y triste camisa con falda al estilo de las mujeres que trabajaban en comunicaciones durante la Segunda Guerra Mundial.



Figura 113 Drover evolucionando desde cowboy a galán trajeado (Fuente: Elaboración propia)

También es destacable, en menor medida, el estereotipo de cowboy de Hugh Jackman quien de por sí evoluciona de una manera similar, partiendo de una presencia rebelde y de tipo duro que mezcla a Clint Eastwood con el aventurero Indiana Jones al mostrar el color oscuro del sombrero, cartucheras y botas típicas del cine western.

Dicho aspecto se torna conforme avanza la trama en el de un galán de época gentil y caballeroso a lo Clark Gable en *Lo que el viento se llevó* (1949).



Figura 114 Plano americano de King George (Fuente: Elaboración propia)

Para finalizar, al margen del reparto principal, hay que tener en cuenta un tercer eslabón que, si bien se complementa con el vestuario, tiene que ver con el maquillaje para representar de forma fidedigna el aspecto físico de los indígenas nativos australianos mediante detalles de pintura en las partes descubiertas de sus cuerpos.

Promoción

Australia contó con una promoción idéntica a su predecesora, es decir, el típico uso de las premieres por los diferentes países, así como su presencia en portadas de revistas y spots de televisión que anunciaban su estreno en cines.



Figura 115 Póster original de cine / Campaña publicitaria de Tourism Australia / Kidman y Jackman ocupando la portada de una revista de cine (Fuente: Elaboración propia)

Ésta contó con una amplia cartelería de posters (como se aprecia en las imágenes) y, además, tuvo el apoyo del ministro de Turismo Martin Ferguson, quien anunció que *Tourism Australia* estaba desarrollando una campaña de marketing para capitalizar el previsto boom de la película.

Al margen de esto, otro modo de hacer llegar al público su existencia en taquilla se reflejó en las redes sociales del momento como Tuenti o las vigentes Twitter y

Facebook, las cuales sorteaban entradas descargables para los ganadores por parte de empresa internacional especializada en promociones de cine *Hollywood Movie Money*, sirviéndose también de la creciente venta que el formato físico del *DVD* (y el naciente *blu-ray*) para introducir dichos pases de una forma más convencional que, además favorecía las ventas de otras películas distribuidas por Fox, al ser la única que incluía este regalo promocional.

Sin embargo, el *score* compuesto por Hirschfelder no corrió la misma suerte al no contar con distribución en formato de CD como sí lo hicieron sus anteriores películas también producidas por Fox.

Distribución

Como hemos mencionado en el apartado de producción, los derechos de comercialización de la cinta se reservaron exclusivamente para Twentieth Century Fox, quien estrenó la cinta sin que pasara a manos de distribuidoras nacionales a todos los países de Europa, Asia y Oceanía, al igual que ocurrió con el lanzamiento, cuatro meses tras su visionado en la gran pantalla, del largometraje en *DVD* y *Blu-ray* en alta definición.

Si bien el primero incluía como extras unas simples escenas eliminadas, éste último añadía el documental *Detrás de las escenas* supervisado por Luhrmann, destacando ciertos aspectos del rodaje como hizo con la edición especial en *DVD* de *Moulin Rouge* (2001).

Exhibición

La película filmada íntegramente en el continente australiano, que contó con la colaboración del Reino Unido y EE.UU. para llevarla a cabo, y nominada al Oscar a la categoría de diseño de vestuario, consiguió estrenarse en éste último país el 26 de noviembre de 2008 con un bruto de 14.800.723 dólares en el primer fin de semana, pasando primero por las salas de Sidney el 18 de noviembre del mismo año y en España el 25 de diciembre, siendo el primer estreno del director que no se retrasó un año en

nuestro país. A excepción de países como la India, Argentina, China, Rusia o Japón que vieron como la cinta era proyectada un año después.

Sin embargo, a la recaudación de la cifra más baja en el continente norteamericano de 49.554.002 dólares para una producción de este calibre (que duró más de 3 meses en taquillas), se le sumó el éxito en tan solo 4 países (entre los que destacaban España, Alemania, Argentina y China) que aumentaron la cifra a 211.787.511 dólares por lo que, sin llegar a duplicar lo presupuestado, *Twentieth Century Fox* finalizaría el trato comercial con Luhrmann a mediados de 2009, razón por la que colaboraría con *Warner Bros. Studios* en su visionaria adaptación sobre *El Gran Gatsby* (2013).

Equipo técnico y artístico

Equipo técnico

-Director: Baz Luhrmann / -Producción: Baz Luhrmann, G. Mac Brown, Catherine Knapman / -Guion: Baz Luhrmann, Stuart Beattie, Ronald Harwood, Richard Flanagan / -Productor asociado: Paul Watters / -Supervisor musical ejecutivo: Anton Monsted / -Música original: David Hirschfelder / -Co-producción: Catherine Martin / Montaje: Dody Dorn / -Diseño de producción: Catherine Martin / -Diseño de vestuario: Catherine Martin / -Dirección de fotografía: Mandy Walkers

Equipo artístico

-Drover: Hugh Jackman / -Lady Sarah Ashley: Nicole Kidman / -Nullah: Brandon Walters / -King Carney: Bryan Brown / -Neil Fletcher: David Wenham / -King George: David Gulpilil / -Capitán Dutton: Ben Mendelsohn / Kipling Flynn: Jack Thompson / -Ivan: Jacek Koman

4.5 EL GRAN GATSBY (2013)

Introducción

El cineasta australiano más polémico de la contemporaneidad postmoderna “*reniega de su estilo, su marca, su sello de autor*”⁴⁴. Este precepto le condujo, al intentar suprimir su esencia visual para servir al convencionalismo realista del melodrama *Australia* (2008), a un retiro de cinco años tras las cámaras para superar el fracaso comercial que le costó la colaboración con los estudios de la *Fox*.

Durante este período de tiempo, Baz Luhrmann encuentra inspiración en un audiolibro escuchado por primera vez, en un viaje de seis días en tren por la lejana Siberia, a los cuarenta y cinco años de edad. Así, en 2013 lograría volver a la gran pantalla con *El Gran Gatsby* del norteamericano F. Scott Fitzgerald.

Fueron varias las razones que lo impulsaron a iniciar el proyecto de re-imaginar el Nueva York de entreguerras, conocido como la *Era del Jazz* (término acuñado por el propio autor de la novela) o los dorados años 20’.

En primer lugar, le devolvió a una infancia en la que, el recuerdo favorable de la adaptación que Jack Clayton estrenó en el 74’ protagonizada por Robert Redford y Mia Farrow, consiguió que éste se viera reflejado en el personaje, dado que Luhrmann se considera a sí mismo como el Gatsby del siglo XXI.

Un hombre de raíces humildes a quien el aprendizaje le ha servido para adquirir fama ofreciendo todo, con sus acaudalados medios, a un público al que se dirige por razones mínimas: Gatsby para conseguir estar al lado de su amor Daisy, algo que el australiano traduce en un amor por seguir haciendo cine para nuevas generaciones.

En segundo lugar, como hemos podido apreciar en sus anteriores entregas, su trabajo cubre “*la obsesión de reinventar el pasado y cuanto más grande mejor*”. Algo que el escrito de Fitzgerald le puso en bandeja a nivel textual, dado que reúne los

⁴⁴ SALVANS, Roger, 2013. Luhrmann & Gatsby: Un gran encuentro. En: *Fotogramas* [en línea]. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a508139/luhrmann-gatsby-un-gran-encuentro/> [consulta: 18 abril 2020].

requisitos temáticos para ser adaptado visualmente tal y como está acostumbrado a exhibir al público.

Por no hablar de su empeño para hacer justicia a la obra original que, desde 1925, se ha llevado al cine cuatro veces sin éxito donde, en términos de narrativa, suprimen que “*el verdadero protagonista de la historia, el que al final juzga y decide llevar su vida por otro camino*”⁴⁵ no es Gatsby sino el personaje de Nick Carraway.

En tercer lugar, su afán por la literatura británica con Shakespeare y francesa de la mano de Alejandro Dumas, llevando al espectador una visión muy particular de sus clásicos más reconocidos, no eran obstáculo alguno para eximirle de hacer frente al clásico más famoso de la literatura norteamericana la cual, al igual que los textos del Bardo anglicano, “*está adelantada a su tiempo fotografiando como ninguna la gran mentira en la que se asentaba la sociedad de la época que saltaría por los aires cuatro años después*”⁴⁶.

Por ende, en lo relativo a su temática, era la película idónea al tratar el romance pastoso inmerso en un contexto polémico de gran repercusión histórica y diferente a nivel geográfico como temporal puesto que la novela nos sitúa en la Nueva York de 1922, escasos años después de finalizar la Primera Guerra Mundial y alejado aún del devastador derrumbe bursátil de *La Gran Depresión*.

Momento que se convertía en el escenario perfecto para que Luhrmann, a diferencia del tradicionalismo hollywoodiense de su anterior proyecto, aplicara su habitual estética *kitsch* (entendida como aquello pasado de moda) de forma anacrónica para revitalizar, bajo su sello autoral, lo clásico y presentarlo al público de las últimas generaciones, base esencial del por qué hace cine.

Ya sea mediante un contraste entre música avanzada en una época cuasi fidedigna previa, o un lenguaje pasado que colisiona con una sociedad contemporánea (*Romeo + Julieta*, 1996).

⁴⁵ DECONATUS EDITORIAL. EL GRAN GATSBY. Scott Fitzgerald. En: *Deconatus* [en línea]. Disponible en: <https://deconatus.com/el-gran-gatsby-scott-fitzgerald/> [consulta: 19 abril 2020].

⁴⁶ TORRES, Laura, 2013. «El Gran Gatsby», la artificiosa versión de Baz Luhrmann del clásico de Fitzgerald. En: *RTVE* [en línea]. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20130516/gran-gatsby-artificiosa-version-baz-luhrmann/664344.shtml> [consulta: 19 abril 2020].

Razón que motiva al australiano a rectificar en su error por pretender enfocarse en el *fan service* que el público pide y negar su marca de director sello por lo que, dando la razón a Nick Carraway cuando decía “y así seguimos luchando como barcos contra la corriente, atraídos incesantemente hacia el pasado”⁴⁷, intenta conseguir su trabajo más completo suprimiendo en ésta nueva película, términos de metalenguaje narrativo complejos y referencias claras al cine de género como se ha visto a lo largo de su carrera.

Por ende, aun centrándose únicamente en el romance dramático que le ha servido de hilo conductor en su filmografía, no alude en ningún momento a películas o cineastas de gran repercusión en dicho género. De este modo, Luhrmann vuelve a contar con su tradicional estética visual para “*hacer algo pequeño, simple y rápido*”.

Recorre, como de costumbre, a un reparto de estrellas de prestigioso reconocimiento bajo el envoltorio de ambientes con excesos decorativos que eximen de creíble y fiel a la trama (estética visual de artificio característica de la trilogía del *Telón Rojo*) utilizando el ávido trabajo de documentación histórica que impregnaba de realismo a su cuarto proyecto, el cual se centraba más en respetar la trama que el aspecto visual con el que se contaban los hechos.

Otra de las motivaciones que llevaron al director de las Antípodas a querer adaptar la novela tiene que ver con dicha fidelidad documental antes mencionada. Esta vez, reflejada en su personal interés por la llamada *Generación Perdida* de aquellos escritores estadounidenses de la talla de John Steinbeck (*Las Uvas de la Ira*, 1939) o John Dos Passos (*Manhattan Transfer*, 1925).

Estos autores vivieron en una época de pobreza urbana y segregación racial como consecuencia de los efectos de la Primera Guerra Mundial y que, a partir del 22’, se torna en un expansivo período económico donde la sociedad viviría en una ensoñación de excesos y lujos.

Todos ligados al ritmo moderno de la música jazz, la moda barroca del momento, las fiestas, así como el cambio radical que dio el papel de la mujer en lo relativo a derechos sociales que la posicionaban cercana al hombre y, en general, el ideal de

⁴⁷ FITZGERALD, F. Scott, 2014. *El Gran Gatsby* [en línea]. Costa Rica: Imprenta Nacional [consulta: 20 abril 2020]. ISBN 978-9977-58-410-2. Disponible en: https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universal/el_gran_gatsby_edinc r.pdf

progreso económico que refleja, por otro lado, una división de clases sociales entre ricos y pobres.

Injusticia que recalca Fitzgerald en las páginas de su libro, y en las que hace especial inciso Luhrmann a través de este romance trágico, para criticar la mentira del *sueño americano*.

Por suerte, éste podía convertir la adaptación en espectáculo sin problemas pues el contexto de época se lo permitía.

Espacio

Para adentrarnos en *El Gran Gatsby* (2013) hay que hacer hincapié en el reiterado uso de Baz Luhrmann del término de *intertextualidad*, el cual “*es una constante en procesos como adaptaciones de obras literarias, teatrales y remakes*”⁴⁸ y, a su vez, a la autorreferencialidad, en lo relativo al cine, porque sus producciones “*se nutren de la nostalgia, de un conocimiento de la evolución cinematográfica anterior y de materiales del cine clásico*”⁴⁹.

Sin dejar de lado el uso del pastiche de géneros en sus cintas, que es entendida como una “*mezcla azarosa de elementos de diversa procedencia, que entronca directamente con el cine posmoderno*”. Motivo por el cual, en esta película, no solo se hace referencia al propio género cinematográfico, sino también al teatral, al literario, y al marcado estilo visual del cineasta.

⁴⁸ ANÁLISIS FÍLMICO, 2011. Intertextualidad. En: *Análisis fílmico* [en línea]. Disponible en: <http://www.analisisfilmico.uji.es/web/enunciacion-filmicaintertextualidad/> [consulta: 20 abril 2020].

⁴⁹ FRAILE PRIETO, Teresa, 2008. Clásicos y populares: Análisis de los rasgos del musical en Moulin Rouge. *Revista Garoza* [en línea]. Madrid: CIS, no.8, pp. 101-112 [consulta: abril de 2020]. ISSN 1577-8932. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784804>



Figura 116 Introducción en blanco y negro de la película (Fuente: Elaboración propia)

Así, la película apertura contextualmente con un tributo al avance técnico del cine de los años 20' al poner de manifiesto el uso del blanco y negro propio del carrete fotoquímico analógico de la época (conocido como celuloide) con el que el Luhrmann pone de manifiesto, en este período de modernización, la importancia del cine como invento reciente (algo que hizo también en *Moulin Rouge* cuando Toulouse Lautrec cantaba *Nature Boy*) cuya tecnología transmutará en la moderna técnica de grabación digital del siglo XXI durante el resto de la cinta dominada por el *technicolor*.



Figura 117 Presentación de la cinta como si fuera un telón teatral (Fuente: Elaboración propia)

Además, consigue presentar la película como si de una obra de teatro se tratase. Aunque aquí, el telar propio de la Cortina Roja, es sustituido por una especie de figura geométrica metalizada que responde al movimiento *Art Decó*, la rama artística barroca del siglo XX, tal y como es apreciable en la imagen.



Figura 118 Plano del sanatorio desde el cual Nick escribe la historia (Fuente: Elaboración propia)

Entre las localizaciones principales que configuran el espacio escenográfico sobre el que se construye la narrativa se encuentra el sanatorio mental, cuya arquitectura

guarda cierto parecido al manicomio de *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), desde el cual Nick Carraway cuenta en pleno invierno los hechos acontecidos.

Dentro de la diégesis, destaca la ciudad de Nueva York, exaltando la modernidad y la tecnología, claves del progreso de aquellos años. Un ejemplo de ello, tal y como puede apreciarse en la imagen, son los vehículos motorizados y las edificaciones de gran altura como el *Chrysler Building*, (edificio cuyo interior inspiró el diseño *Art Déco* de la película), así como el emblemático rascacielos *Empire State Building* (clasificada como una de las Siete Maravillas del Mundo Moderno), que es sobrevolado por una avioneta que recuerda al clásico de aventuras y fantasía donde King Kong cae en picado hasta morir.



Figura 119 Plano cenital del Empire State Building (Fuente: Elaboración propia)

Como veremos más adelante, de esta referencia al cine de época, Luhrmann se sirve para recrear la escena con un plano cenital, cuyo tratamiento habitual en su cine es la muerte, aunque aquí cumple el propósito de presentar a Nick en la ciudad que nunca duerme, tal y como se aprecia en la imagen.



Figura 120 Plano de Nick trabajando como vendedor de bonos (Fuente: Elaboración propia)

Por otro lado, entre la suma de espacios (superior al resto de sus otras cuatro películas) y abordando todavía el Nueva York del momento, abandona el exterior para situarnos en interiores como el del edificio donde Nick trabaja vendiendo bonos, centrándose en resaltar el auge económico del momento ligado al oficio que, tras *La Gran Depresión*, caería en picado: la bolsa de *Wall Street*.

Lugar que recuerda al ya puesto en pantalla por otros cineastas como Oliver Stone (*Wall Street*, 1987) o John Landis (*Trading Places*, 1983) y que continuaría reflejando Martin Scorsese (*El lobo de Wall Street*, 2013).

No obstante, el ideal del sueño americano, como “*el sueño de un orden social en el que cada hombre y mujer pueda alcanzar la altura máxima de la que sean innatamente capaces, y se ganen el reconocimiento de los otros por lo que son sin tener en cuenta las circunstancias fortuitas de su nacimiento o posición*”⁵⁰ es una hipocresía, una mentira que Luhrmann muestra a través de la división de espacios geográficos que engloban en un mismo saco la diferencia social de clases clave en la obra de Fitzgerald.



Figura 121 Planos de la casa de Nick Carraway y de la mansión Gatsby en West Egg, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Esta distinción se refleja en la ficticia separación de Long Island en tres zonas. La primera de ellas es *West Egg*, para la clase media emprendedora, donde vive Carraway, en una casa pequeña y de toques rústicos rodeado de mucha vegetación con el que Luhrmann pretende remarcar el contraste de la naturaleza con el progreso de las construcciones modernas, representada por la mansión de James Gatz, propia de los nuevos ricos, destacando la arquitectura propia del *Art Déco*.

Tanto como las del espacio destinado a la antigua clase adinerada y más privilegiada, el *East Egg*, al otro lado de la bahía donde primaban las grandes mansiones (de estilo más clásico) y jardines en los que se hace especial hincapié para enfatizar, dado que es un período de invenciones, los rasgos culturales deportivos como el golf, el cricket y la equitación, principales formas de entretenimiento diario, al margen de las exuberantes fiestas reservadas para la noche.

⁵⁰ TRUSLOW ADAMS, James y SCHNEIDERMAN, Howard, 2012. *The Epic of America*. 1ª ed. Nueva Jersey: Routledge. ISBN-10: 141284743

Pero, al margen de la clase adinerada y media, se muestra un tercer entorno conocido como El Valle de las Cenizas.

Espacio reservado para los verdaderos soñadores americanos que consideraban que *“los esfuerzos de uno mismo permitirían llegar tan alto en la escala social a los pobres como a los que ya hubiesen nacido ricos en ella”*, y que, realmente vivían en la miseria bajo condiciones inhumanas ligadas a la polución del lugar de trabajo.



Figura 122 La mansión Buchanan en East Egg (Fuente: Elaboración propia)

En lo referente a la perspectiva, la cinta está cargada de profundidad (ligada al novedoso aporte de la tecnología 3D como se verá en el apartado de efectos especiales) por el uso de la geometría en espacios como ocurre en la imagen de la presentación de la mansión Buchanan, donde se divisan claros puntos de fuga marcados por la disposición de la decoración del jardín que, desde el centro de la imagen, dirigen la mirada del espectador a la edificación, hogar del amor de Gatsby.



Figura 123 El embarcadero de Gatsby en West Egg (Fuente: Elaboración propia)

Otro momento donde el cineasta hace uso de este punto de vista, como se aprecia en la imagen, es en la escena donde Jay Gatz divisa esa mansión en el horizonte desde el embarcadero de su casa.



Figura 124 Nick Carraway en el sanatorio (Fuente: Elaboración propia)

También, es notorio el uso de la perspectiva tonal o cromática, tan crucial como en toda proyección del director, aunque, si bien era cercana y cálida en *Australia* (2018), en esta quinta entrega, pudiendo utilizar el tono azulado propio de la fotografía dominante en *Romeo + Julieta* (1996) y *Moulin Rouge* (2001), aquí emplea un filtro neutro por motivos de producción (como se verá más adelante), para indicarnos que se trata, al igual que en las anteriores, de un romance con final trágico.

Por último, la profundidad de campo, que abarca la mayor parte de la película, se centra en la nitidez de los planos generales para remarcar los detalles artificiosos habituales del espacio, siendo muy escasa para los primeros y medios planos de los personajes donde el fondo aparece totalmente desenfocado para centrarse en el rostro dramático de los mismos como en la escena donde Carraway ve a su prima Daisy por primera vez o cuando éste descubre quien es Gatsby.

Tiempo

El Gran Gatsby (2013), se clasifica como la segunda película más larga de su director. Con una duración de 142 minutos referente al tiempo real que dura la proyección, teniendo en cuenta que los hechos acontecen durante el verano de 1922 en Norteamérica.



Figura 125 Trompetista de Jazz y de los periódicos de la época como principales indicadores del paso del tiempo en la película, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Como ocurre en sus anteriores cintas, Luhrmann utiliza ciertos elementos ligados al montaje, y los efectos especiales, como ocurre en la primera imagen donde un trompetista, con el cual el cineasta sitúa una vez más al espectador en el contexto de la *Era del Jazz* (término acuñado por el propio Fitzgerald), toca una melodía mientras el día se transforma en noche para indicar el paso del tiempo.

También alude a las transiciones con las cuales, por medio de periódicos (al margen de la radio) vuelve a recalcar la importancia de los medios de comunicación de masas, a través de los periódicos de época como el mostrado en la segunda imagen. Así, se utiliza la información para suprimir momentos que no tienen relevancia para la trama, permitiéndole centrarse en otros.

El último recurso al que acude, para poner de manifiesto los saltos de un día a otro, está en el vestuario, si bien es típico en su filmografía, aquí es aún más necesario, puesto que los trajes y vestidos de los protagonistas cambian con mayor periodicidad.

El principal motivo de este continuo cambio de vestuario tiene que ver con la idea de exceso y lujo en el que vivía la sociedad elitista de los años 20'.

Planos

La principal forma de construir los planos de esta película guarda relación con referencias paulatinas al movimiento de diseño popular que influenció a todas las artes durante el primer tercio del siglo XX: el *Art Déco*.

Dado que su esencia se basa en una presentación de elementos con aspectos geométricos, podemos ver como hace uso de composiciones de encuadre que recuerdan a cineastas expertos en el manejo de materia visual técnica como Stanley Kubrick o el propio Paul Thomas Anderson.



Figura 126 Plano a la altura de los ojos de la mansión Gatsby (Fuente: Elaboración propia)

Como se aprecia en la imagen, el plano general cobra el sentido de presentación contextual, en concreto, de construcciones arquitectónicas planteándose siempre desde una angulación a la altura de los ojos, mediante la regla de los tercios situando dichos edificios en el tercio central de la misma.



Figura 127 Plano para resaltar técnicamente el movimiento de la vanguardia futurista del Art Déco (Fuente: Elaboración propia)

Cerrando el espacio, Luhrmann utiliza el plano de conjunto para que el espectador ponga la vista sobre los objetos insertos en el entorno como lo son los vehículos que representan tecnología asociada a la velocidad, rasgo estético característico de la vanguardia futurista de la cual bebe esta corriente moderna, que hará acto de presencia en la cinematografía alemana de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927). Por esto, vemos como el *Rolls Royce* de Gatsby se dispone en pantalla totalmente nítido en un fondo distorsionado creando líneas difusas que denotan sensación de movimiento.



Figura 128 Plano medio y primer plano de personajes para resaltar la importancia del diálogo en la cinta, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

En la película, Luhrmann otorga una gran influencia a las líneas de diálogo, haciendo hincapié en que es una adaptación novelesca donde la palabra es tan importante como lo fue en *Romeo + Julieta* (1996). Para introducirlas, alude a los primeros planos y a los medios.

Estos últimos, retoman la regla de los tercios al utilizar a los personajes del encuadre como ya ha hecho con anterioridad.



Figura 129 Planos picado y contrapicado de los personajes para incidir en la distinción de clases de la época, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Aunque la angulación seleccionada para los planos es variopinta, en esta película no deja al margen la marcada distinción social entre nuevos y antiguos ricos, clase media y pobre. Razón por la cual Luhrmann utiliza el plano picado para destacar la superioridad de los primeros en escena, al tiempo que el contrapicado persigue en ciertos momentos a esta segunda categoría social, indicando inferioridad.

Así, el director critica a la sociedad americana de la época y el falso ideal de sueño americano, desvelado al final de la historia cuando se demuestra que los ricos siguen siendo ricos y los pobres siguen siendo pobres.



Figura 130 Planos cenitales del asesinato y funeral de Gatsby, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

De nuevo, Luhrmann coloca la cámara con angulación cenital como presagio de muerte, motivo que ya está presente desde *Romeo + Julieta* hasta su cinta más patriótica. Aquí, aplica este elemento escénico para referenciar de forma directa a la literatura del

Bardo anglicano, en concreto, la trágica novela de *Hamlet*, durante la cual Ofelia muere ahogada al caer en un río.

En la segunda imagen, el cineasta vuelve a utilizar dicha angulación para recalcar el significado de muerte, esta vez, en el funeral de Jay Gatsby.



Figura 131 Barrido vertical en la fiesta de Gatsby (Fuente: Elaboración propia)

A diferencia del efecto de movimiento falseado en postproducción (propio en el apartado de montaje), en esta película el director australiano insiste en las vanguardias del *Art Déco* técnicamente como la ya mencionada geometría articulando la cámara sobre su eje para crear panorámicas horizontales, verticales y diagonales seguidas.

A veces de forma natural, y otras, como en el caso de la imagen utiliza el barrido para introducir el concepto de movimiento propio de esta era de la mecanización.

Sin embargo, también utiliza, en gran medida, la cámara en grúa con desplazamiento hacia adelante para enfatizar los primeros planos, revirtiendo el proceso para destacar el entorno urbano.

Sonido

El motivo por el cual *El Gran Gatsby* (2013) es, en esencia, el *Moulin Rouge* de la segunda década del siglo XXI tiene que con la inadecuación o planteamiento kitsch de una música contemporánea empleada en un período histórico anterior.

Sin embargo, hay notorias diferencias en los efectos de sonido respecto al tratamiento de los mismos en su trilogía teatral, ya que aquí atiende al uso fiel y realista de la diégesis y, aunque sabiendo que se añaden en postproducción para conseguir mejor

sonoridad, se alejan de la falsedad de los efectos de carácter extradiegético de las anteriores, a excepción de *Australia* (2008).



Figura 132 Homenaje de Luhrmann al transiberiano en el que concibió la idea de adaptar la película (Fuente: Elaboración propia)

Así, para ensalzar la reiterada idea de industrialización y progreso, el ambiente de la cinta se rellena de sonidos directamente en primer plano ligados a las invenciones de siglo, como el teléfono de la casa de los Buchanan, el rugir del motor de vehículos como el *Roll's Royce* de Gatsby o el ferrocarril (con el que de alguna manera Luhrmann homenajea al transiberiano en el que concibió la idea de hacer la película).

Al tiempo que dedica importancia a los sonidos en un plano más de fondo (recobrando tanta importancia como la recogida de sonidos en *Australia* (2008), lo cual no está presente en las anteriores) apreciado en el tráfico propio de la ciudad de Nueva York, la exaltación de la gente que acudía a las fiestas de Gatz, o el ambiente de construcción industrial del Valle de las Cenizas.



Figura 133 Trompetista con el que el cineasta resalta la importancia del Jazz en los años 20' (Fuente: Elaboración propia)

No obstante, estos recobran una importancia menor que la música, donde Luhrmann vuelve a colaborar estrechamente con el británico Craig Armstrong quien, por tercera vez, compone el score de la película para la cual consigue construir una melodía dramática y lenta que mezcla, por una parte, el tradicional uso hollywoodiense de la orquesta (como en *Moulin Rouge* y, de la mano de Hirschfelder en *Australia*) con

la que intenta recrear el espíritu sonoro moderno de los felices años 20' plasmado en la combinación de instrumentos como la trompeta, el piano y el violín característicos del género Jazz.

Sin olvidar ciertos guiños a sus estudios de ópera, en este caso con la inclusión de un órgano en la mansión Gatsby.

A esta se suma la artificialidad de la música sintetizada por computadora. Mezcla que realiza por primera vez en una película de Luhrmann en términos de originalidad puesto que, si nos centramos en la composición que hizo para el cineasta australiano en los 90', su creación era puramente sintética, aunque experimentó con música clásica pero no era de su propia cosecha.

Frente a la contemporaneidad dominada por el pop musical en sus *soundtracks* escuchados hasta la fecha, se da un paso más al concentrarse más en el hip hop propio de genios de la industria musical actual como Jay Z, productor ejecutivo de la película.

El motivo por el cual este género sustituye al anterior, tiene que ver con su origen, si bien éste tiene sus raíces más directas en el propio jazz afroamericano, cuyos temas, originales del momento (cantados o no) también hacen acto de presencia en el metraje, sobre todo cuando Nick Carraway va narrando los hechos.

Luhrmann vuelve a colaborar con cantantes del panorama musical actual, no solo comercial (como lo eran Christina Aguilera o Pink en *Moulin Rouge*) sino que también rozan lo independiente con el grupo musical *Florence and The Machine*.

Otro rasgo de mezcla al que se suma el hecho de que, por primera vez, se presentan canciones creadas expresamente para el metraje con otras preexistentes que, a su vez, se intercalan entre aquellas no versionadas y las que sí están retocadas para conseguir el ritmo de los alocados años 20', aportando un significado vital al apartado visual.

Como se ha dicho, existen canciones que otorgan sentido a la historia contada en imágenes. Y es cierto que hay muchas cuyo significado es muy concreto y superficial refiriéndose a una acción de la trama como *Killed and Run* de la artista del pop contemporáneo SIA para referirse al momento en el que Daisy atropella

involuntariamente a la amante de su marido y se da a la fuga. No obstante, entre las canciones principales destacan:



Figura 134 Nick consumiendo alcohol y drogas en el piso de Myrtle (Fuente: Elaboración propia)

Love is The Drug, tema de dance electrónico interpretado originalmente por Bryan Ferry, y versionado para la ocasión con toques de trompetas de jazz, en la escena del piso secreto de Myrtle y Tom Buchanan.

El principal motivo por el cual elige este tema no es otro que el de hacer alusión a una de las novedosas actividades del momento: la diversión ligada al consumo de estupefacientes y el alcohol prohibido por la *Ley Seca* (debido a que esta bebida se convirtió en el principal nicho de mercado de la mafia organizada de aquellos años) tal y como se muestra en la imagen, donde Carraway mezcla el amor con las drogas.



Figura 135 Canción A Little Party Never Killed Nobody para destacar diversión en la fiesta de Gatsby (Fuente: Elaboración propia)

Entre los encargos expresos para la película destaca *A Little Party Never Killed Nobody*, “un poco de autotune, un poco de rap, un poco de electro, un poco de coros femeninos y sample de los años 20” de la mano de Fergie la componente los *Black Eyed Peas*.

Dicha canción no hace más que destacar el ambiente de fiesta desenfadada y de excesos propios de la sociedad elitista del momento como ocurre en la mansión de Gatsby.



Figura 136 Canción *No Church in the Wild* para destacar la élite social de los nuevos ricos
(Fuente: Elaboración propia)

Para hacer referencia al ya mencionado negocio del alcohol entre las mafias (nuevos ricos del siglo XX en Norteamérica), Luhrmann cuenta con Jay Z y Kanye West para utilizar en la cinta el tema de hip hop sin versionar *No Church in the Wild* con el que nos alude a la importancia de esta nueva élite social que se basa en el tráfico ilegal para emerger desde la nada para convertirse en adinerados a la altura de la verdadera aristocracia.

El cineasta consideraba adecuado esta composición para destacar la modernidad y carácter rebelde de estos miembros, así como explicar la riqueza de Gatsby, quien era un contrabandista de alcohol o *bootlegger*.



Figura 137 Canción *Young and Beautiful* para destacar los momentos románticos de Gatsby y Daisy (Fuente: Elaboración propia)

Sin duda alguna, la más importante de la cinta es *Young and Beautiful* con letra de Lana del Rey y música orquestada por el compositor de la cinta para retratar, de forma simbólica, la irreal historia de amor entre Daisy y Gatsby, quienes viven en una especie de aventura sentimental breve que se borrará con el paso del tiempo y a la que el cineasta recurre continuamente, a lo largo de la película a través de la melodía retocada por Craig Armstrong, para establecer esa conexión temporal de romance ideal efímero con el período de los años 20'.

Iluminación

El trabajo del fotógrafo Simon Duggan para la cinematografía de esta superproducción es muy similar al de *Moulin Rouge*, haciendo especial inciso en una temperatura de color fría que domina la mayoría de los planos.

A la par que, en la entrega teatral la luz adquiere una denotación simbólica con la que Luhrmann pretende mostrarnos el estado de ánimo negativo y apagado de aquel que cuenta los hechos, el uso de esta iluminación representa el sentimiento de crítica a “*la nación hipócrita*”⁵¹ de los dorados años, la cual estaba muy alejada de representar el ideal de *sueño americano*.



Figura 138 Uso de la luz difusa con disposición frontal y lateral usadas durante todo el filme para iluminar a los personajes, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Al contrario que en sus anteriores producciones, donde el tipo de luz utilizada adquiriría un significado con respecto al personaje, aquí el hecho de que ésta (dentro de lo visualizado en el encuadre) proceda en su mayor parte de fuentes artificiales (como veremos a posteriori) y que centren su foco de atención en los personajes principalmente, se debe a las necesidades del nuevo formato de rodaje en tres dimensiones en el cual se produjo la cinta.

Así, puede apreciarse en situaciones de encuentros entre Daisy y Gatsby en el salón de la mansión, o a través de la disposición de este último junto a Nick y Baker, como la luz incide siempre en dirección lateral (ya sea izquierda o derecha) con una angulación a la altura de los ojos o en picado dibujando sombras difusas (dada la baja intensidad) sobre estos generando las esperadas sensaciones de volumen y profundidad con respecto al fondo que requiere el formato de rodaje.

⁵¹ EFE, 2013 «El gran Gatsby» retrata una «nación de hipócritas», según el director. *El diario* [en línea]. 12 de mayo. Disponible en: https://www.eldiario.es/politica/Gatsby-retrata-nacion-hipocritas-director_0_131586942.html [consulta: abril de 2020].

Aunque se usa en menor medida, dicha sensación de separación del fondo, respecto a la figura humana en el encuadre, también se consigue con una luz frontal.

Los efectos especiales y el tipo de espacios para la grabación de las escenas juegan un papel crucial en el manejo de la iluminación por parte de Duggan.

En lo que respecta a las escenas de día, existe una clara distinción entre disposición de cromas y decorados recreados en espacios externos.



Figura 139 Uso limitado del sol como fuente de luz natural (Fuente: Elaboración propia)

Un claro ejemplo del primer caso se da con la mansión Buchanan, terreno espacial real donde los personajes reciben directamente la luz solar sin apariencia alguna de artificialidad. Sin embargo, la mansión, así como otros elementos decorativos ligados al jardín, se han introducido mediante fondos cromados.

Técnica que se repite en los escenarios del Valle de las Cenizas y el puente de Nueva York por el que Gatsby conduce el *Rolls Royce* (donde la naturalidad de la luz solar se complementaba con los efectos digitales de reconstrucción del escenario en postproducción).

En el segundo caso, sería la casa de Nick Carraway, la única creación decorativa a escala real que se construiría en exterior. Así podemos ver en la imagen como el protagonista, después de drogarse en el piso de Myrtle, aparece tumbado en el banco de la entrada de su casa en West Egg, donde la incidencia en picado de la luz solar sobre el lateral derecho del mismo, le dibuja una serie de sombras suaves o poco definidas por su escasa intensidad.

Esta escena nos sirve para conocer el motivo por el que el director de fotografía no recurre a sombras marcadas en ningún momento de la cinta (ni en interiores ni en exteriores).



Figura 140 Filtro brillante propio de sus trabajos en publicidad (Fuente: Elaboración propia)

Y es que, por expreso deseo del director, se practicó el tratamiento de un filtro brillante que Luhrmann aplica a toda la película para incidir simbólicamente en lo idílico y efímero que fueron *los felices años 20'*.

Este filtro que, como es apreciable en las imágenes, maquillaba las imperfecciones del rostro de los protagonistas, siendo una especie de alusión técnica a la estética de sus trabajos en el campo de la publicidad y que ha seguido aplicando en anuncios de marcas de moda con las que ha colaborado, como *H&M*.



Figura 141 Iluminación artificial en interior de los personajes para simular un ambiente externo (Fuente: Elaboración propia)

En tercer y último lugar, en lo que a escenas diurnas se refiere, Luhrmann abandona la naturalidad del exterior para crear el día en un ambiente cerrado empleando la primera técnica, es decir, cromas que se convierten en el fondo de la escena mientras los personajes son iluminados con focos en la justa medida para no desentonar en dicho espacio digital, como ocurre en la imagen anterior.



Figura 142 Uso de fuentes reales de luz fría en la fiesta de Gatsby y la mezcla de frías y cálidas digitalizadas de la ciudad de Nueva York (Fuente: Elaboración propia)

En contraposición al día, dado que las escenas de interior y exterior nocturnas requieren, en este contexto de época, exceso de luz artificial, está justificado su pleno rodaje en el entorno de estudio.

Atendiendo al exterior simulado, podemos incidir en la fiesta de Gatsby, decorado de estudio donde se hace palpable el uso homogéneo de fuentes de luz frías como la generada por lámparas, focos en el suelo de la piscina para iluminar el agua, así como ocurre más adelante en escena con el brillo que refleja los confetis lanzados al aire y los fuegos artificiales; por no hablar de la heterogeneidad de puntos de luz mixta (cálida y fría) de las edificaciones que describen a la ciudad que nunca duerme generada completamente por ordenador.

Estas fuentes exentas de naturalidad, además de aquellas procedentes de los faros de vehículos del período, son las que aparecen durante todo el metraje para hacer frente a la oscuridad.



Figura 143 Uso de fuentes de luz naturales en la mansión Gatsby y de focos artificiales en el piso de Myrtle, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Por otro lado, respecto a la iluminación de interiores, a excepción de la mencionada casa de Carraway, tanto en la noche como en el día, es artificial, puesto que las ventanas, y cualquier elemento que dejase paso a la entrada luz, estaba completamente tapado por cromas, y englobado por la luminancia del estudio donde estaban fijados.

No obstante, es cierto que nuestro director cedió ante el exceso artificial a la naturalidad y calidez aportada por las velas (recurso muy utilizado en *Romeo + Julieta* y, en menor medida, en su tercera entrega) en la escena donde Gatsby contempla como baila Daisy con Carraway en su mansión, aunque la mayor parte de fuentes lumínicas que el cineasta mostraba insertos en los interiores reales durante la noche estaban ligados a las lámparas de araña y farolas de hogar incrustadas en las paredes, entre otras.

Para de decorados de interior en escenas diurnas, la iluminación procedía del manejo de focos de luz fría de suave intensidad (como hemos mencionado) que inciden sobre los actores, siendo dicha luz manipulada posteriormente mediante programas de edición.

Este proceso de pulido de imagen se pudo utilizar en *Australia* (2008) pero, dado la escasez de planos rodados en interiores, se descartó.

Así, tomando como referencia la escena de día en la sala de estar del piso secreto de Myrtle, hay que tener en cuenta la importancia que tiene el color para la cinta, otro recurso artístico que Luhrmann empleó en *Moulin Rouge* a nivel simbólico y que también está presente en la novela de Fitzgerald.

En esta, hace una alusión personal al rojo en cuanto que demuestra alegría y fiesta (como ocurría en su anterior proyecto) además de que simboliza la pasión como lo hace en esta cinta Tom Buchanan, siendo una pasión de carácter sexual frecuente entre los ricos de la época que cometían adulterio.



Figura 144 Uso del color amarillo como símbolo de riqueza y muerte, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

El amarillo, dispuesto en las posesiones materiales que rodean al personaje de Gatsby, tienen un sentido base de riqueza y poder dado que es el color del oro.

Sin embargo, como puede observarse en la segunda imagen en la cual Daisy atropella a Myrtle, adquiere otro significado relacionado con la muerte en la gran novela americana.



Figura 145 Uso del color verde como símbolo de esperanza de Gatsby (Fuente: Elaboración propia)

El verde que, si bien lo divisamos en el espacio de los jardines de West y East Egg asociado a la naturaleza, en la adaptación de Luhrmann representa la esperanza que tiene Gatsby por conseguir a su amor, tal y como se muestra en la primera imagen, donde aparece el faro de luz que se encuentra en el puerto de los Buchanan, el cual es contemplado por Gatz al otro lado de la bahía.

También está presente en el teléfono de su mansión con el cual suele llamar esperanzado a Daisy.

Montaje

Para esta ocasión, siendo este el otro rasgo de estilo particular del cineasta australiano, Jason Ballantine, Jonathan Redmond y Matt Villa fueron los encargados de manipular el bruto grabado en la sala de montaje para convertir el simple empalme de planos de *Australia* (2008) en una mezcla de ritmos frenéticos y pausados propios de su trilogía original volviendo, sobre todo, a la esencia expresiva y lejos de la linealidad que caracterizó a su proyecto del 2001.



Figura 146 Orquesta tocando en una de las fiestas de Gatsby (Fuente: Elaboración propia)

En lo que a duración se refiere, se hace un uso desmedido de la reducción temporal del plano ligado a momentos de diversión.

Un buen ejemplo de ello son las fiestas en la mansión de Gatsby, donde la gente baila al son de las canciones cuyo tempo musical está estrechamente ligado al movimiento acelerado del plano y el corte rápido, tal y como se aprecia en *Moulin Rouge* (2001) recuperando la estética de videoclip utilizada con anterioridad, rindiendo tributo a la orquesta (y su director) que aperturaba su teatral ópera prima.



Figura 147 Uso de la aceleración del plano para destacar el dinamismo y la velocidad con Nick y Gatsby en el Roll's Royce (Fuente: Elaboración propia)

Pero la marca de estilo también está al servicio de la tecnología de época, ya que otro motivo de entretenimiento eran los vehículos.

A través de los desplazamientos de un lugar a otro, Luhrmann pretende resaltar la importancia de la velocidad propia del movimiento vanguardista del futurismo (inserto en el Art Déco que domina el ambiente contextual de los años 20') en escenas donde hace acto de presencia el *Rolls Royce* del multimillonario (como el utilizado por Redford en la adaptación de 74') empleando, para ello, el mismo método de manipulación del plano respecto al tiempo y número de cortes.



Figura 148 Grabación con cámara estática en interiores (Fuente: Elaboración propia)

Además, se hace uso por primera vez del movimiento de cámara en montaje para añadir sensación de vibración a la escena, falseando la inestabilidad real del material de rodaje, al haberse grabado en estudio a base de cromas.



Figura 149 Material de archivo de los años 20' (Fuente: Elaboración propia)

La tercera vez que el equipo de montaje recurre a la aceleración, guarda estrecha relación con los elementos que marcan el paso de los días ya señalados en el apartado de tiempo, entre los que destaca, por primera vez, el uso de material de archivo original de los años 20' para presentar, de forma resumida y con cortes rápidos, el tipo de actividades económicas, políticas y sociales del momento, así como hacer un repunte contextual de la reciente Primera Guerra Mundial.

En este caso, Luhrmann utiliza estos apuntes históricos con brevedad para centrarse en otros aspectos de la trama.



Figura 150 Uso de la ralentización para destacar cómo Buchanan pega a Myrtle y cómo esta es atropellada por Daisy, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Por otra parte, la ralentización del plano está reservado expresamente a acciones dramáticas que implican violencia y crimen.

En el primer caso, podemos observar cómo Tom Buchanan agrede físicamente a Myrtle y la escena abandona su ritmo natural volviéndose más pausada, al igual que ocurre con el asesinato de dicho personaje por parte de Daisy, tal y como se aprecia en las imágenes anteriores, que únicamente están marcadas por el simple corte.



Figura 151 Uso de la transición en los momentos de amor entre Daisy y Gatsby (Fuente: Elaboración propia)

Los momentos que guardan relación con el pasado, como el romance idílico entre Daisy y Gatsby, también están marcados por una mayor duración del plano, pero, a diferencia de los anteriores, se hace un uso intercalado entre el corte y la transición (o encadenado).



Figura 152 Primer plano ralentizado de Gatsby en su fiesta (Fuente: Elaboración propia)

En última instancia, la ralentización tiene un tercer propósito asociado a la presentación de los personajes principales, es decir, a Nick, Daisy y Gatsby.

Sin duda alguna, el factor clave en esta producción, al margen del sonido y el montaje, es el equipo dedicado a los efectos especiales: en esta película ha explotado este recurso como si de un *blockbuster* de acción se tratase.



Figura 153 Uso del croma en los primeros planos (Fuente: Elaboración propia)

Por una parte, como se ha visto en iluminación, se centra en cromas que sirven para plasmar digitalmente fondos difuminados sin profundidad para los primeros y

medios planos, destacando la nitidez del personaje (al cual se le aplica una luz lateral para contornear su figura) sobre el mismo.

La principal función de este efecto digital difuso tiene que ver con la creación de profundidad 3D de las cámaras en rodaje.



Figura 154 Uso de exteriores para digitalizar el exterior de la mansión Buchanan (Fuente: Elaboración propia)

Sobre los cromas, también se insertan espacios digitales nítidos donde se aprecian construcciones con volumen tridimensional, en concreto, para las edificaciones como la mansión Buchanan, la de Gatsby, o el mismísimo escenario de la ciudad de Nueva York.



Figura 155 Uso de interiores para digitalizar el ambiente del Broadway de Nueva York (Fuente: Elaboración propia)

Al igual que en su proyecto más reciente, para evitar contar con demasiados extras o elementos constitutivos del atrezzo reales como los medios de transporte (y los propios edificios mencionados), se hace uso de la técnica de replicación para multiplicar su presencia en el espacio escénico recreado por computadora.

En la imagen de la derecha podemos observar cómo Luhrmann referencia al teatro, en este caso de *Broadway*, así como a las adaptaciones cinematográficas del cine mudo procedentes de novelas como lo fue *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922).



Figura 156 Nick Carraway narrando visual como auditivamente los hechos de la cinta (Fuente: Elaboración propia)

Por último, el australiano rinde homenaje a la novela de Fitzgerald introduciendo digitalmente líneas de texto para que el espectador lo lea visualmente mientras Carraway lo narra con su propia voz.



Figura 157 Escritura manual y mecanizada de la historia por parte de Nick Carraway (Fuente: Elaboración propia)

Así, Luhrmann incide en la influencia de la literatura, estableciendo un pastiche de códigos del mismo lenguaje para contar los hechos a través del modo de escritura: en papel (como se observa en la imagen de la izquierda) o en máquina de escribir (tal y como Christian hacía en *Moulin Rouge*).

Guion

Al igual que en su primera adaptación literaria del 96' llena de cambios visuales radicales (ligados principalmente al contexto), Luhrmann pretendía realizar su propia versión de la obra homónima de Fitzgerald traduciendo *El Gran Gatsby*, de manera que “se adaptara a la cultura de destino, para que sea mejor recibida”⁵² a través de su marcado estilo visual contemporáneo.

⁵² TEIXEIRA, Karine, 2019. *The Great Gatsby*. Dir. Baz Luhrmann. Beverly Hills: Village Roadshow Pictures, 2013. *Cadernos de Tradução* [en línea]. Brasil: CT CIS, no.3, pp. 409-416 [consulta: abril de 2020]. ISSN 2175-7968. Disponible en: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p409>

Se dice que “*la literatura se consideraba un arte intocable y sagrado, por lo que su traducción para el cine fue visto por muchos críticos como plagio mal hecho*”. No obstante, al igual que el lector imagina bajo su punto de vista cómo es el mundo descrito en la novela, un director de cine plasma su visión en pantalla.

A diferencia de las otras adaptaciones cuyo retrato de lo escrito por el literato norteamericano estaba lejos de captar la esencia visual (a excepción de la cinta de Jack Clayton en el 74’ que era la más cercana), Luhrmann recurre a una mayor fidelidad al trasfondo histórico (como hizo en su anterior proyecto) para suplir los errores de: ausencia en el caso de la primera adaptación cuyo material estrenado en 1926 no está al alcance de nadie; conversión en una película de gánsters en plena etapa del cine negro de 1949; o la deficiencia presupuestaria que tuvo el telefilme de los 2000 para mostrar la opulencia de las locas fiestas en la mansión de Gatsby.

Aunque esta versión, en colaboración con Craig Pearce, introduce ligeros anacronismos a nivel audiovisual y narrativo que lo alejan del libro para “*proveer un poco de creatividad e inventiva*” a la trama.

En el primer caso, la diferencia más notoria está marcada por un vestuario cuya confección es más moderna que el sugerido en la novela y mostrado en las adaptaciones previas, al igual que los elementos de atrezzo como los vehículos, con retoques estéticos que se alejan del año 1922 para avanzar hasta 1929 siendo un ejemplo de ello el *Roll’s Royce* de Gatsby que originalmente era un *cáдилac*.

También existen algunas contradicciones en la caracterización de los personajes que la asemejan a su versión previa más que al escrito puesto que en éste último caso Gatsby luce un color de pelo castaño, no rubio como el de Robert Redford.

Por no hablar del exceso de artificiosidad lumínica y de decorados sobrecargados, típico afán de Luhrmann por convertir lo visual en espectáculo, al margen del rasgo anacrónico más radical que guarda relación con *Moulin Rouge* (2001): las canciones de siglo XXI.

Además, como se ha mencionado en el apartado de montaje, otra de las diferencias más notorias respecto a la novela y a las otras películas reside en que Luhrmann homenajea a la literatura mediante un pastiche de narraciones auditivas (en

voz *over*) con el texto escrito tanto manual como a máquina, siendo añadidos con efectos especiales.

En lo referente a la narrativa, se vuelve a plantear el mismo sistema de narrador-escritor que se utilizó con Christian en la tercera entrega de la Cortina Roja. Aquí, el protagonismo de la cinta recae en Nick Carraway, no en el personaje cuyo nombre da título a la novela.

Por necesidades creativas de guion, como homenaje, Luhrmann plasmó la vida de Fitzgerald en Carraway quien, al igual que éste último fue escritor, vivió durante los dorados años veinte y acabó siendo alcohólico, razón por la que el cineasta inventa un manicomio como localización desde la cual describe los hechos acontecidos.

Éste es, por tanto, narrador protagonista o autodiegético pues al igual que narra los hechos desde fuera, también participa en ellos, utilizando el tiempo gramatical de la primera persona combinado con la tercera cuando trata de hablar de los personajes. Y, aunque Nick habla de los demás, cuenta su propia historia, es decir, los hechos que le suceden personalmente.

Si bien, la focalización es interna fija durante toda la película, hay que destacar que, dentro de la historia, Nick cede el relevo a Baker en un momento concreto actuando esta como testigo para narrar acontecimientos que ha observado en lo relativo al romance entre Daisy y Gatsby.

En cuanto al tiempo narrativo, utiliza la misma técnica no lineal que planteó en *Moulin Rouge* (2001) basada en el flashback basado en niveles. Así desde el primero de ellos, que sitúan a Nick en el manicomio, Luhrmann nos traslada pasado verano de 1922 pero, a la vez, emplea el flashback para acceder a situaciones anteriores a éste para el cual utiliza la figura del resumen para centrarse en otros aspectos más importantes.

Por último, en lo que a trama se refiere, el género romántico vuelve a hacer acto de presencia con el amor también traducido en un conflicto de diferencia de estatus social que imposibilita estar juntos a Daisy y Gatz.

Producción

En el año 2010, la división australiana de la compañía *Warner Bros* (fundada en 1986 para la creación de obras audiovisuales) *Village Roadshow Pictures*, junto a *Red Wagon*, se encargaría de colaborar con la productora independiente *BazMark* para cubrir los costes de realización, ante la negativa de promover una cinta presupuestada en 105 millones de dólares por parte *Twentieth Century Fox*.

Uno de los principales motivos que nos permite explicar la elección de la competencia directa está asociada a las novedosas técnicas de rodaje ya que, por primera vez en mucho tiempo, los estudios Fox fueron los primeros en devolver a la actualidad el formato cinematográfico 3D, consintiendo al director James Cameron (*Titanic*, 1997) filmar la superproducción de ciencia ficción *Avatar* (2009) con cámaras especializadas para ello.

La vuelta a la tridimensionalidad ya descubierta en 1890, y la buena acogida por parte del público actual, hizo que los estudios *Warner* pusieran su foco de atención en esta tecnología apostando por una reconversión inicial en postproducción de títulos ya amortizados en cine como *Furia de Titanes* (2010), lanzándose directamente en formato físico sin buena acogida debido a que originalmente no estaba filmada para su estreno en dichas condiciones.

El próximo trabajo del estudio para experimentar el formato fue *Ga'hoole: La leyenda de los Guardianes* (2011) siendo la primera en estrenarse en cines, la cual, a pesar de ser reconvertida en postproducción, tuvo un resultado distinto puesto que es una cinta de animación y, como tal, están producidas enteramente por computadora consiguiendo tal efecto con mayor facilidad.

A finales de 2011, Warner consiguió estrenar *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte Parte 2*, el primer largometraje con personajes de carne y hueso lanzado a la gran pantalla en 3D por parte del estudio, pero basado en el mismo sistema de reconversión antes mencionado.

Ese mismo año, se pactaron las condiciones definitivas del contrato con *Warner* en lo referente al presupuesto, el cual sería concedido si el australiano accedía a grabar íntegramente en Sidney (Australia).

No obstante, el acuerdo se haría efectivo una vez el estudio aprobara el uso especializado del 3D (reservado únicamente para el cine de acción y terror) durante la grabación, con el objetivo de mejorar la narrativa del filme, tal y como hizo Hitchcock con *Crimen Perfecto* en 1954.

Una vez confirmado, Luhrmann contaría con el mexicano Alonso Holms como el estereógrafo de rodaje, miembro del equipo técnico que consigue un mejor resultado al configurar un sistema de dos cámaras situadas a la izquierda y derecha de la escena en cuestión para conseguir, no sólo la profundidad resultante de un recorte de capas de imagen en postproducción, sino el volumen que permite al espectador ver a los personajes en primera instancia sin que estos aparezcan planos en pantalla o, dicho de otra forma, como simples recortes sobre un fondo.

Al margen del novedoso uso de este formato, en la producción destacan el habitual uso del decorado, vestuario y, esta vez, los vehículos de época que cobran especial peso en la trama.

Dado que Luhrmann pretendía volver a mostrar sus dotes en el dominio de la escena como espectáculo recargado de artificiosidad, desechó, casi en su totalidad, las localizaciones geográficas reales en detrimento de los decorados de estudio como hizo en la tercera entrega del *Telón Rojo*.

Esto le permitiría limitar el uso del exterior al rodaje exclusivo de escenas donde los vehículos hacían acto de presencia, además de la casa de Nick Carraway, el único elemento arquitectónico construido que contaba con decorado exterior, a diferencia del resto si nos trasladamos a los estudios, donde los espacios eran digitalizados en su faceta externa, mientras los interiores sí estaban concebidos a escala real.

Como cineasta postmodernista que pretende innovar a través de la mezcla o pastiche de distintos recursos del arte, la atracción por el movimiento Art Déco que, según la diseñadora de producción Catherine Martin era clave para crear el “*trasfondo histórico en el que se ambienta la historia*”⁵³.

⁵³ *El Gran Gatsby* [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Village Roadshow Pictures, 2013. Madrid: distributed in Spain by Warner Bros Pictures (Spain)

Por ende, el estilo barroco de los años 20' es referenciado continuamente, al margen del ámbito técnico (con el ya mencionado movimiento de cámaras, composición de planos...), por ser en sí un arte que está elaborado en base a los movimientos rompedores de vanguardias previas a la Primera Guerra Mundial y de culturas como la “oriental, egipcia, africana o precolombina”⁵⁴.

Es importante resaltar que las vanguardias reflejadas en la película en términos decorativos se centran en el cubismo “del que toma el gusto por la geometrización de las formas”. Así, vemos como en la mansión Gatsby, se observan numerosos dibujos geométricos en el suelo de la misma, como en la arquitectura circunferencial de la piscina en la que éste es asesinado o la clara estructura escalonada propia de las pirámides precolombinas apreciables en las imágenes anteriores.

También, insiste en el uso del metal como materias primas de construcción propio de la vanguardia futurista, y del fauvismo “toda su riqueza de colores intensos y contrastados”, notorio en los interiores como el azul de la mansión Buchanan o el rojo en el piso de su amante Myrtle.

Por otro lado, el exceso de vehículos en pantalla (como elemento de atrezzo al que se le aplicó la consabida técnica de replicación en postproducción), se justifica en que “si algo que realmente caracteriza a los motivos Déco, es la inspiración en el mundo de la máquina, dado que simboliza la era de la mecanización, donde automóviles, locomotoras, barcos o aviones representan el triunfo del dominio de la locomoción y la velocidad”.

Esta mecanización, la cual sugieren ciertos decorados, es visible en su película a través de los coches como el *Roll's Royce* de Gatsby, dotado de ciertos anacronismos estéticos para remarcar que la idea de movimiento, al igual que los materiales metálicos, es propia de la vanguardia futurista de la que se nutre el Art Déco.

⁵⁴ SANCHO MONLLOR, Gema, 2014. *La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925 y la internacionalización del Art Déco* [en línea]. Trabajo fin de grado. Zaragoza: Universidad de Zaragoza [consulta: abril de 2020]. Disponible en: https://www.academia.edu/33482388/La_Exposicion_Internacional_de_Artes

Por último, si dejamos a un lado la influencia vanguardista del color y los rasgos culturales del movimiento artístico, Luhrmann confiere a la vestimenta de los personajes un significado concreto.

Si bien en *Australia* (2008) servía como reclamo visual de la evolución sentimental de los personajes en escena condicionada por su presencia en el entorno geográfico, en *El Gran Gatsby* (2013), se recurre a la ropa y los complementos con ciertos anacronismos dado que “*se quería conectar con un público moderno que no está versado en los detalles de la cultura de los años veinte*” con el objetivo de resaltar la distinción de las clases sociales del momento para que el espectador tenga presente la crítica al sueño americano y la irrealidad de igualdad de condiciones para todos que expone en su planteamiento.

Así, a diferencia de los colores en los trajes, Luhrmann se centra en radicalizar el vestuario por categorías, reflejando la pobreza en la forma de vestir tan destapada del mecánico George Wilson; la portada por Nick Carraway sugiere que pertenece a la clase media; mientras que, entre los ricos tradicionales, se muestra el convencional traje de Tom Buchanan propio de la aristocracia. Por otro lado, la utilizada por Gatsby, más moderna que la del anterior, lo enmarca dentro de los nuevos ricos del momento.

Al igual que ocurre con la femenina, entre la que diferenciamos los vestidos de Myrtle exentos de adornos lujosos que indican su pertenencia a la clase media/baja frente a los de Daisy Buchanan, cubierta de numerosas joyas y detalles que reflejan el Art Déco de la modernidad ligada a las más altas élites sociales.

Promoción

El Gran Gatsby (2013) aterrizó de forma estelar sobre las numerosas premieres de Europa y Norteamérica, en especial, la del prestigioso festival de *Cannes* (Francia), como punto de partida para dar a conocer su nuevo proyecto.

Hasta ahora, el mayor despliegue de material promocional con el que contaba una película de Luhrmann, se concentró en *Moulin Rouge* (2001) por parte de la distribución de *Twentieth Century Fox*.

Por no hablar del récord histórico de ventas que alcanzó la tercera novela de Fitzgerald tras el rumor de que el director estaba trabajando en una nueva versión para el cine, superando con creces los menos de 25.000 ejemplares que el escritor llegó a vender en vida.



Figura 158 Poster original e individuales con los protagonistas principales de la película (Fuente: Elaboración propia)

No obstante, debido al paso del tiempo, el crecimiento tecnológico de una sociedad marcada por el exceso bombardeo de información, permitió a la compañía explotar desproporcionadamente la cinta para hacerla llegar al público mediante el uso del tradicional cartel comercial, que se complementó con un individual para cada uno de los protagonistas principales de la trama.

Además de una ingente cantidad de estos, dedicados a promocionar el título original de la adaptación sobre un fondo dominado por el tan característico *Art Decó* de la época destacando, por tanto, un mayor reconocimiento al llevarse dos premios *Oscar* a la categoría de Mejor diseño de producción y Mejor diseño de vestuario.

Junto a ello, se publicitó en televisión a través de distintos spots de televisión, asegurando el teaser para redes sociales como twitter o Facebook (donde la icónica escena de Gatsby levantando la copa en su primera aparición, se convirtió en un viral foco de memes) y tres trailers oficiales para todos los países, de los cuales, el primero estaba reservado para su visionado en películas de reciente salida al formato físico (tanto en estándar como alta resolución) y para su proyección en salas de cine. El resto se reservó para *Youtube*.

Por otro lado, el rostro de DiCaprio y Mulligan ocupó las portadas de revistas de moda como *Vogue* o *Bazaar* y relacionadas con estrenos de cine como las españolas *Cinemanía*.



Figura 159 Material promocional de la película (Fuente: Elaboración propia)

Como es costumbre, para el conglomerado mediático norteamericano, se lanzó una gran cantidad de merchandising en forma de llaveros, fundas para tablets y móviles, camisetas, bolsos, vasos, copas (como se aprecia en la imagen), e incluso los ya mencionados posters, entre otros.

Bien es cierto que, para ésta no se diseñó una web especial con todos los detalles de la misma como en su penúltima apuesta de la mano de Fox, pero sí que contó con un apartado en la página web de *Warner Bros. Pictures Entertainment* con información sobre la misma.

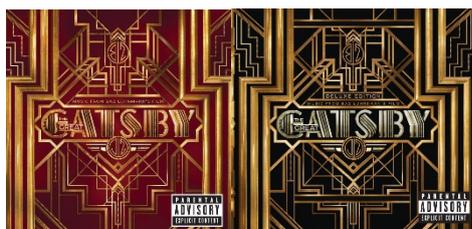


Figura 160 Portadas de la edición sencilla y deluxe del score de la película, respectivamente (Fuente: Elaboración propia)

Al igual que sus predecesoras, a excepción de *Strictly Ballroom* (1992) y *Australia* (2008), el conjunto de temas que conjugaban el soundtrack de *El Gran Gatsby* (2013) publicado por *Warner Tower Music* en dos ediciones: una sencilla con las canciones escuchadas en la película y su versión especial con un segundo disco que contiene los tracks que no aparecieron en los cines.



Figura 161 Espectáculo promocional en el metro de Madrid (Fuente: www.youtube.com)

Por si fuera poco, Warner llevó a cabo en cada país distintas estrategias de marketing para la promoción, sobresaliendo la reconstrucción ambiental de la época en el metro de Madrid, mediante pegatinas y posters a los que se sumó un personal con vestuario similar al presentado en el film.

Distribución

Todos los países del mundo contaron con la compañía norteamericana *Warner Bros Pictures* como distribuidora oficial del largometraje a excepción de Australia, donde *Village Roadshow Pictures*, la propia filial del conglomerado dedicada a la producción de cine en este país desde 1986, se reservó todos los derechos de manipulación del producto resultante.

Siguiendo un patrón común para la venta al público, cuatro meses después de su proyección en la gran pantalla, la cinta se lanzó en *DVD* y *Blu-ray Disc*. Si bien es un material publicitario y promocional, la reproducción licenciada de copias en formato doméstico es considerada como el segundo mayor generador de ingresos para la distribuidora tras la recaudación total de taquilla.

Al igual que ocurrió con su predecesora, el disco de alta definición agrega a la película un sustancial conjunto de contenidos adicionales sobre su producción (algunos de los cuales han sido utilizados para este análisis). Además, el creciente mercado de plataformas digitales y de la novedosa tecnología con la que se rodó el metraje, consiguió alcanzar a más público con la venta de ésta en aplicaciones móviles como *i-tunes* o del *Blu-ray 3D*.

Exhibición

El 10 de mayo de 2013 se estrenó el largometraje en Estados Unidos, debido retrasando su fecha cinco meses debido al gran número de superproducciones de la propia Warner que harían competencia a su taquilla, entre ellas: *Argo* (Ben Affleck, 2012) y la primera entrega de la trilogía *El Hobbit* (Peter Jackson, 2012). De esta forma, conseguía recaudar un total de 50 millones de dólares en su primer fin de semana (cifra que rozaban sus dos últimos trabajos con *Fox*). No obstante, los beneficios totales entre el continente americano y Canadá, marcaron una cantidad de 145 millones.

A una semana de diferencia, se proyectó en las salas españolas y, junto al resto del mundo, se obtuvo un beneficio cercano a los 207 millones, en la línea de los éxitos de su comienzo como cineasta.

Hay que considerar la importancia que tuvo la presentación de la cinta en tres dimensiones, en salas especializadas con *Real 3D*, para la toma de decisión en la compra de entradas que, a diferencia de *Australia* (2008), no contó con el sorteo de éstas como mecanismo promocional.

Equipo técnico y artístico

Equipo técnico

-Director: Baz Luhrmann / -Producción: Baz Luhrmann, Lucy Fisher, Catherine Martin, Douglas Wick, Catherine Knapman / -Producción ejecutiva: Barrie M. Osborne, Bruce Berman, Jay Z / -Guion: Craig Pearce, Baz Luhrmann -Compositor: Craig Armstrong / -Dirección de fotografía: Simon Duggan / -Montaje: Matt Villa, Jason Ballantine / -Dirección de arte: Catherine Martin / -Dirección de vestuario: Catherine Martin

Equipo artístico

-Leonardo DiCaprio: Jay Gatsby / -Tobey Maguire: Nick Carraway / -Carey Mulligan: Daisy Buchanan / -Isla Fisher: Myrtle Wilson / -Elizabeth Debicki: Jordan

Baker / -Joel Edgerton: Tom Buchanan / -Jason Clarke: George Wilson / -Adelaide
Clemens: Catherine

5 CONCLUSIONES

El propósito de nuestro trabajo ha consistido inicialmente en otorgar mayor visibilidad a Baz Luhrmann como director debido a que, desde su aparición ha sido infravalorado y criticado por centrar su cine en copiar aquello que otros han hecho previamente convirtiéndolo en un espectáculo de circo falto de credibilidad.

Sin embargo, su merecida consideración como director con sello de autor guarda estrecha relación con el cumplimiento de los objetivos específicos planteados:

En lo que respecta al contexto, cabe destacar el afán postmodernista definido por Katixa Aguirre Miguélez como *“una narrativa disruptiva, una visión negra y pesimista de la condición humana, una representación masiva e injustificada de la violencia, la muerte del héroe y, en general, un énfasis desproporcionado en la técnica por encima del contenido”* que ha definido la forma de dirigir de muchos cineastas australianos siendo la clave del alcance de su eco a nivel internacional.

El segundo objetivo específico, relativo al repaso de su vida, sirve para explicar el porqué del particular estilo fílmico de Luhrmann, cuyos conocimientos sobre la materia se han limitado al visionado amateur, en contraposición a la completa formación en técnicas cinematográficas de otros directores que, sin embargo, no cuentan con un estilo definido que el australiano sí ha definido gracias a una formación académica distinta pero más amplia al abordar otras artes.

También, es fundamental señalar su infancia como punto de partida para imaginar historias basadas en lo presente a su alrededor, lo cual afirma la ausencia de originalidad creativa argumental, siendo la forma, es decir, el cómo contar lo existente, lo que prima en sus cintas. Teniendo en cuenta sus bases en el séptimo arte y la música por parte de padre, así como en el teatro y el baile de salón por parte de madre, que me han hecho comprender que la particularidad de su cine tiene un trasfondo de muchos años de herencia.

Por tanto, los ámbitos académico y personal son la raíz de la necesidad de Luhrmann por oponerse a lo establecido, diseñando un nuevo género cinematográfico de enfoque visual con rasgos comunes de estilo analizados con éxito a lo largo de las cinco películas que componen su filmografía, demostrando a través del más costoso e importante de los objetivos lo diferente, innovador e importante que es este director como referente del cine postmoderno:

1) En todas ellas, de alguna manera, coinciden en una presentación teatral, usando vestuarios, decorados, personajes sobreactuados y efectos sonoros irreales para convertir el mundo real en artificio, insertándolas en el ámbito cinematográfico donde exalta la importancia de un montaje expresivo que sigue la estética del videoclip.

2) Bajo el término pastiche, recurre visualmente a combinar géneros cinematográficos que han repercutido en su vida como el western, el bélico, el de acción o el drama coincidiendo todas las tramas en el romance, el cual es su favorito. Este pastiche alude a otros ámbitos, pues mezcla géneros musicales como el pop, el rock, el hip hop o el jazz, incluso se rige a nivel argumental por géneros literarios que le han marcado durante su etapa académica como mitos religiosos, la novela romántica de Alejandro Dumas o el verso isabelino de Shakespeare.

3) Otra de las coincidencias claves de su filmografía recae en la referencialidad mediante homenajes visuales a películas del Hollywood clásico en lo que respecta a los géneros antes mencionados. También, emplea la autorreferencialidad, a sus propias creaciones al usar de forma reiterada: la apertura de cortina roja que aluden al teatro; una trama amorosa que, en base a un conflicto, se convierte en tragedia; narraciones que desvelan el final al principio afirmando su idea de cine como experimento meramente visual. A estas se suman las múltiples alusiones a los medios de comunicación desde el periódico hasta la televisión, así como el tratamiento simbólico del color en vestuarios y atrezzo.

4) A lo anterior se aplica, de forma irregular, el concepto de anacronismo para introducir ese pastiche de elementos visuales, puesto que la mayoría de las películas de Luhrmann buscan la descontextualización, ya sea a través de un

vestuario que difiere del entorno, de música actual en una época pasada, o de lenguajes antiguos insertos en un período moderno, pues su propósito es reimaginar lo inventado para el espectador del siglo XXI.

Sin duda alguna, los puntos anteriores son motivos más que suficientes para afirmar que Baz Luhrmann merece ser reconocido como autor en el panorama cinematográfico, propósito que he cumplido gracias a la adquisición de conocimientos derivados del visionado de películas ajenas al director, datos extraídos de fuentes mediáticas además de la revisión continua e interpretativa de la filmografía analizada.

No obstante, dicha interpretación ha precisado de una documentación basada en la técnica cinematográfica debido a que, aunque la escasez de información en el campo académico me otorgó mayor libertad y capacidad para aclarar al lector qué quiere transmitir Luhrmann de forma subjetiva, al mismo tiempo es un gran impedimento a la hora de buscar razones de peso que, sobre el trabajo del cineasta, hayan publicado otros investigadores.

Por otro lado, para mi sorpresa, el esfuerzo por dar respuesta a mi planteamiento ha ido parejo de un aprendizaje que ha ampliado aún más la concepción que tenía sobre el cine y, sobre todo, de nuevas formas de realizarlo porque es cierto que nada es nuevo y que todo existe si nos centramos en el contenido y no en la manera de presentarlo al público.

Para finalizar, debemos tener en cuenta las posibles aplicaciones a la vida real, las cuales se traducen:

a) En el ámbito cotidiano de la cultura popular, sirve para ampliar el conocimiento del espectador medio en torno a las múltiples formas que existen de hacer cine, a la par que le permite obtener un punto de vista crítico, y no intuitivo, con el que emitir juicios de valor propios basados en argumentos sólidos. De esta forma, también se evita juzgar positiva o negativamente la propuesta de Luhrmann al ámbito cinematográfico con opiniones ajenas procedentes de medios de comunicación o particulares que se valen de sus estatus para influir en la forma de pensar del consumidor.

b) Académicamente, nuestro trabajo cumple la función no sólo de conocer en mayor profundidad al director y su trabajo, sino allanar el camino de aquellos que, interesados en investigar otros aspectos o facetas del mismo, puedan tener un compendio informativo de detalles a modo de ayuda o punto de referencia del cual partir.

c) Enfocado al mundo profesional y, en particular, al campo de la dirección cinematográfica, puede tener una finalidad práctica, factible y sólida para las presentes y futuras generaciones de realizadores que se muestren interesadas en seguir los pasos estilísticos asentados por Luhrmann.

6 BIBLIOGRAFÍA

Monografías impresas y digitales

COOK, Pam, 2010. *Baz Luhrmann. World Directors*. 1ª ed. London: British Film Institute. ISBN 1844571580

FITZGERALD, F. Scott, 2014. *El Gran Gatsby* [en línea]. Costa Rica: Imprenta Nacional [consulta: 20 abril 2020]. ISBN 978-9977-58-410-2. Disponible en: https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universal/el_gran_gatsby_edincr.pdf

JAMESON, Frederic., 1991. *El Posmodernismo O La Lógica Cultural Del Capitalismo Avanzado*. 1ª ed. Barcelona: Paidós. ISBN-10: 8475097057

ILLSECAS, John, 2015. *La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados*. 1ª ed. Barcelona: El Viejo Topo. ISBN-10: 8416288550

MARIMÓN, Joan, 2014. *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla* [en línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona [consulta: 07 mayo 2020]. ISBN 9788447538065. Disponible en: https://books.google.es/books?id=E4CwBAAQBAJ&pg=PA81&lpg=PA81&dq=elemento+que+distingue+el+cine+de+cualquier+otro+arte&source=bl&ots=Kq0HyRVuQ_&sig=ACfU3U0zyprsNbyyjqyno1ZYh5VbJs18ZQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjW29qPmrbpAhUux4UKHceHDKQQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=elemento%20que%20distingue%20el%20cine%20de%20cualquier%20otro%20arte&f=false

PASOLINI, P. Paolo, 2017. *El olor de la India*. 1ª ed. Barcelona: Odiseas. ISBN-10: 8499426352.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio y SANDERSON PASTOR, John, 2002. *Relaciones entre el cine y la literatura. Lo hispano en el cine norteamericano / Personajes literarios en la pantalla*. Barcelona: Universidad de Alicante. ISBN: 84-7908-671-8

SCHLICKERS, Sabine, 2015. *Estéticas de Autenticidad: literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica* 1ª ed. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT. ISBN 9789587202915

TRANCÓN, Santiago, 2006. *Teoría del teatro*. 1ª ed. Madrid, España: Fundamentos. ISBN 9788424510626

TRUSLOW ADAMS, James y SCHNEIDERMAN, Howard, 2012. *The Epic of America*. 1ª ed. Nueva Jersey: Routledge. ISBN-10: 141284743

Webgrafía

AGUIRRE, Katixa, 2014. El Nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra Clave - Revista de Comunicación* [en línea]. País Vasco: CIS,

no.3, pp. 645-671 [consulta: febrero 2020]. ISSN: 0122-8285. Disponible en: <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.4>.

APRENDERCINE, 2018. Falso documental: entre realidad y ficción. En: *Aprendercine* [en línea]. Disponible en: <https://aprendercine.com/falso-documental/> [consulta: 4 mayo 2020].

ALAYON, Mirangie, 2017. Las 7 mejores canciones del soundtrack de Romeo y Julieta de Baz Luhrmann. En: *MOR.BO* [en línea]. Disponible en: <https://www.ismorbo.com/las-7-mejores-canciones-del-soundtrack-de-romeo-juliet-de-baz-luhrmann/> [consulta: 18 febrero 2020].

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana, 2018. Un ejemplo de postmodernidad cinematográfica: la estética del pastiche en *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001). *Boletín de Arte* [en línea]. Málaga: UA, no.28, pp. 451-477 [consulta: marzo de 2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/bolarte.2007.v0i28.4493>.

ANÁLISIS FÍLMICO, 2011. Intertextualidad. En: *Análisis fílmico* [en línea]. Disponible en: <http://www.analisisfilmico.uji.es/web/enunciacion-filmicaintertextualidad/> [consulta: 20 abril 2020].

CANAL HOLLYWOOD, 2019. Las 10 claves del cine de Baz Luhrmann. En: *Canal Hollywood* [en línea]. Disponible en: <https://canalhollywood.es/blog/cine-baz-luhrmann-10-claves-peliculas/> [consulta: 10 febrero 2020].

CARO GONZÁLEZ, María, 2017. *Literatura y cine: a propósito de una versión cinematográfica de Romeo y Julieta* [en línea]. Tesis doctoral. España: Universidad de Jaén [consulta: 15 febrero 2020]. Disponible en: <http://tauja.ujaen.es/jspui/handle/10953.1/5535>

CLUB DE LECTURA, 2012. André Gide y su "*mise en abyme*". En: *Club de Lectura* [en línea]. Disponible en: <http://sgaclublectura.blogspot.com/2012/04/andre-gide-y-su-mise-en-abyme-las.html> [consulta: 24 marzo 2020].

CRUSELLAS, Laura, 2017. La iluminación en teatro. En: *Formación Audiovisual* [en línea]. Disponible en: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/artes-escenicas/la-iluminacion-en-el-teatro/> [consulta: 4 mayo 2020].

DECINE LAS ESTRELLAS, 2009. *Baz Luhrmann habla sobre su película AUSTRALIA*. En: *Youtube* [vídeo en línea]. Publicado el 21 de enero de 2009 [consulta: abril de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=38hBtus2jZM>.

DECONATUS EDITORIAL. EL GRAN GATSBY. Scott Fitzgerald. En: *Deconatus* [en línea]. Disponible en: <https://deconatus.com/el-gran-gatsby-scott-fitzgerald/> [consulta: 19 abril 2020].

DELGADO RIVERO, Ivo, 2012. ESTUDIOS DE CINE - EL CINE AUSTRALIANO Y NEOZELANDÉS CONTEMPORÁNEO. En: *Crítico, en serio* [en línea] Disponible en: <http://criticoenserio.blogspot.com/search/label/ESTUDIOS%20DE%20CINE> [consulta: 15 febrero 2020].

DÍAZ CAVIEDES, Ruben, 2013. Baz Luhrmann o la gran máquina de reciclaje pop. En: *El Confidencial* [en línea]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2013-05-15/baz-luhrmann-o-la-gran-maquina-de-reciclaje-pop_3871/ [consulta: 08 febrero 2020].

EFE, 2013«El gran Gatsby» retrata una «nación de hipócritas», según el director. *El diario* [en línea]. 12 de mayo. Disponible en: https://www.eldiario.es/politica/Gatsby-retrata-nacion-hipocritas-director_0_131586942.html [consulta: abril de 2020].

EL CLUB DEL LIBRO EN FOLIO, 2016. ¿QUÉ ES EL PASTICHE? En: *El club del folio* [en línea]. Disponible en: <https://www.elclubdelfolio.com/2016/07/que-es-el-pastiche.html> [consulta: 23 marzo 2020].

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, 2001. La imagen despótica. *El País* [en línea]. 19 de octubre. Disponible en: https://elpais.com/diario/2001/10/19/cine/1003442416_850215.html / [consulta: marzo de 2020].

FILM INSTITUTE OF IRELAND. Strictly ballroom Study Guide. En: *Irish Film Institute* [en línea]. Disponible en: https://ifi.ie/wp-content/uploads/2020/03/ifi_strictly_sg.pdf [consulta: 4 mayo 2020].

FRAILE PRIETO, Teresa, 2008. Clásicos y populares: Análisis de los rasgos del musical en Moulin Rouge. *Revista Garoza* [en línea]. Madrid: CIS, no.8, pp. 101-112 [consulta: abril de 2020].
ISSN 1577-8932. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784804>

FRUTOS, Alberto, 2019. 10 claves de «Moulin Rouge», uno de los grandes musicales de la historia del cine. En: *ecartelera* [en línea]. Disponible en: <https://www.ecartelera.com/noticias/oda-a-moulin-rouge-53978/> [consulta: 10 marzo 2020].

GALLARINO, Florencia, 2010. *El melodrama. Creación y Producción en Diseño y Comunicación* [en línea]. Buenos Aires: UP, no.35, pp. 35-39 [consulta: abril de 2018]. ISSN: 1668-5229. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=275&id_articulo=6819.

LAMATA, Manuel, 2020. ¿Qué es realmente el cine de autor? En: *Ritmos 21* [en línea] Disponible en: <https://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html> [consulta: 14 febrero 2020]

LÓPEZ ROVIRA, Joaquín, 2013. *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles* [en línea]. Trabajo fin de grado. Gandía: Universidad Politécnica de Valencia [consulta: abril de 2020]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34525/memoria.pdf.pdf>.

MANNING, Elle, 2016. Pelo rosa y trajes de prada: este es el legado que nos dejó «romeo + julieta». En: *i-d.vice* [en línea]. Disponible en: <https://i-d.vice.com/es/article/xwxek4/legado-romeo-y-julieta-baz-luhrmann> [consulta: 22 febrero 2020].

MARTINEZ-SALANOVA, Enrique. El cine, otra ventana al mundo. En: *Educomunicación* [en línea]. Disponible en: https://educomunicacion.es/articulos/cine_ventana_mundo.htm [consulta: 20 febrero 2020].

MORENO, Elena, 2003. La cara kitsch de la modernidad. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* [en línea]. Chile: UACH, no.26, pp.1-6 [consulta: 20 febrero 2020]. Disponible en: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/280>.

QUINTAS-FROUFE, Natalia, 2009. Moulin Rouge (1952 y 2001): dos estilos de dirección artística. *Revista Famecos* [en línea]. Porto Alegre: UA, no.40, pp. 84-90 [consulta: marzo de 2020]. DOI: 10.15448/1980-3729.2009.40.6322. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/6322/4597>.

RONCALLO DOW, Sergio y URIBE-JONGBLOED, Enrique 2017. La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* [en línea]. Bogotá: UDLS, no.1 [consulta: marzo de 2020]. ISSN 1794-6670. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-1.evpm>.

RYAN, Tomas, 2014. *Baz Luhrmann: Interviews* [en línea]. Mississippi: Estados Unidos [consulta: 3 mayo 2020]. ISBN 9781322457932 Disponible en: https://books.google.es/books?id=8P8aBwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=luhrmann+interviews&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjFpajlvJ_pAhX_BWMBHU_KCkEQ6AEIKDAA#v=onepage&q=luhrmann%20interviews&f=false

SALVANS, Roger, 2013. Luhrmann & Gatsby: Un gran encuentro. En: *Fotogramas* [en línea]. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a508139/luhrmann-gatsby-un-gran-encuentro/> [consulta: 18 abril 2020].

SANCHO MONLLOR, Gema, 2014. *La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925 y la internacionalización del Art Déco* [en línea]. Trabajo fin de grado. Zaragoza: Universidad de Zaragoza [consulta: abril de 2020]. Disponible en: https://www.academia.edu/33482388/La_Exposicion_Internacional_de_Artes

MERRIAM WEBSTER. Teoría del autor. En: *Diccionario Merriam-Webster* [en línea]. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/auteur%20theory> [consulta: 12 mayo 2020]

SEMANA, 2016. “Nunca descarto una idea por más loca que parezca” *Baz Luhrmann*. En: *Semana* [en línea]. Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/bar-luhrmann-entrevista-a-la-persona-mas-creativa-del-mundo/483814> [consulta: 10 febrero 2020].

SILLA ALBERT, Pilar. Romeo y Julieta: la posmodernidad barroca. En: *Carm* [en línea]. Disponible en: http://www.carm.es/edu/pub/FILAA_VOL01/Text/Section0008.html [consulta: 15 febrero 2020]

SOBRE COLORES, 2013. Los colores de la India. En: *Sobre colores* [en línea]. Disponible en: <https://sobrecolors.blogspot.com/2013/10/los-colores-de-la-india.html> [consulta: 14 marzo 2020].

SOLANS, Lucía, 2015. CINE POSTMODERNO. En: *Encadenados* [en línea]. Disponible en: https://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm / [consulta: 15 febrero 2020].

TEIXEIRA, Karine, 2019. *The Great Gatsby*. Dir. Baz Luhrmann. Beverly Hills: Village Roadshow Pictures, 2013. *Cadernos de Tradução* [en línea]. Brasil:CT CIS, no.3, pp. 409-416 [consulta: abril de 2020]. ISSN 2175-7968. Disponible en: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p409>

TIERRA, Corazon, 2019. 5 bailes famosos de Fred Astaire y Ginger Rogers. En: *AboutEspañol* [en línea]. Disponible en: <https://www.aboutespanol.com/5-bailes-famosos-de-fred-astaire-y-ginger-rogers-297939> [consulta: 2 mayo 2020].

TORRES, Laura, 2013. «El Gran Gatsby», la artificiosa versión de Baz Luhrmann del clásico de Fitzgerald. En: *RTVE* [en línea]. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20130516/gran-gatsby-artificiosa-version-baz-luhrmann/664344.shtml> [consulta: 19 abril 2020].

VILLANUEVA, Xavi, 2020. Planos de cine. El plano cenital. En: *Abismo FM* [en línea]. Disponible en: <https://abismofm.com/el-plano-cenital/> [consulta: 22 marzo 2020].

YANG, Lisa, 2019. The Analysis of the Soundtrack to Baz Luhrmen's *Romeo and Juliet*. *English Language and Literature Studies* [en línea]. Canadá: Canadian Center of Science and Education, no.4, pp 28-32. [consulta: febrero de 2020]. E-ISSN 1925-4776. Disponible en: <https://doi.org/10.5539/ells.v9n4p28>.

Películas

Australia [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Bazmark Inq, 2008. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox Home Entertainment (Spain)

Behind the red curtain trilogy [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Twentieth Century Fox, 2001. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox (Spain)

El Gran Gatsby [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Village Roadshow Pictures, 2013. Madrid: distributed in Spain by Warner Bros Pictures (Spain)

Moulin Rouge [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Bazmark Inq, 2001. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox Home Entertainment (Spain)

Romeo + Julieta [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Twentieth Century Fox, 1996. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox Home Entertainment (Spain)

Strictly Ballroom [película sonora]. Directed by Baz LUHRMANN. Miramax, 1992. Madrid: distributed in Spain by Twentieth Century Fox (Spain)