

República Bolivariana de Venezuela

Ministerio de Educación Superior

Universidad Central de Venezuela

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Artes

Mención Artes Cinematográficas



**PERSISTENCIA DEL MUSICAL “TRAS BASTIDORES” EN EL HOLLYWOOD
CONTEMPORÁNEO**

Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Artes.

Mención Artes Cinematográficas

Bachiller:

Victoria E. Mijares S.

C.I. 20.022.651

Tutora:

Prof. María Gabriela Colmenares

C.I. 6. 563. 807

Caracas, enero de 2013

AGRADECIMIENTOS

A María Gabriela Colmenares, mi querida tutora, quien me orientó en cada uno de los pasos para llevar a cabo esta investigación, y que en ocasiones me calmó y me dio fortaleza en los momentos de desesperación.

A Belkis Simancas, quien me ha brindado su apoyo en todas las decisiones de mi vida y por ser mi roca cuando todo parecía borroso. Le agradezco su comprensión y esa complicidad amiga que a veces no llegamos a esperar de nuestros padres.

A José Félix Mijares, mi maestro de vida y mi modelo a seguir; quien siempre con sus ejemplos me mostró que con constancia y responsabilidad se podía triunfar; y por incentivar me a soñar y hacerme creer que era posible ver algún día mi nombre en la pantalla de un cine.

A Armando Bolívar por ayudarme y brindarme apoyo para estudiar artes. Jamás lo olvidaré y sé que desde el cielo está muy orgulloso de mí.

A mi abuela Carmen, quien sin querer desde pequeña me sumergió en el mundo del cine y de la televisión, paseándome por los pasillos de RCTV y enamorándome de la belleza de su oficio.

A mis tíos Teresita Mijares y Fernando Aponte por ofrecerme su ayuda y amor durante toda mi vida, pero en especial en mis primeros tres años de la universidad, de un modo u otro facilitando mi vida y sin querer dándome múltiples responsabilidades.

A mi tía Egilda, mi segunda mamá y quien me ofreció mi primer hogar en Caracas. Gracias por siempre inspirarme a ser una persona académica, culta y “viajada” como tú. Gracias por enseñarme directa o indirectamente que al hablar siempre debemos tener un criterio de opinión, siendo fiel a sí mismo y a nuestra ideología.

A mis amigos, quienes me brindaron su apoyo durante todo este proceso, en especial a Yineska Useche.

República Bolivariana de Venezuela

Ministerio de Educación Superior

Universidad Central de Venezuela

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Artes

Mención Artes Cinematográficas

PERSISTENCIA DEL MUSICAL “TRAS BASTIDORES” EN EL HOLLYWOOD

CONTEMPORÁNEO

Bachiller:

Victoria E. Mijares S.

Tutora:

Prof. María Gabriela Colmenares

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio del “Musical Tras Bastidores” subgénero del musical, tomando en cuenta sus antecedentes, la estructura y estilo del cine musical,” sus vertientes y desarrollo del musical “Tras bastidores” en Hollywood hasta llegar a nuestra contemporaneidad. Para eso tomaremos las primeras 2 películas musicales hechas en el Siglo XXI: *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann y *Chicago* de Rob Marshall. Para esta

investigación se utilizará la herramienta de análisis aprendida en la cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico, perteneciente al pensum de la mención de Cine de la Escuela de Artes.

Palabras Claves: Cine, Musical, Análisis Fílmico y Cinematográfico, Teoría de los Géneros Cinematográficos, Musical Tras Bastidores, Cine Integrado, Moulin Rouge, Chicago.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I: ¿Qué es el Musical “Tras Bastidores?”.....	15
Antecedentes.....	15
La teorías de los géneros y el musical.....	15
La estructura del musical.....	22
Escenografía.....	24
Selección de planos.....	24
Música.....	25
Baile.....	26
Estilo personal.....	26
El estilo del musical.....	28
Disolvencia de audio.....	30
Disolvencia de video.....	32
Disolvencia de personalidad.....	33
Vertientes del musical.....	37
Musical “integrado”.....	37
Números que son completamente irrelevantes para la trama.....	38
...Números que contribuyen al espíritu o al tema de la película.....	38
Musical “tras bastidores”.....	41
Definición.....	45
El musical tras bastidores: mundo de ensueño.....	47

Caracterización del musical “tras bastidores”.....	51
CAPÍTULO II: Análisis de <i>Moulin Rouge</i> de Baz Luhrmann (2001).....	52
Estructura Narrativa.....	52
Caracterización de los personajes.....	53
Personajes principales.....	54
Personajes secundarios.....	55
Personajes menores.....	56
Relaciones entre los personajes.....	57
Relaciones de los personajes y el entorno.....	64
Conflictos.....	66
Externos.....	66
Internos.....	68
Líneas narrativas.....	68
Estados Iniciales, finales y modificaciones en el carácter de los personajes.....	69
Personajes principales.....	69
Personajes secundarios.....	70
Análisis del uso de la lengua cinematográfica: La puesta en escena.....	71
Escenografía.....	71
Vestuario y maquillaje.....	74
Actuación.....	77
Color.....	79

Análisis de la construcción de los números musicales.....	81
Número del popurrí de amor en el elefante.....	81
Número del tango de Roxanne.....	83
Número de la obra Spectacular-Spectacular.....	87
Principios Compositivos.....	89
El musical “tras bastidores” en <i>Moulin Rouge</i>	92
CAPÍTULO III: Análisis de <i>Chicago</i> de Rob Marshall (2002).....	98
Estructura Narrativa.....	98
Caracterización de los personajes.....	98
Personajes principales.....	98
Personajes secundarios.....	100
Personajes menores.....	101
Relaciones entre los personajes.....	101
Relaciones de los personajes y el entorno.....	106
Conflictos.....	107
Externos.....	107
Internos.....	109
Líneas narrativas.....	109
Estados iniciales, finales y modificaciones en el carácter de los personajes....	110
Personajes principales.....	110
Personajes secundarios.....	111

Códigos y s-códigos del lenguaje fílmico: códigos de la puesta en escena.....	112
Escenografía.....	113
Vestuario y maquillaje.....	117
Actuación.....	122
Color.....	124
Principios Compositivos.....	125
El musical “tras bastidores” en <i>Chicago</i>	129
CAPÍTULO IV: Conclusiones.....	132
Fuentes.....	140

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se quiso investigar sobre los orígenes del musical “tras bastidores” y conseguir características que permitieran identificar rastros de éste sub-género en musicales contemporáneos. Todo esto empieza por la inquietud de ver que a nivel académico hay una carencia de investigaciones en musicales contemporáneos. Al hablar de esto con mi tutora, ella me recomendó bibliografía sobre el musical en general y me sugirió ver películas musicales hechas a partir del año 2000. Así, empecé a ver prácticamente todas las películas musicales comprendidas del 2000 al 2011, buscando una especie de similitud en estas películas, hasta que elegí *Moulin Rouge!* (2001) y *Chicago* (2002) películas que ya había visto y que volvieron a llamar mi atención en principio por la dirección de arte que de cierta forma me resultaban similares, aunque realmente no lo fueran.

Después de elegir las películas con las que trabajaría, procedí a leer los libros recomendados y otros que afortunadamente pude conseguir en digital y otros en físico fuera de Venezuela. Fueron meses de mucha lectura, en principio adentrándome a la teoría de los géneros cinematográficos, para luego llegar al musical. Mientras leía sobre el musical, me fui interesando por el musical “tras bastidores” y empecé a ver películas musicales reseñadas en los libros que estaba leyendo y que estaban enmarcadas dentro de este sub-género. Al ver películas como *42nd Street* (1933), *All that jazz* (1979) y *Dames* (1935) conseguí un vínculo con las películas seleccionadas, sobre todo con *Moulin Rouge!*, así que en la próxima reunión con mi tutora le comenté mi interés sobre el musical “tras bastidores” y el vínculo que me

parecía haber entre ambas películas. Ella se mostró muy entusiasmada y así pasamos a tener un tema concreto de investigación.

Ahora empezaría el momento de comenzar la investigación por lo que continué con la lectura de libros y también de tesis de grado que pude conseguir en las bibliotecas de la universidad. Después de tanta leer, empecé a poco a poco organizar la información para que tuviera coherencia y finalmente empezar a escribir.

Para el análisis de ambas películas, tuve que acudir de nuevo a los textos ya estudiados en la carrera, para así elegir las categorías de estudio que resultaran más útiles para mi investigación.

Ya teniendo decidido trabajar la persistencia del musical “tras bastidores” en el Hollywood contemporáneo en las dos primeras películas musicales hechas en el siglo XXI: *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann y *Chicago* de Rob Marshall, estaba claro que ése sería mi objeto de estudio.

Este trabajo de grado puede ser inscrito en dos líneas de investigación en el marco de los estudios de cine de la Escuela de Artes:

- Está inscrito en la línea de investigación que implica al Análisis Fílmico y Cinematográfico, que corresponde a buena parte de los estudios que se llevan a cabo en la mención de Artes Cinematográficas. Se utiliza la herramienta aprendida durante los dos años de duración de la mención.
- Está inscrito en el estudio de las Teorías de los Géneros Cinematográficos, las cuales derivan del estudio de los géneros literarios. Se utilizan aquí consideraciones de múltiples autores, como Rick Altman, Jane Feuer y Dudley Andrew, quienes al igual

que otros autores han dedicado sus investigaciones a la caracterización de los géneros cinematográficos y a la relación de los mismos en cuanto a la producción, distribución y exhibición de filmes, en el caso de este trabajo dándole más atención al género musical y en consecuencia al sub-género musical “tras bastidores”.

En el capítulo I se hará una introducción a los géneros cinematográficos, para luego concentrarnos en el musical. Se estudia la estructura y el estilo del musical, las vertientes del musical – tomando el “tras bastidores” para definirlo y caracterizarlo. También se plantea la tendencia del musical por crear mundos de ensueño, tal como lo plantea Jane Feuer.

En el capítulo II se lleva a cabo el análisis de *Moulin Rouge!*, después de haber segmentado la película en escenas. A lo largo del capítulo se irá desglosando la película para conseguir las respuestas que proponen las interrogantes del instrumento de análisis, además de establecer las semejanzas y diferencias que guarda la película con las características del musical “tras bastidores” clásico.

De igual forma, en el capítulo III se sigue el mismo procedimiento, pero esta vez con *Chicago*, con la diferencia de que aparecerán mínimas referencias de otro género: el cine negro, aunque esto no se profundiza, ya que no forma parte del objeto de estudio.

En el capítulo IV se plantean las conclusiones de cada uno de los capítulos anteriores, puntualizando algunos asuntos de importancia y también planteando nuevas interrogantes, que a futuro podrían dar pie a nuevas investigaciones con respecto al tema.

La principal limitante encontrada en esta investigación fue la falta de bibliografía en español. El musical es un género que en el cine como tal es más utilizado en la cultura anglosajona y es prácticamente rechazado por el cine latinoamericano en cuanto a la producción, quizás por lo alto que suele ser el presupuesto de estas películas, siendo ésta una de las razones por la falta de bibliografía del cine musical en nuestro idioma. Por esta razón prácticamente se tuvo que traducir todos los textos de fuentes anglosajonas al español, lo cual llevó en ocasiones mucho tiempo.

Esperamos que esta investigación sirva como medio para ampliar los conocimientos sobre el objeto de estudio elegido.

CAPÍTULO I: ¿QUÉ ES EL MUSICAL “TRAS BASTIDORES”

Antecedentes

Para poder definir el Musical “Tras Bastidores” debemos remontarnos a los antecedentes históricos que permitieron que éste se desarrollara. El Musical “Tras bastidores” es un sub-género del musical. Según Rick Altman en “*The American Film Musical*” surge con el nacimiento del musical y por ende con la llegada del sonoro, ya que la industria cinematográfica buscaba utilizar planos en los que se aprovechara al máximo la nueva tecnología. El plano tras bastidores desde un principio fue un plano que podía utilizarse, porque permitía que se cantara sin tener que realmente justificarlo. Las películas *all-talking*, *all-singing* (todas habladas, todas cantadas) consiguieron en este plano una forma de mostrar todo el potencial del sonido. Es importante recordar que el musical temprano utiliza el plano tras bastidores para su conveniencia, como un simple plano que justifica el mostrar la máxima capacidad de la nueva tecnología, el sonido; sólo con el tiempo, la tecnología y sus temas llegan a integrarse plenamente en una sintaxis particular de ellos.

La teoría de los géneros y el musical

La teoría de los géneros está relacionada con el estudio de los géneros literarios y aunque luego se separó de éstos y actualmente se ha establecido como un campo aparte, un campo independiente. El género sin duda ha contribuido ampliamente en los estudios sobre el cine. Rick Altman en su libro “*Film/Genre*” da una definición de género:

“De acuerdo a la mayoría de los críticos, los géneros proveen las fórmulas que manejan a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen los textos individualmente; las decisiones de programación están basadas, ante todo en criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas de la audiencia con respecto al género”.¹

Dudley Andrew dice en su libro *Concepts in Film Theory*, publicado en 1984:

“Los géneros tienen una función precisa en la economía del cine, una economía que involucra a una industria, una necesidad social para producir mensajes, un vasto número de sujetos humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significantes. El género es una categoría excepcional en lo que abiertamente involucra todo aspecto de ésta economía; estos aspectos siempre están en juego cuando el cine se preocupa, pero su interrelación es generalmente muy difícil de percibir”².

Tanto Altman como Andrew asocian a los géneros con el cine como una industria, en su parte económica, ya que los géneros de una manera u otra manejan la producción de una película. Por otra parte, Altman concluye dándole importancia a la audiencia, que es quien se encarga de la interpretación de las películas, de acuerdo a sus expectativas con el género.

Con respecto al género, han surgido distintas formas de ver, utilizar e inclusive de definir la palabra género: proyecto o fórmula que precede patrones de la industria en la producción, estructura sobre la que se construyen películas, etiqueta como el nombre de una

¹ ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. The British Film Institute. Londres, 1999. Pág 14.

² ANDREW, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press. Oxford, New York, 1984. Pág ilegible.

categoría principal para las decisiones y comunicaciones entre los distribuidores y exhibidores, o contrato como en la posición espectral requerida por cada género cinematográfico a su público.

Es de suponer que cada teórico y crítico cinematográfico se puede adaptar o no a cada uno de estos significados y conceptos de género. En *Genre*, publicado en 1980, Stephen Neale cita lo que proclamó Tom Ryall:

*“La máxima imagen para la crítica de géneros es el triángulo compuesto por artista/film/audiencia. Los géneros deben ser definidos como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden filmes individuales y que supervisan ambas construcciones por el cineasta y su lectura por parte de una audiencia”.*³

Varios teóricos del cine como Thomas Schatz, Andrew Tudor y Jim Kitses, le dan mucha importancia a la figura del espectador en el género, llegando incluso a afirmar que los géneros no sólo expresan la sensibilidad social y estética del director sino también de la audiencia; también que los géneros equilibran a los espectadores y al cine, entre otras afirmaciones; pero lo que realmente interesa es que esto prueba que la teoría de los géneros cinematográficos abarca elementos de todo el proceso cinematográfico, desde la parte económica/industrial de la que forma parte la producción de una película, hasta el visionado del film, dándole aquí suma importancia al espectador.

³ NEALE, Stephen: *Genre*. British Film Institute. Londres, 1980. Pág ilegible.

Altman dice que el género está muy asociado a la exhibición, ya que los filmes se producen de acuerdo a que el género sea reconocible, que el film posea la estructura básica de un género, que durante la exhibición cada film sea identificado o categorizado dentro de un género. Por lo general la audiencia llega a reconocer cada film como perteneciente a un género y de esta misma forma lo interpretan.

Altman también habla sobre la naturaleza repetitiva en las películas de género, ya que en las películas varían los detalles, pero casi siempre se mantiene el patrón o la estructura básica. Esta naturaleza repetitiva, tiene mucho que ver con la dependencia de las películas de género por el efecto acumulativo de las situaciones, temas e íconos que se repiten, más que por la frecuencia de causa y efecto o del mismo desenlace del film. Esto mismo hace que las películas suelen ser predecibles. Además, de la fórmula repetitiva en la que cada género tiene sus propias estrellas (Gene Kelly, John Wayne, Jennifer Aniston, Arnold Schwarzenegger, entre otras), que de alguna forma aseguran un estilo, una atmósfera en particular y unas actitudes bien conocidas, de modo que al saber el título del film o qué estrellas actúan en él, hacen que el espectador tenga una idea o esté familiarizado con lo que va a ver. En palabras de Altman:

“El placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva mayormente de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en eventos que, de alguna manera, resultan familiares (...) Las películas con débiles lazos genéricos, en general, dependen fuertemente en su lógica interna, mientras películas de género hacen un gran uso de citas intertextuales (...) Implícitamente, cada nuevo género cinematográfico ingiere todo film previo, un proceso con frecuencia literalizado por el reciclaje de títulos populares (...) Los géneros cinematográficos son funcionales para su sociedad. Productores y exhibidores ven a los géneros

*cinematográficos como productos, los críticos, por su parte, reconocen cada vez más su rol en un sistema cultural complejo, que permite a los espectadores afrontar y resolver (aunque sólo sea ficticia) las contradicciones que no son totalmente dominadas por la sociedad en la que viven”.*⁴

En la teoría de los géneros se han mencionado dos corrientes. La primera sería la aproximación ritual, con base en los trabajos de Lévi-Strauss. Ésta considera a la audiencia como creadora de los géneros, con la finalidad de justificar y organizar una sociedad intemporal. De acuerdo con esto, los patrones narrativos de las películas de género salen de prácticas sociales existentes, superando imaginativamente las contradicciones inherentes a esas prácticas. Por lo tanto, desde este punto de vista, el público tiene una gran implicación en los géneros, ya que el público es el encargado de asegurar su unidad y prever su futuro.

La segunda corriente, es la aproximación ideológica, derivada de trabajos de algunos críticos marxistas seguidores de Althusser quien demostró la carga ideológica que la industria deposita en los sistemas simbólicos y representacionales que ellos mismos producen. Esta corriente atribuye mayor importancia a problemas discursivos. Los teóricos de esta aproximación creen que las situaciones y estructuras propias del género adormecen al público. Ambas corrientes han estudiado regularmente películas de los mismos realizadores, sus preferidos (Ford, Hitchcock, Minelli, Sirk).

Altman llega a la conclusión de que los géneros de Hollywood parecen cumplir tanto funciones rituales como ideológicas, de allí que un enfoque no necesariamente invalide al otro.

⁴ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. The British Film Institute. Londres, 1999. Pág 25-26.

Se puede notar que el estudio del cine a través de la teoría de los géneros da una visión amplia sobre la producción cinematográfica, desde la industria hasta la creación filmica y la interpretación del espectador. Ahora, después de haberse explicado a grandes rasgos esta teoría, interesa profundizar específicamente en el género musical. En primer lugar se harán algunas referencias a su evolución.

Es común leer o escuchar que el musical nace en Hollywood con la llegada del sonido, más en específico, con la película *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), considerada por muchos el primer musical. Rick Altman en su libro habla sobre como comentaristas de la temprana historia del musical coinciden en que éste género es una importación directa de Broadway, que por supuesto que nace con la llegada de la tecnología sonora en el cine. Se considera una importación, ya que en las películas musicales no sólo se utilizan canciones y planos parecidos a los de los musicales de Broadway, sino que en muchas oportunidades, incluso se trabajaba con gente de Broadway para darle vida a estas nuevas películas.

Algo muy interesante con la llegada del sonido en Hollywood, es que las primeras películas que giraban en torno a artistas y su música, no eran identificadas como *musicales*, de hecho, Altman menciona en *Film/Genre* que para esa época se utilizaba el término musical como un adjetivo para modificar nombres de géneros tan diversos como comedias, romance, melodrama, entre otros. Incluso películas consideradas como clásicos de la temprana época del musical, no fueron etiquetadas como musicales cuando se estrenaron.

Según Altman, el término musical, referido al género en sí, no fue ampliamente aceptado hasta la temporada de 1930 y 1931, cuando el gusto del público por las películas musicales se fue en picada. Sólo después de este supuesto fallecimiento del género, fue que se

empezó a utilizar regularmente el término “musical” para denigrar las primeras películas que se hicieron dentro del género. De todo esto, lo que sorprende y parece incluso una paradoja, es que esa caída de finales de 1930 fue lo que ayudó a unir una diversa colección de películas con música.

Para definir al musical como un género individual, Altman explica que surgen dos hipótesis. La primera dice que no fue hasta 1933 con la fusión del hacer-música y la comedia romántica, que el término musical dejó finalmente su función adjetiva y descriptiva, para asumir su identidad como un sustantivo genérico; mientras que la segunda afirma que en 1929 no existía el género musical, que las películas de 1929 que ahora identificamos como musicales con su identidad de género, que tuvo que ser disuelto o por lo menos atenuado antes de que el musical se convirtiera en un género establecido.

Este género posee muchas características, pero las constantes de un film a otro son su estructura de doble enfoque, la unión de los protagonistas en una pareja romántica, la oposición entre realidad y fantasía, y el uso de la música, haciendo que los actores canten y bailen; estas características serían las básicas para definir a una película como un musical.

La síntesis final del musical consiste en unir lo que inicialmente fue imaginario con lo que inicialmente fue real. Los musicales pueden proyectar el sueño en la narración, implicando una relación similar entre el film y el espectador. En las películas que parecen tener sólo un nivel – la realidad – el soñador frecuentemente trata de realizar su sueño en la vida real. Los números en estos filmes parecen formar parte de la vida real, de modo que cuando el sueño se haga realidad y los dos mundos se unan, el espectador sienta la emoción de que haya posibilidades para las soluciones utópicas para resolver problemas comunes.

La estructura del musical

Según Rick Altman en *The American Film Musical* los musicales nos invitan a olvidar la importancia de la trama, las motivaciones psicológicas y las relaciones causales. Las secuencias de las escenas se eligen de acuerdo a la necesidad del espectador, ya que éste debe percibir a los protagonistas como la pareja romántica, así no estén juntos, pudiendo ocurrir incluso antes de haberse conocido. En los musicales, la presentación cronológica y las relaciones causales en momentos son pasadas por alto a favor de la simultaneidad y la similitud⁵. En muchas películas la relación de los protagonistas se convierte en lo más importante y la manera de darle a entender al espectador que serán una pareja romántica es mostrando escenas y planos parecidos, aunque siempre mostrando sus opuestas formas de vida, mediante un montaje paralelo en el que se muestran planos parecidos pero contraponiéndolos, de modo que el espectador haga el enlace entre ambos y se percate de la posible y futura unión de la pareja; siendo esto lo que Altman denomina la narrativa de doble enfoque.

La estructura de doble enfoque gira en torno a las oposiciones de la pareja romántica (dos centros de poder, dos sexos, dos actitudes, dos clases sociales, dos protagonistas) que posee valores radicalmente opuestos. De modo que le dejan al espectador el placer de alternar entre el foco masculino y el foco femenino, para así compararlos de acuerdo a sus diferencias y similitudes, creando un vínculo y reconociéndolos como la futura pareja del film.

En el musical la pareja romántica es tratada de acuerdo a una serie de segmentos parecidos que emparejan a los protagonistas, como escenas y planos paralelos, incluso la repetición de una melodía que de alguna u otra forma hacen que el espectador haga el enlace

⁵ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1987. Pág 28.

entre ambos. El espectador debe sentir que los futuros amantes serán una pareja así no estén juntos o ni se conozcan. Feuer explica la unión de los protagonistas en una pareja romántica:

*“La síntesis lograda a través de la unión de la pareja romántica siempre involucra una reconciliación de valores asociados por un lado con el pensamiento racional cognitivo e incluso el Puritanismo (el principio de la realidad) y por el otro lado, el mundo de la imaginación, el mundo de libertad, impulso, espontaneidad, valores que son la base del principio del placer y del entretenimiento. Por lo general, un miembro de la pareja representará la realidad, el otro los sueños (o uno el trabajo, el otro el entretenimiento). Todo matrimonio al final de todo musical también representa una fusión de valores. Muy frecuentemente al final de un musical, sólo queda el entretenimiento, la realidad siendo borrada por la fuerza de la película en sí”.*⁶

Un recurso muy utilizado en los musicales es el método de la proliferación de parejas, garantizando una alternancia constante entre elementos masculinos y femeninos, sin producir al mismo tiempo un sentimiento de repetición e igualdad. El musical como tal suele emparejar, ya que es su naturaleza, bien sea en la presentación de la trama, dividiendo la pantalla, incluso en la repetición de una canción; consiguiendo mantener en cada secuencia el interés entre la creación de la pareja, mediante escenas paralelas y actividades compartidas. El musical trata de hacer llegar su mensaje incluso a los espectadores que se rehúsan a comprometerse en un proceso de interpretación consciente, por lo tanto se vale de la repetición como clave técnica para que llegue y se aprenda su mensaje, esto sucede tanto en el género como tal, como en una película determinada. Las mismas configuraciones son repetidas una y otra vez con

⁶FEUER, Jane: *The Hollywood Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis, 1993. Pág 71.

algunos cambios, creando así un patrón dentro del cual se inscribe el significado. Al transferir la dualidad masculino-femenino a todo aspecto de la película, el musical establece un patrón que eventualmente sirve como modelo para las oposiciones temáticas del film⁷.

Altman establece cinco instancias que ayudan al espectador a entender la dualidad y el contraste entre los protagonistas. Él las denomina como: escenografía, selección de planos, música, baile y estilo personal.

Escenografía

La industria Hollywoodense siempre ha sido experta en la construcción de escenografías paralelas. En el musical, las escenografías paralelas representan el espacio de cada uno de los protagonistas. Largas secuencias paralelas han sido creadas alrededor de sets simétricos, concebidos para subrayar las similitudes y oposiciones entre los protagonistas⁸.

Selección de planos

Son tres las estrategias que guían el intento del musical de mantener la atención en la dualidad masculino-femenino. La primera de ellas es llamada el *dueto*, consiste en un plano en el que todos los intérpretes están en pareja, éste pudiera conseguirse mediante un *two-shot* de los amantes, un *four-shot* en el que dividen la pantalla y se observan a dos parejas o un número en el que hay varias parejas llenando todo el plano. Con el *dueto* casi siempre termina

⁷ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1987. Pág 32-33.

⁸ Idem. Pág 33.

una película. La segunda estrategia sería el *solo*, en la que sólo está presente uno de los dos sexos, bien sea un individuo o varios de un mismo sexo; y aunque se trate de un *close-up*, un plano medio o un plano general; el *solo* siempre debe estar acompañado de otro *solo* del sexo opuesto, para así poder alcanzar su objetivo. La tercera y última estrategia es el plano *no marcado*, en el que se muestra tanto al hombre como a la mujer sin marcar ningún tipo de pareo entre ellos. Este tipo de plano se utiliza para personajes secundarios y se relaciona más con las nociones tradicionales de la trama que las dos estrategias anteriores⁹.

Música

En la música, el dueto es el centro de gravedad del musical, su método es resumir en una sola escena toda la estructura del film. El dueto es generalmente reservado para momentos de mucha tensión o de exaltación. Por su parte, el *solo* es quien lleva la mayor carga del musical, y al igual que en la selección de planos, el *solo* en la música debe estar acompañado de otro solo cantado por el sexo opuesto. El dueto tiene el importante objetivo de cristalizar las actitudes y emociones de la pareja; y entre los duetos, ninguno es más efectivo en la creación de la dualidad masculino-femenino que los que son cantados a modo de eco, dividido en una línea para ella, otra para él y así sucesivamente hasta que las voces se unen en un abrazo final. De esta forma, la tendencia de la música es hacia la definición sexual de los principios fundamentales de la película¹⁰.

⁹ Idem. Pág 35.

¹⁰ Idem. Pág 37.

Baile

El baile en el cine se inicia desde que se empieza a filmar *vaudeville*, cuando la cámara se quedaba paralizada en el asiento central de la quinta fila de la orquesta. Más adelante, la cámara empieza a ser ubicada a lo largo de la fila central de ese espacio organizado simétricamente, haciendo paneos para seguir a la pareja danzante, pero siempre regresando al centro. Este proceso otorgaba a los bailarines una gran responsabilidad, ya que ellos debían ser quienes establecieran la dualidad masculino-femenino y su resolución amorosa. Con la dirección de Busby Berkeley surge un método alternativo, en el que se necesitaban menos intérpretes y en el que en vez de dejar la cámara estática, opta por relegar a los bailarines al estatus de elementos constitutivos en un patrón general, cuyos movimientos capta desde una grúa sobre el escenario. Esta técnica requiere una sustitución constante de un plano de dueto simétricamente organizado a otro. En las películas de Berkeley el patrón del hombre y la mujer es lo que resalta, prácticamente independiente de los pasos de baile. Durante los años cuarenta en los estudios MGM se utilizaba otra forma de baile, en la que se combinaban solos con bailes de grupos, en escenografías realistas y escenarios vacíos, así como también se utilizaba baile narrativo y baile de salón¹¹

Estilo personal

El estilo personal de los actores sirve para reforzar la dicotomía sexual, fundamental en una película musical. La oposición del estilo personal de cada actor se puede notar desde la diferencia en el tono de la voz, en la forma de cantar o incluso en la forma de bailar. El estilo

¹¹ Idem. Pág 40-42.

personal no se limita sólo a la canción y al baile; algunos directores juegan con diferentes aspectos de la interpretación de cada actor colocándolos en contraposición con el estilo de la actriz correspondiente. El musical se distingue por su habilidad de emparejar estilos personales, proporcionando otra forma de mantener la dualidad entre el hombre y la mujer siempre a nuestra vista¹²

Después de explicar las cinco instancias que ayudan al espectador a entender la dualidad masculino-femenino, Altman habla sobre como el patrón de la dualidad sexual nos guía hacia las dicotomías secundarias que determinan las temáticas de la película.

*“Cada musical consigue su propia temática específica de asociación para apoyar la principal pareja masculino-femenino. A pesar de la gran variedad en este material temático, sin embargo, permanece una constante. En cada caso, uno de los lados de la dicotomía temática está cercanamente asociado con la ética de trabajo y sus valores, mientras que el otro se dedica a esas actividades y cualidades tradicionalmente dedicadas al entretenimiento (...) el musical americano ha adoptado la dicotomía de la sociedad trabajo/entretenimiento como su propio centro temático (...) estas dos categorías no son exclusivas mutuamente (...) La estrategia del musical requiere la supresión de tales matices, a favor de una clara dicotomía inicial (que como veremos, se establece sólo para ser resuelta más adelante)”.*¹³

De una película a otra, la dualidad trabajo/entretenimiento puede cambiar, pero de alguna forma todo musical se encarga de construir una temática compleja alrededor de su

¹² Idem, Pág 44-45.

¹³ Idem, Pág 49

estatus como forma de entretenimiento. La voluntad americana convencional en el cine musical hace del cortejo de la pareja un paradigma de la vida en sí misma que es efectivo para resolver el componente temático y así las dicotomías opuestas que son planteadas a lo largo de la película. La escena final de un musical deja al espectador sin dudas sobre la permanencia tanto de la pareja romántica como de los valores culturales; y la resolución temática con frecuencia es simbólicamente descubierta por un intercambio de estilos entre los personajes principales.

El estilo del musical

La oposición fundamental del musical entre los valores del trabajo y los valores del entretenimiento, concreta el estatus general del cine en la sociedad americana. El musical a través de su estructura de doble enfoque, da importancia a la dualidad de la que surge el género. Altman habla sobre ese espacio vacío, ya mencionado, que se interpone entre la audiencia y la pantalla; sobre ese mundo imaginario y fascinante que se encuentra en la pantalla y sobre ese mundo de carne y hueso en el que está esa audiencia que empieza a perder su realidad a medida que la película toma una realidad de sí misma, y es justamente esta oposición la que caracteriza el estilo del cine musical hollywoodense; audiencia/pantalla, real/imaginario, oscuro/brillante, ordinario/exótico y aburrido/fascinante. La oposición entre la audiencia y la imagen proyectada establece una tensión entre el mundo real y el reino retratado como ideal. La audiencia pasa por alto su existencia corpórea y se adentra en el mundo imaginario que ve en la pantalla. Dentro de esta confrontación entre dos reinos tan diferentes, es que nace el estilo del cine musical. Si las configuraciones estructurales del musical sirven

para mediar la oposición entre la sala del cine y el mundo, el entretenimiento y el trabajo; el patrón estilístico del musical media la dicotomía entre imagen y audiencia, imaginario y real¹⁴.

Con respecto al término de realidad, se le pueden conseguir distintas oposiciones, como lo son: la fantasía, la imaginación, el ideal, la ficción, entre otros. Por otra parte, el arte se opone a la realidad, por su naturaleza imaginaria. Los sueños también se oponen a la realidad, ya que los sueños están muy conectados a los términos de fantasía e imaginación, que están totalmente opuestos a la realidad; aunque sintamos que los sueños tienen el poder de mostrar la realidad en una forma más vívida que como en verdad pudiera ser.

Esta oposición entre arte y realidad, se evidencia más claramente en el musical tras bastidores, ya que éste muestra la vida como una pelea constante entre el desempleo y el hambre. Además de contrastar a unos personajes que en muchas oportunidades se parecen a nosotros, con problemas similares a los nuestros, pero que se desenvuelven en escenarios surreales con vestidos suntuosos, combinando así el arte y la realidad. Una relación parecida se da cuando se introduce un sueño o una fantasía dentro de un musical. El personaje que sueña en el film se ve a sí mismo como si estuviera proyectado en una pantalla, compartiendo así con el espectador una realidad limitada, mientras que el sueño y la película comparten una libertad que va más allá de las leyes del tiempo, del espacio y de la causalidad. El uso de formas de arte y secuencias de sueño dentro del musical contribuyen a la tendencia del género a fusionar lo real con lo ideal o imaginario, aunque sin embargo, la oposición entre el número musical y la secuencia del sueño, no constituye por sí sola el estilo del musical americano. Lo

¹⁴ Idem. Pág 60.

real y lo imaginario, la vida y el arte, la vida de la vigilia y la vida del sueño, no son la fábrica del estilo musical, sino el fundamento y la trama del que se teje el estilo¹⁵

Altman trabaja alrededor de tres términos que forman parte del estilo del musical, éstas son: la disolvencia de audio, la disolvencia de video y la disolvencia de la personalidad.

Disolvencia de audio

Según Altman, la experiencia de ver un film está definida por la oposición entre dos pistas de sonido que serían lo que él llama la pista diegética, que es lo que conocemos como sonido grabado en directo (habla, ruidos) portador de sonidos reales como el ruido del tráfico en la escena de una ciudad o los pasos de una persona al caminar; y la pista musical, que es el sonido postsincronizado (ruidos añadidos, efectos sonoros, música no diegética, etc) portador del acompañamiento instrumental, como la canción que se escucha durante la escena de un beso. La distinción entre ambas pistas se refiere a la relación existente entre el registro de los sonidos con los de la imagen, si estos fueron grabados en simultáneo con la imagen o posterior.

Normalmente en cualquier película se mantienen estas dos pistas separadas, pero en las películas pertenecientes al género musical éstas se fusionan, dándose algo único, la grabación de la música es hecha en la pista diegética. De modo que la música se presenta siendo interpretada por los personajes del film. Lo interesante de esta fusión que caracteriza al estilo del cine musical hollywoodense, es que los ruidos diegéticos son transformados en música, y con esa innovación el musical enturbia las fronteras entre lo real y lo ideal. La clave para esta

¹⁵ Idem. Pág 61-62.

fusión es una técnica que Altman llama la *disolvencia de audio*, ésta consiste en la superposición de sonidos para poder pasar de una pista de sonido a otra. La forma más común de hacer la disolvencia de audio, implica un paso de la pista diegética a la pista musical a través del intermediario que es la música diegética¹⁶.

Altman comenta sobre la posición de la canción en las pistas y explica que la canción pertenece al personaje que tenga el movimiento de sus labios sincronizado con las palabras y sin embargo parece ser considerado sonido diegético. También deja claro que el musical se vale de diversas técnicas para el uso del sonido como lo son el doblaje, la regrabación, el looping, la postsincronización y otras técnicas que ameritan grabaciones separadas de la imagen y de la música diegética.

La práctica de la postsincronización tiene varias funciones dentro de la estrategia total del musical. Más allá de su función de proporcionar una grabación con un sonido más limpio y técnicamente perfecto, tapa la respiración del cantante, las notas fallidas y en general crea un misterioso y remoto efecto del mundo ideal en el mundo real. La postsincronización también refleja la importancia de la música diegética como el factor por el cual se construye el estilo del musical. Por un lado, tenemos sonido netamente diegético, definido por una relación aparentemente lógica que conecta a la imagen con el sonido, y por lo general esta relación se establece sólo por grabar la imagen y el sonido simultáneamente. Por el otro lado, tenemos sólo acompañamiento musical, definido por su falta de relación diegética con la imagen, en general, la banda musical es grabada por separado y posteriormente es postsincronizada¹⁷.

¹⁶ Idem. Pág 63.

¹⁷ Idem. Pág 64.

La voz/sonido/música diegética, proveniente de la diégesis, se considera el espacio en el que dos mundos se conocen, el de la acción que produce sonido y el de la música que produce acción; a diferencia de la voz/sonido/música no diegética, en donde éstos provienen de una instancia externa.

Toda película musical involucra dos acercamientos a la vida, como lo son la vida real, en donde solamente se escucha la pista diegética, y el mundo ideal, representado por los números musicales de la película, en donde sólo se escucha la pista musical. En el primero de los casos, la fuente del sonido viene de la actividad, mientras que en el segundo, el movimiento viene del ritmo de la música. En el medio, la música diegética provee un puente que obedece a las leyes tanto de causalidad natural (mover la boca produce un sonido) como de causalidad rítmica (la música produce movimiento rítmico)¹⁸.

Es importante tener en cuenta que la continuidad entre el sonido diegético y la música diegética, es lo que refuerza y es reforzado por la disolvencia de audio.

Disolvencia de video

El estilo característico del cine musical americano involucra una fusión de lo real y lo ideal, como ya se explicó anteriormente, y la disolvencia de imagen contribuye a este estilo por superponer en la mente del espectador dos paisajes radicalmente diferentes. Quizás la forma más representativa de utilizar la disolvencia de imagen es con la superposición de niveles narrativos: el presente diegético (banal, limitado) se opone y se desvanece ante el lejano pasado o futuro (emocionante, sin límites) que normalmente es mostrado a través de un

¹⁸Idem, Pág 65.

recuerdo o de un sueño. Por una parte, el uso de esta técnica es una extensión del uso que hace Hollywood para sugerir elipsis temporales pero en el cine musical se utiliza la disolvencia de forma temática, atribuyendo diferentes niveles narrativos y/o de realidad a las dos imágenes que se superponen¹⁹.

El estilo característico del cine musical nos acerca al mundo de los sueños, constantemente llevándonos de la realidad diegética al pasado, a una interpretación, a la secuencia de un sueño. Las escenas de realidad de pronto se convierten en obras de arte bien conocidas. El musical no sólo opone la realidad a los sueños, sino que las fusiona, así como la experiencia de ver una película musical supera la dicotomía entre pantalla y espectador, disolviendo poco a poco la barrera que separa al mundo real del reino de luz y sombra.

Disolvencia de personalidad

Como ya se ha dicho antes, las cualidades estilísticas del cine musical americano dependen de la oposición entre lo real y lo ideal. Sin embargo, durante el curso de la película, esa oposición es reducida y en algunos momentos cruciales es incluso borrada. La disolvencia constituye el recurso estilístico perfecto para este proceso, ya que por su propia naturaleza la disolvencia preserva la separación conceptual entre dos categorías (planos, pistas de sonido, niveles de realidad) mientras que al mismo tiempo establece una continuidad perceptual entre ellos. Una noción similar gobierna la constitución y la presentación de personaje dentro del musical.

¹⁹Idem, Pág 74.

De hecho, el típico personaje del musical de Hollywood es una especie de hermafrodita, que internaliza la dicotomía básica que caracteriza a la oposición masculino/femenino dentro del musical. Se puede decir que el personaje no es sólo doble, es hecho por un lado de una superficie y de una personalidad reprimida por el otro, pero esa personalidad superficial de cada miembro de la pareja corresponde a la personalidad reprimida del otro. En otras palabras, la relación entre los miembros de la pareja es complementaria, ya que cada uno representa el aspecto oculto del otro²⁰.

La unión de los miembros de la pareja ejemplifica la mitología de la pareja, tal como lo promulga el cine musical americano. Cada miembro es visto como alguien potencialmente completo, pero incapaz de actualizar un lado de su personalidad; el matrimonio provee a cada amante con el complemento perfecto, uniéndolo a la única persona capaz de darle vida al componente reprimido en una configuración psíquica dual.²¹ Así, cualquiera de los individuos de la pareja es inestable y asimétrico estando solo, pero la pareja como unidad logra el balance entre lo superficial y lo reprimido. Cuando la pareja se conoce, cada uno de ellos puede ver en el otro su yo reprimido, al principio este reflejo hace que el personaje se de cuenta de sus deseos escondidos sin necesariamente sacarlos a la superficie. Con frecuencia es en este punto del film en que el componente oculto de la personalidad aparece en un sueño, en un acto o en la pérdida de la autoconsciencia. Sólo pasando por esta etapa intermedia en que el personaje expresa sus deseos sin hacerse responsable de ellos, es que el personaje del musical puede recuperar su personalidad reprimida y con ello el balance.

²⁰ Idem. Pág 81.

²¹ Idem, Pág 82.

Dentro del estilo característico del musical aparece el término de *disolvencia de personalidad* y la noción de “disolvencia” en este caso, se utiliza para sugerir una técnica que mantiene las distinciones conceptuales, mientras establece continuidad perceptual. Esta continuidad es creada tal como se da en el registro de audio y video, ya que dos entidades opuestas son superpuestas y crean así un tercer término que comparte ciertas cualidades de ambas.

El hombre es consciente de su comportamiento y debería ser responsable del mismo. Pero por el contrario, los deseos reprimidos son inconscientes y no pueden ser usados en su contra. El problema de esta configuración es que el componente oculto de la personalidad no puede salir a la superficie sin tener un mínimo de responsabilidad. Este dilema es resuelto con la introducción de maneras que otorgan un estatus especial a algunos tipos de comportamientos conscientes, liberándolos del espectro aterrador que representa la responsabilidad. Mediante los sueños, las actuaciones y los juegos de roles, entre otros, el individuo deja salir sus fantasías personales sin lidiar con el juicio que suele ser asociado al comportamiento consciente. De esta forma, el personaje puede decir o hacer lo que quiera e igual es como si nada hubiese sido dicho o hecho ante los ojos de su psique. Esta estrategia permite recuperar material reprimido y así se dará la fusión de la personalidad entre el componente superficial y el oculto. Por esta vía una disuelve a la otra. El tema de “hacer-creer” se utiliza con frecuencia para darle a los amantes una oportunidad de empezar una relación. Tan así, que la misma acción de bailar en pareja crea una atmósfera parecida a la de “hacer-creer”, por lo que el abrazo de los amantes significa algo. El baile sirve de interludio cuando posibles amantes, amigos e incluso extraños, pueden actuar como si fueran amantes sin tener que asumir responsabilidad por sus actos. De modo que cuando bailan pueden llegar

a descubrir que sienten el uno por el otro. El logro simultáneo de integridad personal y la unión de la pareja por la empatía y la inversión de atributos claramente reitera un modelo familiar que está presente en todo el género musical²².

Después de haber dedicado parte del capítulo a la estructura y el estilo del musical en general, hemos considerado de gran importancia comentar dos de las vertientes más importantes del género, como lo son el musical “tras bastidores” y el musical “integrado. Esto se hará a continuación de una breve referencia a los orígenes del género.

El cine musical nace con la llegada del sonoro, a finales de los años veinte. Al comienzo, el principal objetivo del cine musical de los años treinta era la combinación de música y variedades, con prácticamente ninguna unión narrativa. Más adelante con los subtítulos y el doblaje, los musicales poco a poco incluyeron elementos narrativos. Cuando empezaron a llamarlas películas “All talking! All singing! All dancing!” fue que en realidad surgieron los primeros musicales, en los que solían aparecer las principales estrellas de los estudios interpretando un número y dando paso al siguiente²³.

La época de oro comprendió entre 1930 y 1960, de la llegada del sonido al final del sistema de los estudios. Cada estudio tuvo a sus propios actores, directores, guionistas y técnicos contratados en exclusiva, quizás los casos más conocidos sean el de Judy Garland y Mickey Rooney en MGM, Busby Berkley en Warner Bros, Fred Astaire y Ginger Rogers en RKO; entre otros famosos actores y directores como Gene Kelly, Maurice Chevalier, Cyd Charisse, Vincente Minelli y Bob Fosse.

²² Idem. Pág 83.

²³ MIRET, Rafel y BALAGUÉ, Carles. *Películas Claves del Cine Musical*. Ediciones Robinbook. Barcelona. 2009. Pág 16.

El musical de Hollywood se convierte en un arte masivo aspirando ser un arte popular, producido y consumido por la misma comunidad; por eso se suelen ver en estos musicales como se celebran los ideales tradicionales americanos, además de la creación de la pareja romántica que consigue estar junta al final y muchas otras características que se irán mencionando más adelante.

Vertientes del musical

Musical “integrado”

El musical “integrado” es un sub-género del musical, caracterizado por integrar las canciones y los bailes con la historia, sin que necesariamente se relacione con la trama de la película. Estos surgen de las acciones de los personajes y pueden ser espontáneos, sin ningún pretexto. En palabras de John Mueller:

*“Ha crecido considerablemente una literatura en busca del musical integrado ideal- un musical donde la canción, el baile y la historia están artísticamente fusionados para producir un efecto combinado”*²⁴.

²⁴ MUELLER, Jhon. *Cinema Journal*. University of Texas Press. Texas. 1984. Pág 28.

Mueller en *Cinema Journal* habla sobre la integración en el musical explicando que existen distintas formas en que los números musicales pueden relacionarse con la trama y distingue el uso que se le da a la palabra integración.

Números que son completamente irrelevantes para la trama

En esta categoría se incluye a los intérpretes que salen de su personaje y comienzan a cantar o a bailar, quizás mientras el escenario es cambiado detrás de bastidores. Este tipo de número parece haber tenido poca aplicación en el musical de Hollywood.

Más asociado y con un uso más frecuente, están los números en los que los personajes principales de la trama, observan la interpretación junto al público, sin participar en él. La forma más común de integrar el ballet en una ópera o la música en una película de gánsters, es la que en por ejemplo, los personajes asisten a un local nocturno, pausando la trama mientras se entretienen y pareciendo no estar afectados por los demás intérpretes que aparecen, hacen su rutina de baile y se esfuman.

Números que contribuyen al espíritu o al tema de la película

En algunas aproximaciones, cualquier número que encaje con el tono en general o con el espíritu o tema del film, es considerado integrado – por ejemplo, en estos casos, el tema de la película suele verse como un ritual de celebración.

El efecto del musical integrado en la relación del número de baile o de canto y de la narrativa, suele ser incomprendido, considerándose una narrativización de canciones y bailes. El logro del musical integrado, no fue sólo utilizar el número para avanzar en la trama, lo cual implica una relación de subordinación de las porciones musicales con la narrativa. Delamater explica:

*“La naturaleza de la integración en una película musical, no sólo yace en la idea de que los números musicales y en particular los bailes deben avanzar la trama, pero también sugiere una integración de todo el proceso cinematográfico. La forma en la que los bailes en un film en particular son capturados, por ejemplo, sugiere un tipo de integración del proceso de hacer una película con el proceso de bailar, y en conjunto contribuyen a la integración del film...Cierta parte del proceso de integración tal como (Gene) Kelly lo vio fue para mover fácilmente y naturalmente las porciones narrativas regulares de la película hacia los bailes y así mismo de regreso; eso requiere una persona que baile, no necesariamente un personaje que se explica ser un bailarín dentro de la diégesis”.*²⁵

En un verdadero musical “integrado” aunque el lenguaje de integración siempre quiere sugerir la practica opuesta, la convención extradiegética, irreal de los números, a propósito ensombrece la entrada e influencia las porciones del registro, tal como la banda sonora cambia los registros sonoros a un sonido más estrechamente capturado para el diálogo que está justo antes de empezar el número, o la banda de música empieza a anticipar la melodía de un próximo número, o cuando el caminar de una estrella empieza a tomar las dimensiones rítmicas del baile. Los musicales de posguerra cambian los intereses espectatoriales de la narrativa de una película musical a su implementación continua del espectáculo. Este cambio

²⁵ DELAMATER, Jerome. *Dance in the Hollywood musical*. Umi research press. Michigan. 1981. Pág 98, 150.

de interés yace detrás de la estructura convencional del musical de posguerra, uno tendiendo hacia un gran ballet, que también interrumpe la narrativa con el espectáculo, o la repite como un baile, pero raramente resuelve la trama.

El musical integrado, sinónimo de nombres como el de Fred Astaire y Gene Kelly, también determina una reevaluación de la estrella masculina y su ser bailarín, en términos de espectáculo sobre narrativa. Es interesante cómo aparece la figura masculina a través del espectáculo, debido a la feminización de los géneros en las canciones y los bailes. Steven Cohan habla sobre el éxito del musical integrado y del cine negro en la época de posguerra y sobre el surgimiento de estrellas masculinas en dichos géneros:

*“No creo que sea una simple coincidencia que en la historia del cine el musical integrado de Hollywood se convirtiera tan popular para el público y los estudios por igual, durante aproximadamente el mismo periodo en que también lo hiciera otro género emblemático de la posguerra, el cine negro (...) Como el cine negro, el cine musical integrado representó la experiencia urbana en maneras altamente sensibles a las ansiedades de posguerra sobre la autoridad masculina y la masculinidad, aunque para estar seguros, el musical fue de un extremo (exceso visual) y el cine negro a otro (delgadez visual). Pero cada uno a su manera mercancía el materialismo del espectáculo cinematográfico, cada innovación tecnológica celebrada y cada uno representó un determinado tipo de rendimiento de feminización de la estrella masculina, con el hombre que canta y baila, la contraparte del veterano castrado o con el detective canalla de los dramas negros”.*²⁶

El musical imaginó un estilo alternativo de masculinidad, un estilo fundado en el espectáculo y en el espectador, que fue literalmente visible y que le dio forma Fred Astaire, y

²⁶COHAN, Steven. *Hollywood musicals, the film reader*. Routledge. Syracuse, Nueva York. 2002. Pág 98.

esto fue sin duda ningún logro promedio para un género de corriente tan popular. Pero el musical de Hollywood puede producir este efecto tan fácilmente, porque fue el único género que a través de sus números puede tomar la interpretación de la masculinidad de una estrella tan completamente, tan seriamente y tan abiertamente como el espectáculo.

Musical “tras bastidores”

El musical “tras bastidores” se distingue por haber conseguido con la llegada del sonoro, una forma de aprovechar el sonido a través de recursos como los números de baile y de canto. Estas películas se caracterizan por utilizar los mencionados recursos musicales de una forma que no es rebuscada, aprovechando excusas como los ensayos de la compañía de teatro de la trama para justificar el uso de canciones y de bailes, al mismo tiempo ofreciéndole al espectador la sensación de ser parte de lo que está observando.

Estos musicales son conocidos por el trabajo en equipo que hacen los personajes para llevar a cabo el montaje de una obra de teatro o incluso de un mismo musical, siendo incluso considerados por Feuer como una comunidad. El espectáculo anónimo de los números de Busby Berkeley parece celebrar el esfuerzo colectivo. Con frecuencia la trama de estos musicales tras bastidores, toma como su tema la necesidad de comunidad dentro del mundo de la escena. Dentro de la sociedad de la compañía de teatro, la codicia personal es mostrada como un obstáculo para el éxito del espectáculo, mientras tanto, fuerzas externas pueden estar trabajando para quebrantar el esfuerzo colectivo que es el espectáculo en sí mismo. De modo, que una y otra vez se repite el patrón en el que finalmente los chicos buenos triunfan sobre la

codicia y todas esas fuerzas puritanas, que en nombre de la comunidad conspiran en contra del entretenimiento.

Con respecto a la relación del espectador dentro de los musicales “tras bastidores”, Feuer expone un patrón que se repite una y otra vez. A través de transiciones de planos, el espectador puede estar incluido en la audiencia interna o reemplazar dicha audiencia o ambas. En cualquiera de los casos, es esa audiencia interna la que se encuentra entre nosotros (los espectadores) y la interpretación, que da el efecto de vivir o compartir una experiencia. De hecho, la posición de la cámara al grabar una interpretación en escena, es al centro de la tercera fila, junto al público, y el resultado de este plano es el de crear en el espectador la ilusión de estar sentado junto a ellos, quizás en la fila de atrás. Con frecuencia este plano es seguido de otro en el que se muestra la interpretación en una vista más cercana, eliminando al público interno, y así el espectador reemplaza a esa audiencia. Este sería el patrón básico, aunque también hay algunas variaciones, pero sin importar la técnica utilizada, el efecto siempre será el mismo: hacer sentir al espectador que está viendo el espectáculo desde el punto de vista del público del teatro, mientras que al mismo tiempo la interpretación va directamente para el espectador. Así, de cualquier forma, el espectador siente que está presenciando un espectáculo en vivo. Aunque en los musicales “tras bastidores” el espectador es llevado a identificarse con los intérpretes protagonistas, quienes después de todo son los héroes en estos musicales. En conclusión, durante los interludios narrativos, el espectador es animado a compartir el punto de vista de los intérpretes, pero durante los interludios

musicales, se anima al espectador a ser parte del público de la película, un muy diferente y más cercano tipo de identificación²⁷.

La doble identificación del espectador, previsto por el registro dual del musical da una tremenda ventaja retórica. El espectador se siente partícipe en la creación del entretenimiento, y al mismo tiempo, se siente parte del público que asiste al teatro. Sólo una forma reflexiva como el musical puede prestar tanta intensidad a la experiencia de una simple canción o baile²⁸.

Es común observar planos en los que la cámara revela a los actores mostrando el espectáculo como algo rutinario, como un trabajo, normalmente esto se muestra a través de los ensayos, mostrando así la realidad del mundo tras bastidores. En estos musicales hay dos constantes, la primera, el hacer entretenimiento es desmitificado, ya que el espectador es llevado al mundo que se encuentra oculto detrás de las cortinas, al mostrarle los ensayos. Segunda, el aura de los artistas es reducida cuando el espectador los ve fuera de escena como personas reales. En general, la desmitificación abre la división de la narrativa, expone el mundo tras bastidores, habla en primera persona, pero la narrativa se sutura de nuevo para el lazo final. Es inusual que un número termine en una toma de desmitificación. La toma final preferida es un corte a o un *dolly-in* a un *close-up* del artista, sellado en su realidad de tercera persona.

Los musicales en general suelen valerse de numerosos recursos para crear un ambiente de fantasía, y el musical “tras bastidores” no está exento de esto. Feuer plantea un mundo secundario, más estilizado dentro de la ficción primaria; en este mundo secundario entra el

²⁷ FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1993. Pág 27-29.

²⁸ Idem. Pág 30.

mundo irreal, el de los sueños. De esta forma se deja claro que dentro del musical hay múltiples niveles de realidad y múltiples niveles narrativos, que contrastan el mundo con el escenario y la realidad con la ilusión. Así, surge la diégesis múltiple y la superposición de varios niveles narrativos, en donde estos distintos niveles se unirán al final con la unión de la pareja romántica. En el musical “tras bastidores” los niveles dobles son evidentes en el contraste entre la trama tras bastidores y el espectáculo, es decir, entre el mundo en escena y el mundo fuera de escena. De modo, que la unión de la pareja romántica siempre involucra una reconciliación de valores: el pensamiento racional cognitivo y el mundo de la imaginación, de la libertad, impulso, espontaneidad. Por lo general, siempre un miembro de la pareja representará la realidad, mientras que el otro los sueños. Con respecto a esta fusión de valores, Feuer plantea:

*“Cada matrimonio al cierre de cada musical también representa una fusión de valores. Con frecuencia al final de un musical, sólo prevalece el entretenimiento, la realidad ha sido eliminada por la fuerza de la película en sí misma”.*²⁹

El musical “tras bastidores” vincula el cumplimiento de un sueño con la experiencia del entretenimiento. El espectáculo que finalmente triunfará reúne la vida fuera del escenario con la vida en escena, haciendo que el triunfo de la pareja esté en relación con el triunfo del show. A menudo, los personajes hablan sobre sus sueños acerca del amor y a la vez sobre las fantasías del espectáculo, que explícitamente las une a ambas.

²⁹ Idem. Pág 71.

Definición

Definir lo que es el musical tras bastidores resulta complejo porque algunos autores dan diferentes definiciones. De modo que sólo tomaremos los enfoques que nos interesan para poder tener una propia definición del término. Jane Feuer lo define como la expresión de una comunidad:

“En los musicales tras bastidores el espectáculo de una comunidad global de canto y baile popular se refleja en las películas adecuadas. Las películas parecieran decir que el mundo del escenario es una comunidad también. El esfuerzo de cooperación que se dedica a montar un show se extiende en incluir a la audiencia de un film. (...) La audiencia cinematográfica se siente partícipe del esfuerzo en equipo, cancelando la alienación inherente en el visionado del film”³⁰.

Para Feuer el musical tras bastidores muestra una comunidad que trabaja en equipo para montar un show, en el que se incluye a la audiencia como parte de esa comunidad. En ocasiones Feuer pareciera querer mostrar que cualquier película con números de canto o de baile en escena son un musical tras bastidores, representando así un inconveniente, ya que muchas veces no queda claro el verdadero concepto de *musical tras bastidores*. Por otra parte, Feuer también da otra definición comparando al mundo con un escenario:

³⁰Idem, Pág. 17.

“En los musicales en que el escenario es un mundo (musicales tras bastidores), el proscenio se percibe como una barrera y se hace todo intento para cerrar la distancia que éste crea. Pero cuando la interpretación se hace fuera del teatro, el proscenio renace del espacio común y el mundo es un escenario”³¹.

Feuer da a entender que en los musicales tras bastidores se busca cerrar la distancia que crea el proscenio entre los intérpretes y la audiencia, y esto es lo que sucede al mostrarnos los números de baile y de canto tras bastidores, en los ensayos o en cualquier lugar fuera del teatro, aunque de todos modos como explica Feuer, al llevar la interpretación fuera del escenario, el proscenio renace convirtiendo de nuevo al mundo en un escenario.

Rick Altman en *The American Film Musical* define comparando la experiencia del visionado de la audiencia del musical tras bastidores con la de la audiencia de un teatro:

“En el teatro todo sucede en el escenario; en un musical tras bastidores el escenario es el lugar de la intersección de la mirada de la audiencia y los esfuerzos del actor tras bastidores. El público del teatro sólo ve el espectáculo; por lo tanto la actividad del escenario permanece siendo lo principal. En el musical tras bastidores, sin embargo, la audiencia del film no sólo ve al público del teatro mirar el espectáculo, sino que también observa a los actores del teatro ensayando. El espectáculo en sí mismo en consecuencia pierde primacía, abriendo espacio para las principales preocupaciones de observar el show y hacer el show”³².

³¹Idem, Pág 24.

³²ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1987. Pág 204.

Para Altman, en el musical tras bastidores es posible desviar la atención de la audiencia del espectáculo en sí mismo, para enfocarse en la realización del show y en todo lo que suceda alrededor de éste (romance, peleas, entre otros), mientras que en el teatro la audiencia sólo puede observar el espectáculo, siendo éste lo principal.

Aunque tanto Altman como Feuer tengan distintas definiciones de lo que es el musical tras bastidores, ambos sitúan a la audiencia en un lugar muy importante y la relacionan ampliamente con el hecho de montar un espectáculo. Feuer habla sobre cómo la audiencia se siente partícipe del trabajo en equipo de los actores en el montaje del show, mientras que Altman habla sobre cómo la audiencia de un musical tras bastidores tiene acceso a mirar todo lo que sucede en la realización del espectáculo, coincidiendo con Feuer con el sentimiento de participación del espectador.

El musical tras bastidores integra el montaje de un espectáculo con la ilusión del espectador al sentirse parte de la comunidad encargada de llevar a cabo dicho espectáculo sólo por el hecho de poder observar lo que sucede detrás de escena. También logra crear un vínculo entre el espectador y el film, haciéndolo sentir más cercano a lo que sucede en escena, formando parte de ese mundo que es el escenario.

El musical tras bastidores: mundo de ensueño

Como se dijo anteriormente el musical “tras bastidores” se diferencia porque la historia se desarrolla en un contexto teatral donde se monta un espectáculo, por lo que suele haber escenas de casting, ensayos y finalmente el espectáculo montado. Todo esto se conjuga con la

trama de la formación de la pareja amorosa. Esta premisa ofrece un pretexto para incluir números de baile y canto sin que parezcan salidos de la nada. En palabras de Altman:

“Con la llegada del sonoro, la industria cinematográfica miró en todas las direcciones posibles en busca de planos que aprovecharían al máximo la nueva tecnología. El plano tras bastidores fue algo natural, ya que permite un máximo del canto con un mínimo de justificación. Las películas mitad habladas podrían restringir el sonido (y con frecuencia el color también) sólo a los números que se daban en escena, mientras que las cada vez más populares películas todos-hablando, todos-cantando, consiguieron en el plano tras bastidores una forma ideal de mostrar todo el potencial del sonido”³³.

Jane Feuer explica en su libro *The Hollywood musical* diversas características del Backstage musical o musical “tras bastidores”, ella menciona que éste tiene una predilección por revelar sus propias herramientas internas al público fílmico. En palabras de Feuer:

“Por lo que hemos visto, no siempre tomamos la visión del público del teatro. A veces podemos ir a lugares donde nuestra contraparte, el público del teatro en vivo está proscrita, siempre durante las partes narrativas del film, pero frecuentemente también durante el show”³⁴.

De modo que es importante mencionar una de estas características del musical “tras bastidores”, como lo es el plano de los bastidores del teatro, ya que deja de ser sólo un plano

³³ ALTMAN, Rick: *The American film musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis, 1987. Pág 210.

³⁴ FEUER, Jane: *The Hollywood Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1993. Pág 42

interesante, que termina mostrando la parte mecánica del show en el mismo plano que se muestra el show en sí mismo. Lo interesante de este plano, utilizado en películas como *Show Boat* (1951, George Sidney), *Easter Parade* (1948, Charles Walters) y *The Band Wagon* (1953, Vincente Minelli); es que no sólo muestra la parafernalia del escenario que se utiliza para crear la magia, las maravillas que ve el público del teatro, sino que revela la actuación, incluso el performance en sí, como una rutina, como un trabajo. Esto nos hace apartarnos de ese público del teatro y se nos revela ese mundo detrás del escenario, contrastando la ilusión del escenario con la realidad detrás del mismo, tras bastidores.

En los musicales tras bastidores son dos los movimientos que se dan de forma inevitable. El primero de ellos es que la realización del entretenimiento deja de verse como algo que se ve exclusivamente en vivo en el teatro, ya que el espectador es llevado dentro del mundo detrás de escena, mostrándoles los ensayos. El segundo es que cuando como espectadores vemos a los actores del espectáculo que se está montando fuera de escena como personas reales, de inmediato dejamos de verlos como estrellas.

He aquí una primera desmitificación que trae como consecuencia una nueva mitificación, es decir, ver de nuevo al actor o el número de baile como un mito, por ejemplo en los musicales de Hollywood, en específico los musicales “tras bastidores”, después de haber visto el show que se estuvo ensayando durante toda la película, dejamos de verlo desde los bastidores del escenario y los vemos desde el punto de vista mitificado del público del teatro. De esta forma la desmitificación siempre es seguida por una nueva mitificación.

Feuer explica que aunque es común que un musical “tras bastidores” nos haga sentir cómplices del espectáculo al poder ver los ensayos y mostrarnos ese mundo detrás del

escenario, que sería lo que ella define como desmitificación; siempre la narrativa del film buscará la forma de sorprender al espectador con otra mitificación, haciendo que éste se sienta deslumbrado y quizás un poco fuera de lo que sucede en escena, para convertirse en un espectador más del show.

Además de estar basado en una trama que narra el montaje de un espectáculo musical, el otro aspecto importante de recalcar en el musical “tras bastidores” son las posiciones de la cámara, ya que son pocas las que muestran un número como un espectáculo transparente.

En los musicales tras bastidores dos niveles de realidad son evidentes en el contraste entre el plano detrás de escena y el plano sobre la escena. En este tipo de filmes, la síntesis de esos dos niveles depende del matrimonio de la pareja en la realidad de la película, al mismo tiempo que tiene éxito el show en el que participan. En un nivel más amplio, la solución narrativa de todo musical implica reunir las fuerzas del entretenimiento con las fuerzas opuestas al entretenimiento.

El musical “tras bastidores” enlaza el cumplimiento de un sueño a la experiencia del entretenimiento. Por eso se ve que el final triunfo de un espectáculo reúna la vida fuera del escenario con y a través de la vida sobre el escenario. En un típico musical “tras bastidores”, el éxito de la pareja será colocado en una relación metafórica con el éxito del espectáculo. Con frecuencia, los personajes dan declaraciones sobre el sueño de amar y el sueño del show que explícitamente une a los dos, al amor y al show.

También frecuentemente el plano de la pareja y el plano del show se entrelazarán en la escena. Normalmente en las películas consideradas musicales tras bastidores el último plano

del film es el de la pareja abrazándose en el escenario al final del exitoso espectáculo.

Finalmente, Feuer concluye:

“Los musicales se impulsan hacia la síntesis entre fantasía y realidad, y no sólo operan para crear un paralelismo entre el escenario y fuera de él, pero también en momentos para probar que tanto fuera como dentro del escenario son lo mismo”³⁵.

Caracterización del musical “tras bastidores”

En el musical tras bastidores suele haber dos líneas narrativas, el montaje de un espectáculo musical y la formación o reconciliación de una pareja romántica. La trama –en la que los personajes desarrollan conflictos amorosos, familiares y/o sociales ajenos a la cámara y el público– se opone a la producción de los números musicales, en la que los protagonistas se reconocen a sí mismos como ejecutantes y actúan para la cámara y el público. En el musical tras bastidores, la ejecución y la trama se distinguen claramente entre sí y requieren de un cambio de actitud por parte de los personajes cuando se mueven de una a la otra.³⁶

³⁵ Idem. Pág 81.

³⁶ Idem, Pág 193.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE *MOULIN ROUGE* DE BAZ LUHRMANN (2001)

Al inicio de esta investigación se planteó utilizar la herramienta de análisis aprendida durante los dos años de estudio en la mención de Cine, la misma se utilizará, más no se hará uso de todas las categorías de dicha herramienta. Sólo se utilizarán *la segmentación*, método que parte del criterio de establecer los puntos de separación donde se producen discontinuidades entre las unidades que se separan, discontinuidades que pueden ser en el plano de la expresión y/o en el plano del contenido, pero dando peso fundamental a las discontinuidades del contenido;³⁷ *La estructura narrativa*, en donde se hará un análisis exhaustivo de los personajes, caracterizándolos y estudiando las relaciones que se dan entre ellos y en su entorno, los conflictos tanto internos como externos de dichos personajes, las líneas narrativas y las modificaciones si las hay en el carácter de los mismos, además también se hace un análisis de la puesta en escena: escenografía, vestuario y maquillaje, actuación, color, y se analizan la construcción de los números musicales y los principios compositivos como el montaje, por ejemplo. Estos instrumentos serán utilizados para cumplir con el propósito de esclarecer el texto fílmico con el objetivo de vincular las características del musical “tras bastidores” en el musical contemporáneo.

Estructura Narrativa

³⁷ AZUAGA, Ricardo; COLMENARES, María Gabriela; GONZÁLEZ Isabel: *El Lenguaje Cinematográfico y el proceso de reflexión en el cine: Materiales 7*. Dpto de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 2009. Pág 2.

Antes de empezar la caracterización de los personajes es importante aclarar que *Moulin Rouge* es un filmcuya historia proviene de la novela de Alejandro Dumas *La Dama de las Camelias*, que a su vez sirve de base para la ópera de Giuseppe Verdi *La Traviata*. Esta novela se caracteriza por ser una obra romántica con un final no feliz, algo inusual en las convenciones del musical clásico de Hollywood, que suelen ser comedias románticas que terminan con la feliz formación de una pareja.

Es importante recordar que el musical teatral y cinematográfico durante las tres últimas décadas ha admitido las tramas dramáticas como las óperas-rock *Evita*, *Jesucristo Superestrella*, *El Fantasma de la Ópera* y más recientemente *Los Miserables* de Víctor Hugo.

Una peculiaridad de *Moulin Rouge* es que narra todo esto tendiendo a la parodia, con ingredientes cómicos y farsescos, que pueden producir cierto efecto de distanciamiento en el espectador. Esto se evidencia especialmente en la relación especular que hay entre la historia de Satine y Christian, y la trama de *Spectacular-Spectacular*, relacionando a los protagonistas con los personajes que son ahí representados, la cortesana y el músico de la cítara. Se narra prácticamente la misma historia, el amor de la pareja se ve amenazado por el Maharajah, que en la realidad del film sería el Duque, quien le ofrece a la cortesana un mundo de comodidades y lujos, lo mismo que le ofrece el Duque al Satine. De modo, que durante el montaje de la obra y de las canciones de ésta, en realidad se habla de lo que sucede en el presente de los personajes del Moulin Rouge, el triángulo amoroso entre Christian, Satine y el Duque; y la contraposición de los valores económicos y afectivos.

Caracterización de los personajes

Personajes Principales

Satine: Es una mujer de unos veinticinco años. Es blanca, alta, de ojos azules y de cabellos largos con ondas y de color rojo. Su cuerpo es muy bello y notablemente atractivo para los personajes masculinos del film. Su forma de vestir varía, para sus presentaciones o para sus citas especiales con hombres en el Moulin Rouge, utiliza joyas y ropa muy exótica, como corsés con ligeros y vestidos muy ajustados, que en su mayoría son de color rojo, negro y blanco a veces con brillos; para los ensayos de la obra de teatro, utiliza ropa más recatada, vestidos en los que muestra menos piel, pero continúa luciendo igualmente sensual y éstos son en la misma paleta de colores. Trabaja cantando y bailando en el Moulin Rouge; no posee mucho dinero, aunque se nota que recibe regalos de los clientes del local. No se sabe con certeza su nacionalidad, aunque parece ser francesa. Es una mujer sensual, alocada y apasionada en el amor y en su trabajo; aspira algún día convertirse en una actriz respetada. No se da información de su familia, pero claramente para ella su familia son las personas del Moulin Rouge. Está enferma de tuberculosis, pero ella no sabe cuan mal está. Al principio parece ser una mujer frívola a quien sólo le importa el dinero, las joyas y el éxito, pero al enamorarse, toda su actitud cambia, convirtiéndose en una mujer más sensible.

Christian: Es un hombre de un poco menos de treinta años. Es inglés, blanco, de ojos claros, entre azules y grises, de cabello corto, liso y de color castaño oscuro. Para ir al Moulin Rouge de noche utiliza traje de chaqueta y pantalón negro, con camisa blanca y corbata tipo lazo en color blanco; pero lo que utiliza a diario suelen ser camisas blancas, pantalones oscuros, en colores como negro y marrón, en algunas ocasiones tirantes y sombrero, y en otras una

chaqueta y una bufanda. Es escritor; se muda a París, con la intención de conocer a los bohemios e inspirarse para escribir, principalmente sobre el amor. Al conocer a los bohemios, deciden escribir y montar una obra de teatro para el Moulin Rouge. Es un hombre que en un principio parece ser tímido; es muy serio con lo que quiere y en lo que cree. Tiene fuertes convicciones referentes al amor, al arte y a la belleza, eso es en lo que cree y desde un principio se propone a escribir sobre eso, aunque nunca se había enamorado. Su padre no está de acuerdo con lo que hace y mucho menos con su mudanza a París. Christian es un hombre apasionado y muy sensible, lo cual se muestra con grandeza cuando se enamora de Satine.

Personajes Secundarios

Harry Zidler: Es un hombre de unos cuarenta y cinco años. Es blanco, de ojos azules, de cabello corto y de color rojo, con bigotes y cejas muy pobladas también en color rojo, y es de contextura gorda. Es el encargado y el líder del Moulin Rouge, su trabajo es el de anfitrión/presentador, además también coordina a las bailarinas y cortesanas del local, sobre todo a Satine, quien es su preferida. Siempre se viste de traje, con camisas blancas, pantalones negros y lo que varía son las chaquetas, que suelen ser rojas o negras; también cuando presenta el show utiliza un gran sombrero negro. Siempre está animando al público del Moulin Rouge con picardía e incluso hasta con doble sentido por las cosas que dice y por los bailes y letras de las canciones. Le interesa el dinero, por eso hace negocios con el Duque, prácticamente vendiéndole a Satine, de modo que en principio parece ser un hombre avaro e interesado en explotar al máximo a Satine.

El Duque: Es un hombre de unos treinta y cinco años. Es blanco, de ojos claros, cabello largo, liso y rubio. Siempre viste de traje, con camisa blanca y pantalón y chaqueta en negro, variando las corbatas. Es un Duque, perteneciente a una clase social bastante alta, posee mucho dinero y está loco porque Satine le pertenezca. Hace negocios con Zidler al financiar una obra de teatro y de ese modo poseer a Satine. Es un hombre obsesivo y extremadamente celoso y posesivo; no soporta la idea de ver a Satine con otro hombre.

Toulouse-Lautrec: Es un hombre de poco menos de treinta años. Es blanco, bajo de estatura, de ojos negros y de cabellos, bigotes y barba igualmente de color negro. Para ir de noche al Moulin Rouge utiliza camisa blanca y trajes de color negro, con un gran sombrero también negro. Su vestuario diario suele ser ropa en colores claros y en ocasiones con chaqueta negra y sombrero. Siempre utiliza lentes. Es un artista, un pintor y trabaja con los demás bohemios en la obra que escribe Christian. Es quien lo introduce en el mundo bohemio y quien le presenta a Satine. Bebe mucho y siempre está de fiesta con los demás bohemios y con las bailarinas del Moulin Rouge. Es un hombre divertido, creativo, honesto con sus amistades, aunque en el fondo es una persona solitaria. Se alegra mucho por la unión de Christian y Satine, y hasta el final muestra su lealtad a la amistad. Cree firmemente en la verdad, la libertad, la belleza y el amor.

Personajes menores

Al no ser fundamentales para el presente trabajo, sólo se nombrarán dichos personajes. Están los demás bohemios: El argentino, el músico. También aparece el guardaespaldas del Duque.

Las personas que trabajan en el Moulin Rouge: Marie, Chocolate, Nini y las demás bailarinas y músicos. El público que asiste al Moulin Rouge tanto como cabaret y luego como teatro.

Relaciones entre los personajes

Primeramente, hay que tomar en cuenta que las intenciones de todo lo que pretende hacer el Duque con el Moulin Rouge y a Satine, se encuentra estrechamente vinculado a las relaciones económicas y sociales entre los tres grupos de personajes del film, personajes bohemios como Christian, Toulouse-Lautrec, etc; cuya vocación es artística, no trabajan y son los creadores de *Spectacular Spectacular*; personajes del Moulin Rouge (Zidler, Satine, Las bailarinas, etc., que venden su fuerza de trabajo y/o su cuerpo para entretener) y personajes de la aristocracia adinerada (el Duque, que no es artista ni bohemio, pero tiene los recursos que todos necesitan para montar el espectáculo y sacar a flote el Moulin Rouge). La relación dada entre Christian y Satine con todos los bohemios es una relación amistosa y profesional, ya que montan una obra juntos y en distintos momentos se muestra una convivencia de amistad entre ellos, sobretodo entre Toulouse y Christian. Por un lado la relación de Satine y Zidler es muy importante, ya que él es su jefe y en parte como su protector, ejerciendo incluso una especie de papel paternal, por ser quien la ayuda y le dice cómo hacer las cosas. Satine lo respeta mucho y le hace caso, aunque no siempre sus consejos sean lo que ella quiere hacer. Por su parte, la relación entre Zidler y Christian es de trabajo, simplemente la relación que tienen por el montaje de la obra de teatro. Zidler se relaciona con el Duque por negocios, ya que el Duque invierte en la remodelación del Moulin Rouge para convertirlo en teatro, éste también invierte

en la obra de teatro. Ambos tienen un trato, el Duque invierte, con la condición de quedarse con Satine. Zidler es quien tiene el poder del Moulin Rouge por ser su propietario y es quien toma las decisiones artísticas y económicas del lugar, aunque su autoridad se ve amenazada por los negocios que hace con el Duque. Los demás bailarines del Moulin Rouge son sólo intérpretes, incluso la misma Satine, aunque Zidler con respecto a ella toma decisiones sobre su cuerpo, utilizándolo como mercancía en la transacción que hace con el Duque.

Es importante resaltar que en cada uno de estos grupos hay una fina gradación y por lo tanto jerarquías, como por ejemplo, Zidler es el propietario del Moulin Rouge, y por lo tanto, tiene más jerarquía que Satine y los demás; Toulouse y los demás bohemios, son unos soñadores, pero quien es realmente talentoso es Christian; en el caso del Duque, éste tiene a un sirviente quien cumple todas sus órdenes, etc.

Este contexto es el que determina la imposibilidad del amor de Christian y Satine, pues el film opone la esfera del arte y el amor a la esfera del poder y el dinero (A pesar de que presenta la contradicción del arte, que necesita del poder y el dinero para concretarse en forma de espectáculo accesible al gran público) En este contexto se puede notar con facilidad el conflicto y la posición de Satine en él, ya que tanto ella como Zidler son quienes oscilan entre las dos esferas, ya que la vocación de ambos es el arte, pero en el caso de Satine debe coquetear con el poder y el dinero a costa del amor, y por esta razón la única solución es su muerte, como consecuencia de la tuberculosis. Aunque el espectador quisiera un final feliz, desde un principio se sabe que no terminarán juntos, porque el mismo Christian lo dice mientras empieza a escribir su historia, y también se sospecha que será por su enfermedad terminal y por el referente literario y operístico: las protagonistas de *La Dama de las camelias* y *La Traviata* mueren de tuberculosis al final de la novela y la ópera respectivamente.

También es importante notar la diferencia de personalidad y de vida de ambos, ya que Satine es una cortesana y Christian es un chico de baja clase económica que apenas está empezando a escribir, aunque cuando planean escapar pareciera que la relación sí pudiera perdurar, aunque eso nunca sucede.

Según Altman, algo que caracteriza al musical es su habilidad para emparejar estilos personales, mostrándonos la dualidad masculino-femenino, ya que la oposición o las diferencias entre una pareja, es lo que las une. Altman, al hablar de la disolución de la personalidad, menciona que las parejas en cierta forma se unen, ya que la otra persona posee la personalidad reprimida del otro. Satine, al ser una cortesana, con una vida de libertinaje y sin estar dispuesta a enamorarse, posee un lado reprimido que bien podría ser el tipo de vida, la seriedad e incluso el oficio de escritor, que caracteriza a Christian; esto mismo se aplica a Christian al interesarse por la forma de vida de Satine. En conclusión, la relación entre los miembros de una relación es un complemento del otro, es decir, cada uno representa el lado oculto o reprimido del otro. En general este film aunque posee en gran parte el estilo del musical “tras bastidores”, uniendo a los protagonistas en una pareja, mediante la fórmula: **Show + Amor** en el que la pareja se une por su profesión en común o por el amor que se crea en escena, en el montaje del show, que termina convirtiéndose en un amor también fuera de escena; es importante acotar que no conserva al pie de la letra el estilo clásico de un musical de Hollywood, justamente porque no se cumple en su totalidad la disolución de la personalidad, ya que al final, con la muerte de Satine, la relación amorosa no se concreta, sin concordar mucho con las convenciones del musical clásico, que como se dijo anteriormente se caracteriza por tener una trama de comedia romántica con final feliz.

Una relación muy importante es la de Satine y el Duque, ya que él está obsesionado con ella, quiere poseerla y que no le pertenezca a nadie más. Es una relación de poder, ya que aunque ella no quiera estar con él, está clara de que debe ceder, ya que al haber invertido en el Moulin Rouge y en una obra donde ella sería la estrella, le da cierto derecho a poseerla, siendo prácticamente comprada como una mercancía por el Duque. Esta relación se contrapone con la de Satine y Christian, que sí es una relación amorosa, basada entre la atracción de ambos personajes. Por lo que entre esas dos relaciones Satine es el común denominador, siendo una mercancía en una y un objeto amoroso en la otra.

La relación de Satine con los bohemios se da a nivel laboral, ya que todos están montando la obra de teatro y deben estar juntos en los ensayos. Por otra parte, Christian se relaciona con los bohemios por la amistad que los une, ya que son las primeras personas que conoce al llegar a París, también porque están montando una obra de teatro y porque son vecinos.

Satine se relaciona con las personas que trabajan en el Moulin Rouge por trabajar con ellos, pero Satine tiene una relación especial con Marie, quien parece ser como una madre para Satine, al ser la persona que la ayuda a arreglarse, la atiende cuando se enferma, entre otras cosas; pero se nota que entre ambas hay una relación de amistad muy fuerte. Satine también parece tener una relación de amistad con Chocolate, quien es su amigo y además la protege cuando casi es violada por el Duque. Con otra persona con la que se relaciona Satine, es con Nini; ella parece tenerle envidia a Satine, quizás por ser la estrella del Moulin Rouge. Nini la traiciona al darle a entender al Duque que Satine mantiene una relación con Christian.

Los bailarines del Moulin Rouge se relacionan con los bohemios por el montaje de la obra de teatro, del mismo modo que se da la relación de Zidler tanto con los bohemios como con los bailarines del local.

Por otro lado se observa como Zidler e incluso las bailarinas del Moulin Rouge, incluyendo a Satine se relación con las clases pudientes de París, al bailar con los hombres y seducirlos; en el caso de Zidler, al hacer negocios con el Duque y en el caso de Satine al bailar para ellos. Esas mismas personas pertenecientes a una clase económica alta son las personas que asisten al teatro, donde se da otra relación con estas personas.

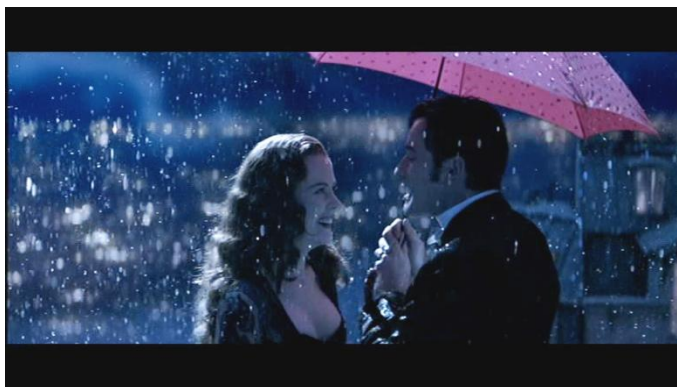
Con respecto a la sociedad francesa, el film ubica la diegésis en 1900 y se sabe que vive una época de decadencia, llena de cabarets y poblada por artistas pertenecientes al movimiento bohemio revolucionario en el barrio de Montmartre, donde viven músicos, pintores, bailarines, actores, en fin, artistas quienes crean basándose en la libertad, la verdad y el amor. Así se aprecia como los artistas (los bohemios y las personas del Moulin Rouge) se van relacionando con la sociedad, en este caso representada por las personas que al principio asisten al Moulin Rouge y al final del film, al teatro. En la película hay muchas referencias a la comuna de París y a la vida bohemia parisina de finales del siglo XIX, pero estas referencias se mezclan un poco con las ideas románticas que circulan por ahí sobre el Mayo francés de 1968, creándose un pastiche posmoderno, término que Fredric Jameson da a la práctica casi universal engendrada por la desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal y a la creciente falta de disponibilidad del estilo personal;³⁸ que está muy presente durante la

³⁸ JAMESON, Fredric: *Posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Editorial Paidós. Barcelona. 1991. Pág 41.

construcción del film. Lo esencial de todo esto es que el romanticismo prevalece en el tratamiento narrativo, pero distanciado y visto a través de la parodia.

Al pensar en la estructura del musical “tras bastidores”, *Moulin Rouge* conserva algunas de estas características. Por lo menos, en cuanto a la relación romántica, ya sabemos que Baz Luhrmann de cierta forma utiliza el doble enfoque para los personajes de Satine y Christian, pero también se nota la oposición entre los protagonistas al ver a Christian bajando de un tren que viene de Londres, luego al alquilar un apartamento bastante humilde y al ir a ver a Satine al Moulin Rouge, estando desde abajo como un espectador y ella elevada en un columpio por encima de él, vestida con un traje brillante y utilizando joyas mientras canta el número de *Diamonds are a girl's best friend*; esta oposición nos hace ver que vienen de mundos diferentes y que tienen personalidades totalmente distintas. El film tiende a desarrollar más lo narrativo y claramente no coincide tanto con el patrón paradigmático de la estructura de doble enfoque, a diferencia de musicales clásicos como *Gigi* (1958, Vincente Minelli). Esto sucede porque la narración es muy rápida y no se detiene en lo descriptivo. Hay pocos tiempos muertos; y si hay alguna comparación entre Satine y Christian, o entre el Duque y Christian, se hace a través de las acciones, no en escenas ni en secuencias descriptivas separadas. Esta es una gran diferencia de *Moulin Rouge* con respecto al musical clásico.

El doble enfoque suele mostrarse con un *two-shot* de la pareja, manteniendo visible para los espectadores la dualidad masculino-femenina y dándonos a entender a pesar de sus oposiciones que serán la pareja del musical.



***Two-shot* de la pareja romántica (dualidad masculino-femenina) Escena 6.**

Lo mismo sucede con el *solo*, en el que se muestran planos en el que aparece un individuo o más de una persona del mismo sexo, pero siempre debe estar seguido por otro *solo* por el sexo opuesto, que los empareje, causando el mismo efecto de foco dual.



***El solo*, dos planos en solitario que los empareja, causando el efecto de doble enfoque. Escena 6.**

Esta escena en particular, es muy importante porque nos permite comparar a los dos personajes (ella vive en un especie de Boudoir para cortesanas y él en un cuarto de un pobre hotel), además en esta misma escena es donde empieza y termina el cortejo amoroso de dicha pareja, que representa una parte esencial de la estructura narrativa del musical.

Relaciones de los personajes y el entorno

El entorno que muestra la película es el de la ciudad de París en 1899 y 1900, exactamente en el barrio de Montmartre. Para finales del siglo XIX y principios del XX, en Francia ya se habían convertido Montmartre y Montparnasse en los principales centros artísticos de París, siendo hogar para artistas franceses y expatriados; algunos de ellos muy pobres que incluso vivieron y trabajaron en comunas. Para ese entonces hubo una condensación de nuevos artistas revolucionarios o como se hacen llamar en el film, los hijos de la revolución, que invadieron a Montmartre con su arte y estilo peculiar. Estos militantes de la “Revolución Bohemia” se reunían en los cafés y cabarets de moda, en donde discutían temas como las tendencias del momento, la política y en sí cualquier tema referente al área del pensamiento y de la cultura. Estos artistas vivían ahí por ser el hogar de artistas para la época, también porque podían llevar ese estilo de vida bohemio y porque se inspiraban con la vista de París desde lo alto de Montmartre; también muchos otros artistas buscaban la inspiración en el absinthe, bebida del “hada verde”. Estos artistas creaban respetando estos cuatro fundamentos: belleza, libertad, verdad y amor. Todo esto se ve reflejado en la película, además de estar ambientada en esa época. Por otro lado, el film utiliza referentes literarios, operáticos, cinematográficos y musicales, como lo son por ejemplo, *La Dama de las Camelias* y *La*

Traviata, además de recrear fantásticamente ese París decadente con cafés, cabarets estilo berlineses, bailarinas de can can, cortesanas, alcohol, entre otros.

Zidler se relaciona con su entorno por ser el dueño de un cabaret, del famoso Moulin Rouge, también por su interés de convertirlo en un teatro y al hacer negocios con el Duque para lograrlo, además de ser partidario de montar una obra con el grupo de bohemios, en fin, le ofrece al público lo que quiere ver, adaptándose entonces a las ideas y a la estética del momento.

La relación de Satine con su entorno se da, por ser una cortesana y bailarina del Moulin Rouge, representando de gran forma lo que se estaba viviendo en el París de 1899, especialmente en Montmartre; al empezar una relación con Christian, ella pareciera interesarse más en la revolución bohemia, reuniéndose en casa de Toulouse y ensayando con los demás bohemios, y estando en una relación con Christian descubre el fundamento del amor, en el que ella no se permitía creer.

Por su parte, Christian es un defensor y se convierte en partícipe de la ideología bohemia, siendo ese interés el que lo motivó dejar Londres y mudarse a París, aunque al principio tenga dudas en considerarse un verdadero bohemio revolucionario. Desde un principio el personaje de Christian está decidido en escribir sobre los fundamentos de la revolución bohemia, sobretodo en el amor. Al conocer a los bohemios se vuelve más apasionado con lo que sucede en su entorno, por escribir una obra de teatro que respeta los cuatro fundamentos, por actuar en ella y por finalmente enamorarse.

El Duque no es bohemio ni le interesa el dogma que sigue la revolución bohemia, más sí está relacionado con el entorno, ya que asiste a cabarets, se obsesiona con Satine que es una

cortesana e incluso invierte dinero en la remodelación del Moulin Rouge y en la obra de teatro en la que trabajan los bohemios y los bailarines del mencionado cabaret.

Toulouse también se considera hijo de la revolución bohemia, es pintor y cartelista, trabaja en la obra de teatro con los demás bohemios y es un ferviente creyente del amor. Desde el principio del film se ve que está inmerso en la vida de ir a cabarets, de beber en las fiestas, de ser amigo de bailarinas de can can y por supuesto de vivir de su arte.

En general, como ya se dijo, en la construcción de los personajes y sus relaciones, se utilizan distintas referencias a obras artísticas, provocando en el espectador el reconocimiento de la obra de referencia o las canciones, por ejemplo; además sin duda la decadencia moral y el esplendor artístico parecen afectar a todos los personajes que de alguna u otra forma están inmersos en ese entorno en el que se vive en esa época en Montmartre, París.

Conflictos

Externos

Uno de los conflictos es el económico, ya que los bohemios quieren una cita con Zidler y con Satine con la idea de buscar financiamiento para montar un show, mientras que Zidler y Satine esperan que con la ayuda del Duque se haga el teatro y así Satine tenga la oportunidad de convertirse en actriz, para esto Zidler llega a un acuerdo con el Duque, firmando un contrato en el que éste invierte en la conversión del Moulin Rouge y en la obra que hacen Christian y los bohemios, sólo con la condición de que Satine sea sólo de él. Esto representa un conflicto para Zidler, debido a que Satine no quiere estar con el Duque; en el caso de Satine se

convierte en un conflicto aún mayor cuando el Duque la amenaza con matar a Christian, ya que ella opta por quedarse con él, para que no lo maten y para no perjudicar a todos los involucrados en la obra de teatro, incluyendo a Zidler. Al final de la obra debe decidirse si la cortesana quedará con el músico de la cítara que sería Christian y con ese final se cumpliría con el dogma revolucionario bohemio; o que la cortesana quedara con el Maharajah, que metafóricamente sería el Duque, cambiando todo el propósito de la ideología bohemia, haciendo que la obra dejara de cumplir con los fundamentos de verdad, libertad, belleza y amor.

Otro conflicto es el que hay entre Christian y el Duque por el amor o la posesión de Satine, quien es el objeto amoroso. Este conflicto, a su vez, da pie a dos bloques de valores temáticos que se oponen entre sí, como lo son “el amor y el arte vs el poder y el dinero”, que presenta la contradicción de que el arte necesita del dinero y del poder para poder concretarse en forma de espectáculo y así llegar a las masas. Por lo tanto, Satine oscila entre ambas esferas, porque aunque su vocación sea el arte, debe flirtear con el poder y el dinero. Al principio del film este conflicto es implícito, pero ante el descubrimiento del Duque de la relación de Christian y Satine, se convierte en un conflicto manifiesto, de modo que ante esta disyuntiva la única solución es la muerte de Satine, como consecuencia de la tuberculosis.

Por otra parte, también se encuentra un conflicto menor que sería el de Christian con su padre, quien se opone a la vida de artista que busca éste al mudarse a París, anticipando su relación con Satine al decirle que terminará mal con una bailarina de can can, caracterizando así al París de la época y su medio artístico-bohemio como una ciudad de perdición y de vicios.

Internos

El conflicto interno es el de Satine, quien está confundida y no sabe si elegir el amor o si venderse al dinero y al poder para lograr su sueño de ser una verdadera actriz. Durante todo el film Satine se debate entre ambas esferas, cambiando constantemente de opinión. Al principio quizás pensando más en ella y posteriormente optando por el amor sin importarle las consecuencias, hasta ser amenazada con el asesinato de Christian, sacrificándose así para salvarle la vida a su amado.

Líneas narrativas

La línea narrativa que se deriva del primer conflicto externo es aquella que se refiere al contexto económico de la vida de los artistas de la época, en la que hay escasez de dinero, por lo que los personajes buscan la forma de conseguirlo para así lograr sus proyectos y aspiraciones artísticas. En ella se desarrolla todo lo relacionado con la transformación del Moulin Rouge y con la producción de la obra de teatro, como: la venta de la obra de teatro para el Duque, la escritura de la obra, los ensayos, el conflicto con la elección del final y el cumplimiento con el dogma revolucionario bohemio, y finalmente la presentación de la obra en el nuevo teatro. Este conflicto es muy importante, porque origina gran parte de los conflictos y acciones del film. Por otra parte esta línea narrativa se cruza con el conflicto entre Christian y el Duque por el amor o la posesión de Satine.

Otra línea narrativa que se deriva de un conflicto menor, sería el de la vida de decadencia en la ciudad de París, específicamente en el barrio de Montmartre, debido a la oposición del padre de Christian con su mudanza a París y el inicio de su vida como artista.

Por último, la línea narrativa que se deriva del conflicto interno es aquella que se refiere al contexto emocional, y al debate que se presenta al tener que elegir entre valores tan opuestos como lo son el amor y el arte en contraposición con el dinero y el poder

Estados iniciales, finales y modificaciones en el carácter de los personajes

Personajes Principales

Satine: Su estado inicial es el de una mujer que no se permite a sí misma enamorarse por la profesión que ejerce; a ella sólo le interesa el dinero, las joyas y el éxito profesional, que en su caso es el de dejar de ser una prostituta y una bailarina de cabaret para convertirse en una actriz reconocida. En cuanto a su estado final, Satine logra convertirse en actriz, pero no reconocida, ya que sólo actúa una vez. Se permite amar, conociendo el verdadero amor, incluso llegando a sacrificarse para salvar la vida de su amado. Se convierte en una persona más humilde, ya que deja de importarle el dinero, al planificar huir con Christian, quien no posee poder económico. Las modificaciones que se dan en el carácter de Satine es que cambia al enamorarse, algo que ella antes se prohibía.

Christian: Su estado inicial es el de un expatriado quien elige mudarse a París y específicamente al Barrio de Montmartre para estar rodeado de los artistas y bohemios de la ciudad, y poder convertirse en un escritor que escriba principalmente sobre el amor, aunque éste nunca se ha enamorado, también pareciera recordar las palabras de su padre al decirle que se perdería con una bailarina de can can. Christian termina haciéndose amigo de los bohemios

y rodeándose de su arte, inspirándose para escribir justamente del amor, que lo conoce enamorándose de Satine. La única modificación que se da en el carácter de Christian es la de enamorarse de Satine, una bailarina del Moulin Rouge, obviando las palabras de su padre; de resto consigue todo lo que se había propuesto hacer mudándose a París.

Personajes Secundarios

Harry Zidler: En su estado inicial Zidler sólo se preocupa por su negocio, el Moulin Rouge y por hacer dinero con él. En su estado final, se muestra como un hombre más sensible y menos egoísta por golpear al Duque, olvidando su contrato y quizás mostrando compasión para con Satine, permitiéndole ser feliz con Christian y dándole un final a la obra de teatro cónsono con el dogma de la revolución bohemia. La única modificación en su carácter es que al final deja de pensar sólo en él y en su negocio; por lo demás se mantiene igual durante toda la película.

El Duque: En su estado inicial es un hombre egoísta, vanidoso, con mucho dinero y dispuesto a hacer cualquier cosa para conseguir lo que quiere, que en este caso es Satine. Termina siendo prácticamente el mismo hombre, quizás más vil, pero en general es un personaje que no evoluciona. En cuanto a la modificación en su carácter, pareciera que se degradara con el hecho de mandar a matar a Christian, sólo para quedarse con Satine.

Toulouse-Lautrec: En su estado inicial Toulouse es un artista bohemio, quien disfruta de la compañía de otros artistas también bohemios. Es un firme creyente del amor y es un amigo

leal. Frecuenta cabarets y bebe muchísimo absinthe. En su estado final continúa siendo un buen amigo y creyendo sobre todas las cosas en el amor. A mí parecer no hay modificación alguna en su carácter, el personaje se mantiene igual.

Análisis del uso de la lengua cinematográfica: La puesta en escena

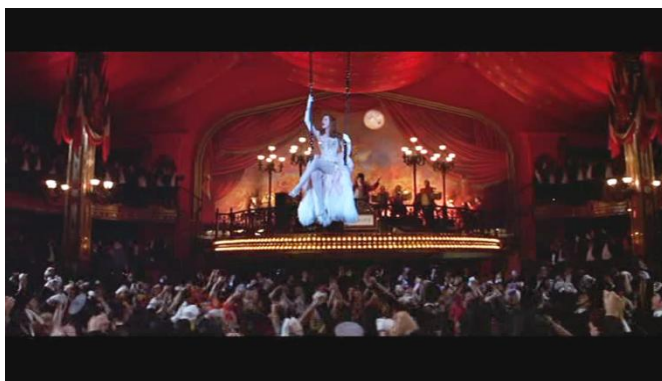
Escenografía

La escenografía busca recrear la *Belle époque* francesa en el barrio de Montmartre en París durante el año 1899, sirviendo de propósito para poder representar el contexto en el que se desarrolla la historia. Es importante dejar claro que la escenografía en esta película es construida en un set, y que parte de ella es posteriormente intervenida digitalmente para fines estéticos.

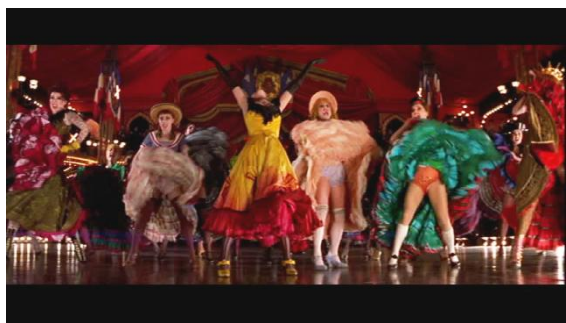
Son variados los elementos de la escenografía que contribuyen a caracterizar la zona de París como “lugar de vicio y perdición”, esto se logra por ejemplo con las viviendas de Christian y de los demás bohemios que son mostradas como lugares miserables; también es evidente esta misma miseria en las calles de Montmartre, oscuras con calles mojadas y sucias, llenas de habitantes/personajes como del inframundo; todo esto en contraposición con el lujo y la opulencia que son mostrados desde los escenarios del Moulin Rouge, pero sólo desde sus escenarios, ya que la situación tras bastidores sí concuerda con los elementos ya mencionados.

Con respecto al decorado, en el Moulin Rouge se utilizancortinas y paredes rojas, lámparas en forma de faroles tanto de pie como de pared, pisos de madera oscura, las mesas y sillas del cabaret son de madera oscura y hay muchas luces, que forman líneas de pequeños

bombillos que iluminan todo el lugar. Aunque no parece el cabaret más lujoso, sí es muy llamativo y vistoso, además de ser concurrido por personas de una alta clase social. Los números de las bailarinas de can can y sobretodo el número de Satine, recrean una atmósfera de fantasía, llena de colores, de confeti, representando muy bien los musicales tras bastidores de Hollywood. Por otra parte, los tras bastidores del cabaret están en mal estado, las escaleras y los pasillos que están cerca del camerino de Satine son de madera oscura y están más descuidados en comparación con el escenario principal.



Vista general del Moulin Rouge



Bailarinas de Can can



Moulin Rouge

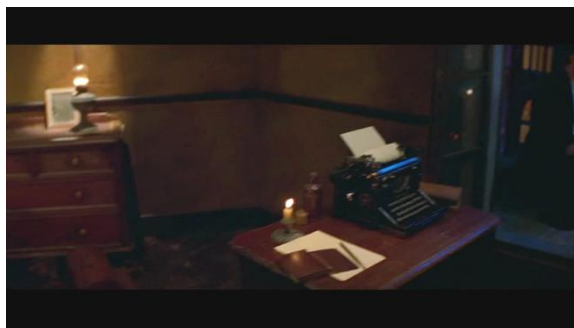


Tras bastidores/Sótanos del Moulin Rouge, más descuidados que el escenario principal

Con respecto al paralelismo escenográfico que plantea Altman, podemos ver las diferencias entre los escenarios elegidos como viviendas/dormitorios de Satine y de Christian. A ella la vemos en una habitación hermosa en forma de elefante, rodeada de cojines y telas muy llamativas en rojo y dorado, lámparas estilo araña, una ventana en forma de corazón en color dorado y con una terraza/azotea también con muchas telas y cojines. Por lo contrario, vemos a Christian en una habitación para nada lujosa en un hotel de mala muerte, con poca luz, con una cama sencilla, paredes con pintura desgastada, un gavetero en madera, una mesa igualmente en madera con su máquina de escribir y un candelabro con una vela, y una amplia ventana cuadrada, contraponiendo así con estos elementos del decorado los mundos de ambos personajes.



Habitación de Satine



Habitación de Christian

Vestuario y maquillaje

El vestuario de los artistas bohemios y el de los trabajadores del Moulin Rouge procura mantener ciertos rasgos de la ropa de la época. En el caso de los hombres, pantalón y camisa, en ocasiones tirantes o una corbata. En el caso de las mujeres, inclusive Satine, con vestidos ajustados muy elegantes y sin mostrar tanta piel.



Vestuario fuera de escena de los bohemios y de Satine

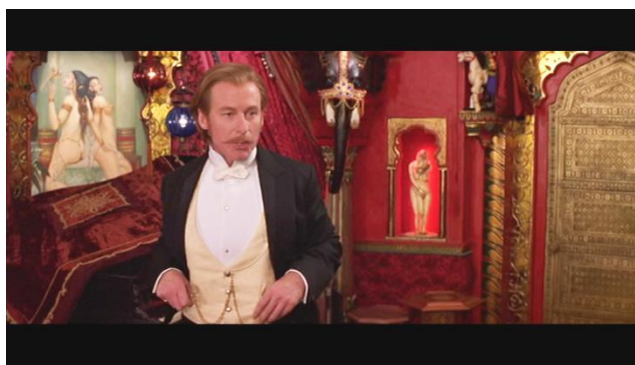
El vestuario de Christian es también muy sencillo, normalmente utiliza un pantalón y una camisa, en ocasiones con un sombrero o unos tirantes, con excepción de su primera noche en el Moulin Rouge en el que utiliza un traje muy elegante. El vestuario de Christian contrasta

con el de Satine, que aunque en oportunidades aparece sobria, pero elegante; en la mayoría de sus apariciones siempre luce sensual y extravagante, con vestidos ajustados en los que muestra su piel, ropa interior y ligeros, mostrándonos la personalidad sensual de Satine, contraria a la sencillez y timidez de Christian. Esto entra en el esquema del musical en el que se plantea un foco dual, mostrando las diferencias que hay entre los protagonistas.



Foco dual. Diferencias entre los protagonistas

En el caso del Duque, éste siempre luce elegante, utilizando trajes de vestir con chalecos y corbatas, denotando la posición social a la que pertenece y haciéndole honor a su título de Duque. Por lo que hay un notable contraste entre él y los protagonistas, ya que este luce más adinerado que ellos.



El Duque siempre elegante

El vestuario de Zidler en ocasiones es muy llamativo, siempre vestido de traje, en colores como rojo, negro o marrón, pero siempre luciendo elegante y vistoso.



Vestuario de Zidler

Por su parte, las bailarinas de can can, utilizan en escena el traje característico de este baile, faldas muy voluminosas, botas y corsés. Sus trajes son de colores muy llamativos, como verde, rojo, rosado, amarillo, entre otros. Su maquillaje es muy exagerado, a diferencia del de Satine que es más elegante. Tras bastidores, las bailarinas utilizan trajes menos coloridos y más sencillos; mostrando así las diferencias del estar en escena o fuera de ella.

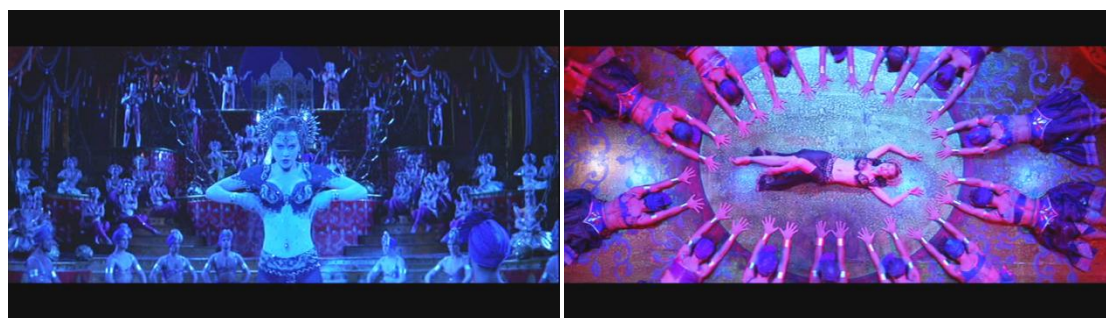


Zidler y las bailarinas de Can can

De todos los números, resalta el de “*Spectacular-spectacular*” debido a que posee una escenografía y vestuarios muy vistosos, pudiendo ser éste número calificado como “Fantasía Hindú” que en medio del pastiche posmoderno que tiene la película, nos hace recordar al cine de Bollywood, y no sólo en cuanto a la escenografía, el decorado, el vestuario o el maquillaje, sino también hasta en la música.



Escenografía y decorado – “Fantasía Hindú”



Vestuario en el número de “*Spectacular-spectacular*”

Actuación

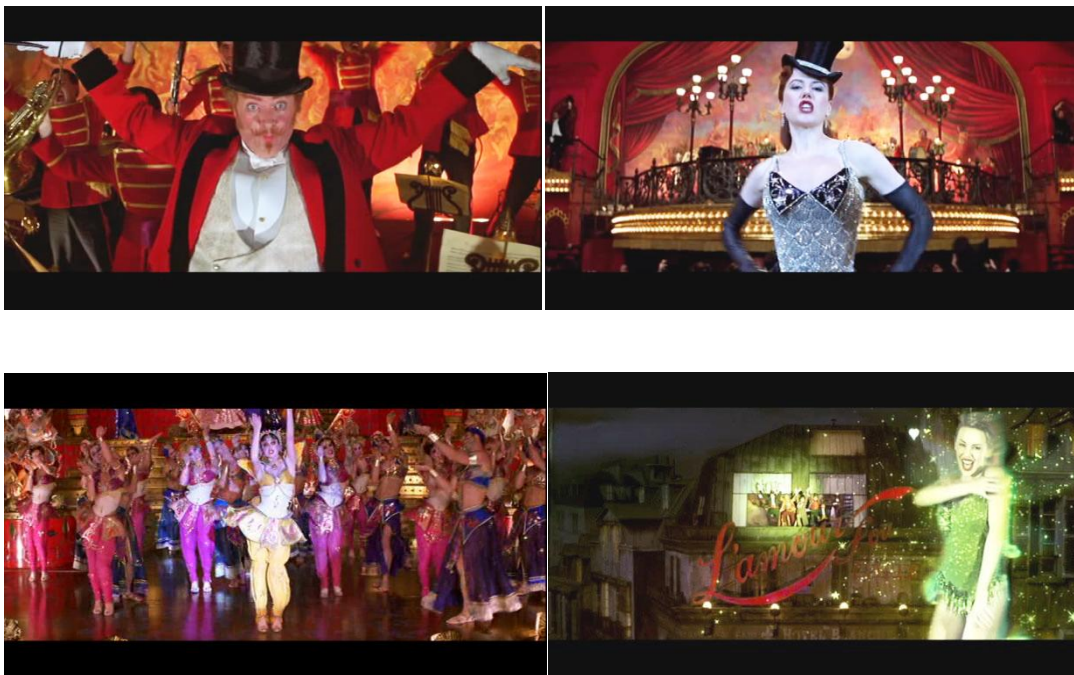
Altman expone una especie de división que hace la crítica cinematográfica tradicional para analizar la actuación en una película musical tras bastidores, en ésta se divide la forma actoral en “narrativa”, correspondiente al mundo real y “número” al mundo ideal. De acuerdo a esto, la actuación dependerá a la instancia en la que se esté. En *Moulin Rouge* hay una gradación en el tratamiento no-naturalista de las actuaciones, en función de la pertinencia de los personajes a la trama romántica (Satine-Christian) o no (Toulouse, Zidler, incluso el Duque tiene un tratamiento amanerado y exagerado). De modo que tanto en la narrativa como en el número las actuaciones en esta película tienden al no-naturalismo.



Christian y Satine, trama romántica

En el caso de Zidler, él presenta los números de baile de una forma muy artificiosa, gesticulando y hablando de una forma muy exagerada. Satine, al ser la artista principal del Moulin Rouge, cambia un poco su estilo de actuar viéndose más sensual que en la realidad y mientras baila y canta, se muestra provocadora para el placer de sus espectadores masculinos. Lo mismo sucede con las bailarinas, quienes lucen vestidos en colores escandalosos y con exceso de maquillaje, pareciendo irreales. Como se dijo anteriormente, también los personajes de Toulouse y el Duque tienen una forma de cantar y de hablar amanerada y exagerada, y

parece ser así con todos los personajes, pero con cierta gradación. En general, el musical no se caracteriza por tener un estilo de actuación naturalista y *Moulin Rouge* es prueba de ello.



Mundo de ensueño. Actuación caricaturesca

Color

Como ya se ha visto en la puesta en escena, este film tiene una paleta de colores en la que predominan el rojo, el azul oscuro, el negro y el dorado para las escenas nocturnas y dentro del Moulin Rouge, recreando así el mundo de fantasías que se asemeja a los carteles de Toulouse-Lautrec.

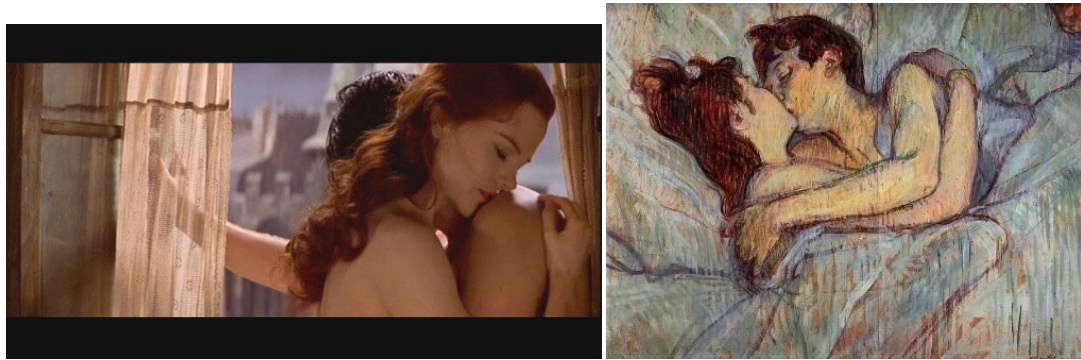


Mundo de Fantasía



Carteles de Toulouse Lautrec donde predomina el rojo. 1- *El Salón de la Rue des Moulins* (1894). 2- *El Beso* (1892)

Durante las escenas del día y de los ensayos de la obra de teatro, la paleta cambia y se utilizan colores más neutrales, dando la impresión de realidad, de naturalidad, también parecidos a otros carteles de Toulouse-Lautrec.



Colores neutrales, impresión de realidad, mantiene la paleta de Toulouse Lautrec, *En cama. El beso* (1892)

Análisis de la Construcción de los números musicales

Número del popurrí de amor en el elefante

La construcción de este número empieza con una conversación de Satine y Christian sobre el amor, donde él trata de convencerla de que una vida sin amor sería terrible. Este número pasa de los diálogos a las canciones, utilizando en principio letras de las canciones como diálogos de la conversación que ambos personajes mantienen.

Luhrmann arma canciones durante toda la película en forma de collage o popurrí de canciones pop bien conocidas. Luhrmann arma este número uniendo fragmentos de diversas canciones, manteniendo siempre una linealidad o coherencia con respecto a la conversación, de modo que pareciera que los actores continuaran conversando por medio de las canciones. Durante toda la película el director hace un gran trabajo en la construcción de las canciones, siendo éstas sin duda una parte importante del pastiche posmoderno que es *Moulin Rouge*.

Con respecto a la puesta en escena, en este número la escenografía utilizada es el elefante/habitación de Satine, empezando el número sobre la terraza del elefante donde

empieza el cortejo y terminando dentro de la habitación-elefante, donde culmina el cortejo y se entiende que Satine y Christian son ahora una pareja. Durante este número llama la atención la paleta de colores que abunda dentro de la película: el rojo, el azul, el negro y el dorado; que son utilizados tanto en el decorado como en el vestuario y el maquillaje.



De la conversación a la canción

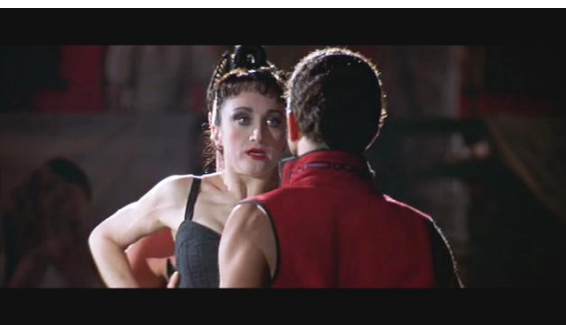
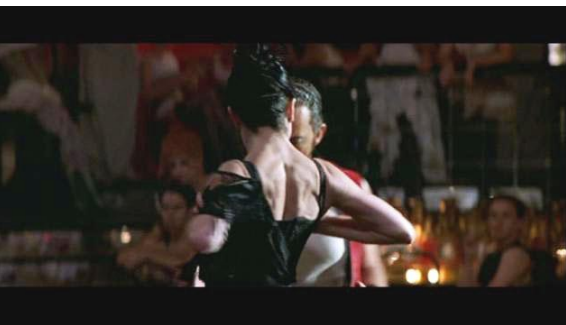
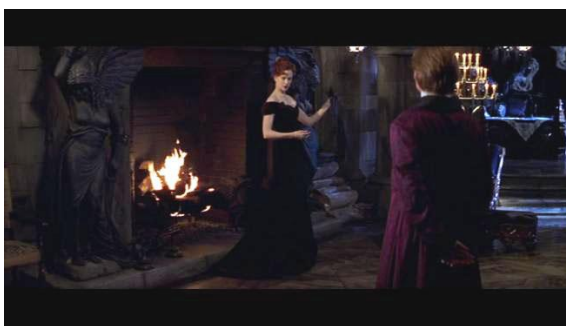
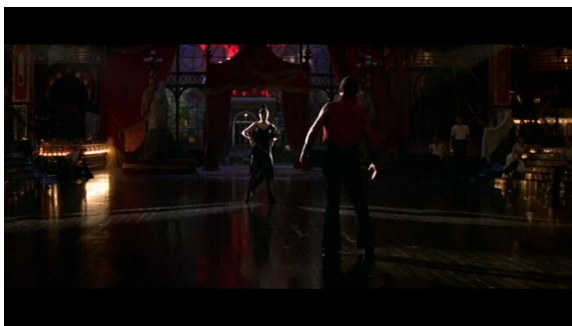
De acuerdo a donde se da la acción de este número se puede notar que es espontáneo, debido a que los personajes irrumpen a bailar y a cantar fuera de escena. La escena y el montaje de la misma se relacionan con el público de la película, haciéndolo sentir cómplice del cortejo y de la formación de la pareja. Esta complicidad es recurrente en el musical “tras bastidores” por el hecho de que al no estar en escena delante de un gran público, se produce en el espectador una sensación de que lo que ve es especial, pero en este sub-género esto suele suceder cuando se está en un ensayo o en la representación final del número, algo que no

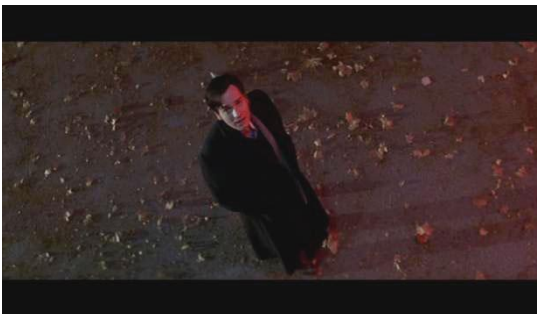
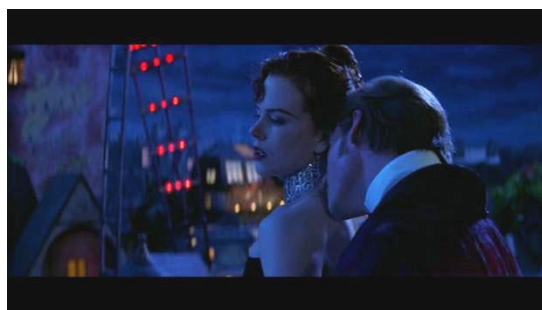
sucede aquí. La complicidad que siente el espectador en esta escena viene dada quizás no sólo por el dispositivo escenográfico, sino sobre todo por la disolución de la personalidad en los personajes de Christian y Satine, ya que al principio del número ambos exponen sus puntos de vista sobre el amor, siendo evidente para el espectador cuan distintos son y el hecho de que uno representa el yo reprimido del otro; y ya para el final de la escena se entiende que se dio la fusión de la personalidad de ambos.

Número del tango de Roxanne

Durante este número Christian y los demás bohemios y bailarines del Moulin Rouge esperan a que se sepa cuál será el final de la obra *Spectacular-Spectacular* que dependerá de la cita de Satine con el Duque. El argentino le muestra con el tango de Roxanne las etapas (rabia, celos, etc.) del estar en una relación con una cortesana o prostituta. Christian se molesta y finalmente se va del Moulin Rouge y ve a Satine con el Duque desde el balcón de la torre.

Este número en particular tiene un tratamiento de la música y del montaje muy especial, debido a que se yuxtaponen dos canciones diferentes, la del tango de Roxanne que canta el argentino y la que canta Christian, para luego terminar con la canción secreta de los enamorados; mientras que a la vez con el montaje se alternan las imágenes de los bailarines del Moulin Rouge mientras bailan el tango y las imágenes de la cita del Duque y Satine. La música y letra de esta escena está sincronizada con lo que va sucediendo en la cita y con las emociones de Christian mientras está a la espera.







Montaje del Número del tango de Roxanne. Yuxtaposición en música e imágenes.

Con respecto a la puesta en escena, la escenografía utilizada es la del Moulin Rouge y la de la torre del Duque. El vestuario de quienes están en el Moulin Rouge parece ser el de diario, el de ensayo; mientras que Satine y el Duque lucen elegantes para su cena. Los colores en esta escena son también el negro, el rojo, el marrón y el azul, sólo que en esta escena hay menos luz y la paleta es más opaca. Estos colores están presentes en el vestuario, en el decorado y hasta en la iluminación.

En este número llama mucho la atención el uso del sonido, cómo se pasa de una canción a otra, con un total de 3 canciones, siendo esto posible mediante la disolvencia de audio, fusionando la pista diegética y la pista musical a través de la música diegética, en este caso las canciones que cantan el argentino, Christian y luego Satine, para que sean una unidad. También resulta interesante la selección de planos utilizada en esta escena, donde resalta el dueto por la cantidad de parejas que bailan el tango de Roxanne en el Moulin Rouge, a diferencia de la música en la que en parte de la canción resalta el solo de Christian seguido por el solo de “Come what may” que canta Satine para Christian.

Este número también sucede de forma espontánea, ya que no forma parte del espectáculo ni es un ensayo del mismo, así que la relación del público con la escena es igualmente a la de un espectador privilegiado.

Número de la obra Spectacular-Spectacular

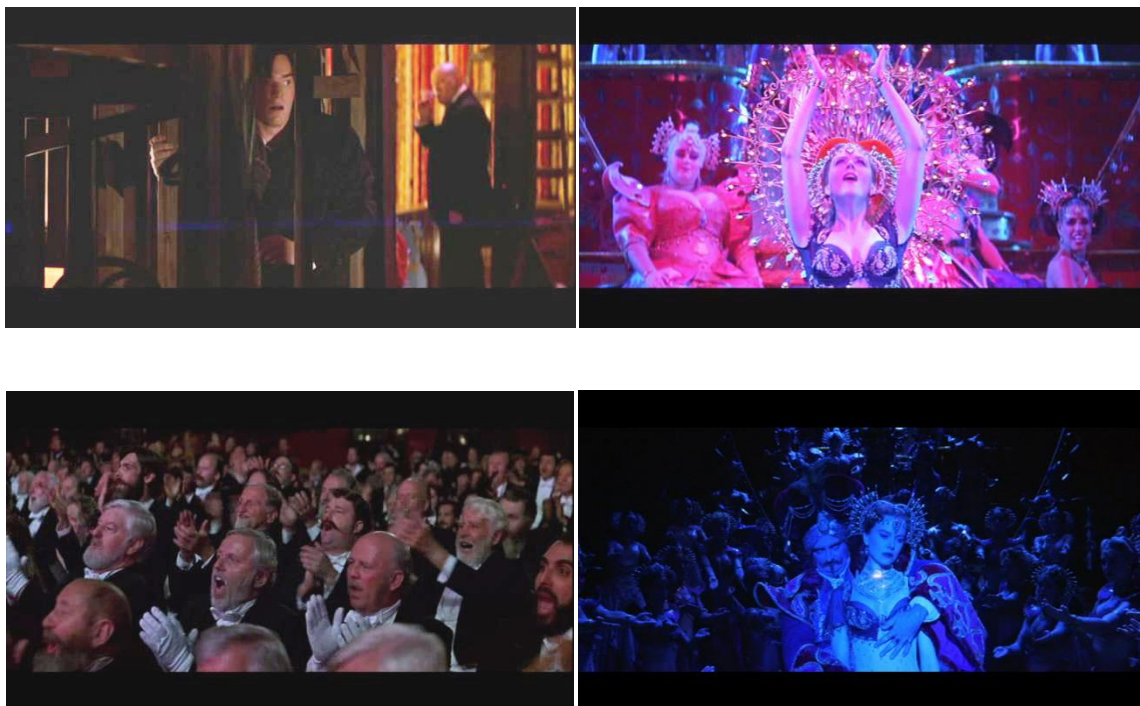
Spectacular-Spectacular es la obra de teatro como tal, ésta a diferencia de las demás sí es presentada para un público. La obra de teatro/musical empieza con una presentación con baile y canto hindú, recordando los musicales de Bollywood. El público de la película aplaude mientras empieza el espectáculo, estas imágenes se alternan con la entrada a escondidas de Christian a los tras bastidores del teatro. El espectáculo sigue, la música se detiene para la entrada al escenario de Satine, quien cual reina hindú interpreta una versión estilo hindú de “Diamonds are a girls best friend” que al finalizar es aplaudida por el público.

Con respecto a la puesta en escena, la escenografía es la del Moulin Rouge convertido en teatro, teniendo un fondo de telas en rojo y dorado; y un corazón también dorado. El vestuario de todos en escena es sumamente colorido con ornamentos metalizados. La iluminación y el color de esta escena son muy importantes por su majestuosidad, siendo muy notoria la iluminación azul en todo el escenario, en contraposición con la iluminación más oscura de los tras bastidores donde se encuentra Christian, quien también en contraposición de Satine y de los actores y bailarines que están en escena, utiliza un traje en tonos oscuros. Los colores que predominan la escena son el dorado, el rojo y el azul para el espectáculo; y el negro y el marrón para las partes en donde aparece Christian.

El tratamiento de la música en este número es más simple, ya que son dos canciones, una seguida de otra, aunque en cuanto al sonido en la parte diegética se escucha la música del espectáculo y los ruidos que hace Christian al entrar al teatro. Con respecto a la disolución de la personalidad, nuevamente se nos muestra a los protagonistas como dos entidades opuestas, ella en el centro del escenario como la estrella del espectáculo y él entrando a escondidas al teatro, situándose tras bastidores. Estas oposiciones más adelante serán conciliadas para luego no concretarse la relación amorosa a causa de la muerte de Satine.

Lo más interesante de este número es su relación con el público, ya que este número forma parte de un espectáculo representado para un público en general, a diferencia de los dos números antes mencionados. En el estreno de *Spectacular-spectacular* el espectador puede llegar a sentirse como un espectador más del público. En este número también interesa el trabajo del montaje, por alternar las imágenes del espectáculo, del público y de Christian tras bastidores.





Montaje de *Spectacular-Spectacular*

Principios Compositivos

La película pareciera que se dividiera en tres partes: el Moulin Rouge como cabaret, los ensayos de la obra de teatro y la transformación del Moulin Rouge que va conjuntamente con el desarrollo de la relación de Christian y Satine; y el final de la relación romántica junto al estreno de la obra de teatro. En la primera parte se nos muestra un mundo casi irreal, lleno de colores, luces, bailarinas de can can, el libertinaje de la época, entre otras cosas; mientras que en la segunda parte, se nos muestran imágenes más reales y en la tercera parte una fusión de ambos mundos.

El montaje se usa en varias ocasiones para crear una analogía o quizás un enlace entre las cosas que suceden con las que sucederán, dándose así saltos abruptos al futuro, como

cuando Zidler y el Duque hacen el contrato, en las que podemos ver imágenes de Satine tendida jadeando, algo que más adelante sucederá cuando él intente violarla; y cuando se ve a Zidler anunciando la transformación en teatro del Moulin Rouge. Este mismo tipo de montaje está presente en otras escenas del film. Este montaje alterno también es utilizado para mostrar lo que sucede al mismo tiempo en lugares distintos, como cuando el montaje se vale del recurso de alternar lo que sucede con Christian mientras espera la decisión del final de la obra con los demás bohemios y los bailarines bailando tango, mientras que al mismo tiempo Satine se encuentra con el Duque en una cena en la torre gótica; y esto mismo aplica para la escena del número musical de la obra *Spectacular-Spectacular* al yuxtaponer las imágenes de la obra en sí, de Christian tras bastidores buscando la forma de hablar con Satine, de Toulouse tratando de contarle a Christian la verdad y las imágenes del público viendo la obra; todo esto sucediendo al mismo tiempo y logrando que como espectadores entendamos eso mediante el montaje.

Llama también la atención el uso que emplea Luhrmann en el montaje musical, alternando o quizás fusionando varias canciones, como se muestran en el número musical de Roxanne y en el popurrí de canciones de amor de Christian y Satine, en estos ejemplos se puede apreciar la importancia que tiene la música en este film básicamente por el recurso de utilizar canciones conocidas y cómo se juega con el montaje de las mismas.

También se utilizan planos para conseguir ciertos efectos, como el de la similitud con los cuadros y carteles de Toulouse Lautrec, como ya se ha mostrado. Este parecido es evidente desde el principio del film, por la paleta de colores utilizada y por la forma en que está decorado el salón del Moulin Rouge.

Durante todo el film el montaje varía, se valen de muchos recursos para cortar escenas, como el que se utiliza en repetidas oportunidades con el movimientos de las aspas del molino, en el que por un momento se ve algo y con el movimiento del aspa se hace el montaje y observamos algo totalmente diferente, como el cambio de la noche al día o el paso de una oficina o una habitación al salón del Moulin Rouge, entre otras. También se utilizan cortes clásicos como el fundido a negro, el corte a y la disolvencia.

Baz Luhrmann utiliza la estructura del musical para contar una historia, que en cierta forma se asemeja mucho al estilo del musical tras bastidores, aunque su final es justamente todo lo opuesto al corpus clásico de dicho género, ya que los protagonistas no terminan juntos, dándole al film un final trágico con la muerte de la protagonista, siguiendo así el personaje de Christian su propio camino, pero marcado e influenciado de todo lo que vivieron él y Satine como pareja, y cumpliendo su promesa de escribir su historia.

El musical “tras bastidores” en *Moulin Rouge*

En *Hollywood musicals, the film reader*, Steven Cohan explica:

*“El musical tras bastidores, por otro lado, trabaja primeramente desde dentro, desde el lugar donde el show es hecho centrándose en las relaciones entre los artistas que hacen el show. El musical tras bastidores siempre ha sido mucho más popular e importante en la pantalla que en la escena. El predominio de la forma en el musical, fue establecido virtualmente desde sus inicios”.*³⁹

En *Moulin Rouge* están presentes muchas características del musical tras bastidores, empezando en que se da lo que dice Steve Cohan, el film está contado desde el lugar donde se realiza el show y se centra en las relaciones entre los artistas que montan la obra de teatro, sobretodo en la relación romántica entre Christian y Satine, que justamente empieza como muchas de las relaciones en los musicales tras bastidores: bailando. En la escena en que Christian baila con ella y sueñan que están sobre las nubes, el espectador es consciente de que esa relación empezó y esto se reafirma cuando más adelante, al cantarse canciones de amor el uno al otro, entrar a la habitación de Satine, abrazarse y besarse, es cuando ya no hay duda de que estos personajes empezaron una relación.

³⁹COHAN, Steven: *Hollywood musicals, the film reader*. Routledge. Londres. 2001. Pág 55

Una constante en el musical en general, y también presente en el musical tras bastidores es la de la pareja romántica. Alrededor de la pareja suceden diversas cosas que usualmente están presentes en el musical tras bastidores. Una de estas características es la de la complementación de la pareja, ya que siempre las diferencias de uno de los personajes son las que complementan al otro, por ejemplo, Satine representa sensualidad, el mundo del entretenimiento y esa libertad que Christian no posee y que de cierta forma busca con su mudanza a París; y él representa para ella el amor que no se ha permitido conocer y la estabilidad que no tiene en su vida; siendo así perfectos entre sí. La relación de Christian y Satine se va afianzando a medida que avanza la producción de la obra, de modo que durante el film es evidente que la relación amorosa de ambos crece durante los ensayos, las lecturas de la obra, la creación de la canción secreta de los amantes; siendo la relación durante toda la película una especie de analogía del espectáculo musical en sí, una siempre relacionada con la otra.

Otra de estas características es que con frecuencia el final de este tipo de filmes sería el abrazo de la pareja en escena justo después de haber terminado con éxito el show. Esto es lo que parece suceder cuando Christian y Satine terminan la obra del Moulin Rouge, pero a diferencia del típico musical tras bastidores, el film da un giro con la muerte de Satine, dándole a la película un final trágico tal cual como en las ya mencionadas *La dama de las camelias* y *La Traviata*, siendo esto algo totalmente opuesto a lo que normalmente sucede en este subgénero, que fue establecido en 1933 por la Warner Bros no sólo musical tras bastidores, sino como comedia musical.

Feuer explica en *The Hollywood musical* que al unir a una pareja se logra una síntesis en la que siempre implica la reconciliación de los valores asociados por un lado

con el pensamiento cognitivo racional e incluso con el Puritanismo (el principio de la realidad) y por el otro, con el mundo de la imaginación, con el mundo de la libertad, el impulso, la espontaneidad, valores que subyacen en el principio del placer y el entretenimiento. Por lo general, un miembro de la pareja representa la realidad y el otro los sueños, o uno trabajo y el otro entretenimiento. Esto mismo sucede con Christian y Satine, aunque en su caso no se da el matrimonio o la unión que significaría la fusión de los valores anteriormente mencionados.⁴⁰

Esta oposición entre arte y realidad, siempre está presente en los musicales tras bastidores y Rick Altman en *The American Film Musical* ahonda en el tema, comparándola con la experiencia del espectador al ver estas películas. Mientras la narrativa está caracterizada por personajes que en ocasiones se parecen o se visten como nosotros, y con problemas que nos recuerdan los nuestros, por otro lado tenemos los números en escena que nos muestran un mundo irreal, con decorados majestuosos, vestuarios suntuosos, canciones que nos animan y muchos actores y bailarines bailando espléndidamente al ritmo de la canción que suena. La dicotomía estilística interna de un musical (mundo/escenario, real/ideal) corresponde así con exactitud a la oposición audiencia/imagen, que se encuentra implícita en el visionado de un film. Los números en escena compensan la monotonía del mundo, de la misma forma que la imagen en la pantalla le permite al espectador olvidar su propia realidad⁴¹.

Es importante saber que el musical no sólo opone la realidad a los sueños, sino que los fusiona, al igual que sucede con la experiencia de ver un musical en el que se

⁴⁰ FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1993. Pág 71

⁴¹ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington e Indianapolis. 1987. Pág 61

hace presente la dicotomía entre el espectador y la pantalla, que poco a poco se desvanece y hace que éste no sienta la barrera entre él y el film.

Altman habla sobre una sintaxis establecida en los musicales, en esta se considera que una película es un musical siempre y cuando haya música y ésta se ajuste a la trama amorosa de una manera u otra. El desarrollo de la sintaxis musical fuera de las necesidades del musical tras bastidores es fácil de localizar. La primera de ellas combina el triángulo amoroso con la producción de un espectáculo. La presencia de estos dos elementos en el mismo film hace que se establezca una secuencia causal: amor-show, que sólo con el esfuerzo de la pareja romántica el show puede tener un final exitoso. Esto sucede en *Moulin Rouge*, ya que entre la relación de Christian y Satine está el Duque, quien desestabiliza dicha relación y el espectáculo; y sólo con la reconciliación de la pareja se logra terminar la obra de teatro con éxito y con el final inicialmente escrito. La segunda, busca emparejar a los amantes, convirtiendo esto en una celebración por su unión. Ahora el deseo sexual de la pareja es lo que aporta energía al espectáculo y no sólo el amor inspira el espectáculo o viceversa, sino que el amor es el espectáculo; el clímax de uno debe servir para el otro por igual.

En el musical tras bastidores se considera que no sólo la pareja hace música en equipo, sino que la protagonista representa la belleza y el talento, que capta la atención del protagonista; y entonces la sintaxis del espectáculo depende de que la pareja haga bella música. Satine representa esa belleza y el talento que cada vez inspira más a Christian para escribir la obra de teatro y las canciones de ésta; dándose así otra característica del musical tras bastidores en la que la figura masculina es quien ejerce el papel de director, escritor de canciones, entre otros; aunque no es sólo eso, sino también el ojo que admira a la figura femenina, en este caso Satine, quien es la musa de

Christian. Altman en *The American film musical* habla sobre la identidad de la cámara y del espectador, que en combinación con la identidad romántica del poeta o del amante justifica ambas ecuaciones del musical tras bastidores, hacer arte, admirar a las mujeres y la asignación de dos roles masculinos diferentes pero complementarios: productor y consumidor.⁴² Citando a Jane Feuer en *The Hollywood Musical*:

“Como siempre el espectáculo es una metáfora para el amor; y el amor es lo que hace que suceda el espectáculo”⁴³

Moulin Rouge tiene una cantidad de números musicales que resultan interesantes analizar, sobre todo por la forma en que están contruidos. Como se dijo anteriormente Baz Luhrmann les da un tratamiento muy especial a los registros sonoros del film, consiguiendo mediante la música que el espectador sienta cierta familiaridad mayormente por las canciones bien conocidas. El tratamiento que se le da a las imágenes es también muy interesante, yuxtaponiéndolas de tal forma que resulta fácil entender que suceden distintas cosas al mismo tiempo, como en el estreno de la obra *Spectacular-Spectacular* o en el tango de Roxanne. Es también muy importante analizar la relación de los números musicales con el público, por ejemplo en el estreno de la obra hay una relación de ésta con el público asistente al teatro y con el público real, es decir, nosotros los espectadores; ya que durante este número los espectadores en momentos nos relacionamos con la obra como quienes están ahí y en otros momentos como cómplices de lo que sucede tras bastidores; y es esta misma la

⁴² Idem, Pág 226.

⁴³ FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1993. Pág 133.

sensación que provocan las distintas escenas de ensayos, lecturas de la obra y en sí, de todo lo que sucede tras bastidores.

Además de esto este film conserva muchas otras características esenciales del musical tras bastidores, como lo es el montaje de un espectáculo, el uso de escenas en las que se ensaya en escena, el hecho de que los personajes se relacionan en camerinos, en sótanos y demás lugares del teatro.

Se podría decir que Baz Luhrmann se sirve de la estructura del musical tras bastidores para contar una historia que rememora una época y un estilo, pero de una forma diferente, más contemporánea, siendo *Moulin Rouge* una clara evolución del sub-género.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE *CHICAGO* DE ROB MARSHALL (2002)

Estructura Narrativa

Para empezar es importante aclarar que *Chicago* es un film basado en el musical de Broadway de Bob Fosse y Fred Ebb, *Chicago* y éste en consecuencia proviene de la obra teatral basada en las columnas de Maurine Dallas Watkins en el Chicago Tribune sobre los juicios de las asesinas Beulah Annan y Belva Gaertner. Esta película se caracteriza por ser una comedia musical con un toque de cine negro que se encuentra bastante alejada de la estructura narrativa del musical clásico de Hollywood.

Chicago resulta ser un film muy atractivo en cuanto a su estructura por alejarse del canon clásico del género musical. Llama mucho la atención cómo funciona la estructura de doble enfoque entre dos personajes femeninos quienes no forman una pareja romántica, pero sí se complementan. La trama de esta película tampoco involucra el cortejo amoroso, característica recurrente en el cine musical y aunque son pocos los números que suceden en escena, tampoco suceden tras bastidores, debido a que la trama no se basa en el montaje de un espectáculo musical; los números musicales en su mayoría vienen siendo producto de la imaginación de la protagonista, Roxie Hart.

Caracterización de los personajes

Personajes principales

Velma Kelly: Es una mujer de unos treinta y dos años. Es blanca, alta, de ojos negros y de cabello corto, liso y también de color negro. Para los espectáculos utiliza ropa muy

llamativa y sensual, en su tiempo en la cárcel de Cook, utiliza el uniforme. Es una bailarina y cantante en The Onyx, reconocida en Chicago por los espectáculos que hacían su hermana y ella. Es una mujer dominante, que le gusta estar al mando de las cosas y ser el centro de atención. Es arrestada una noche en el cabaret por el asesinato de su esposo y su hermana. Dentro de la cárcel no pierde tiempo en ser una de las más dominantes y en hacerse amiga de la matrona, Mama Morton y en conseguir el respaldo del mejor abogado de Chicago, Billy Flinn, para poder salir de ahí; su actitud de diva cambia al verse amenazada con la llegada a la cárcel de Roxie Hart, quien contrata al mismo abogado y empieza a ganar más fanáticos en la calle, haciendo que los medios hablen más de ella que de Velma y poniendo en peligro su salida de la cárcel.

Roxie Hart: Es una mujer de unos treinta años. Es blanca, de ojos azules, de cabello corto y rubio. Su forma de vestir es muy recatada, utiliza vestidos que no son muy impactantes, pero cuando sueña que canta en un teatro siempre se imagina con vestidos muy elegantes y mucho más reveladores que los que suele utilizar; al entrar a la cárcel utiliza el uniforme, pero en ocasiones cuando debe ver a la prensa y cuando va a juicio, utiliza ropa igualmente recatada, pero siempre luciendo interesante o mostrando una pierna para así llamar la atención de la gente, sobretodo de los hombres. Ella sueña con ser cantante de un cabaret y entra a la cárcel por asesinar a su amante cuando éste le confesó que no la ayudaría a ser una estrella. Al llegar a la cárcel parece ser una mojigata, alabando a Velma, hasta que al ser representada por Billy Flinn, gana confianza y se convierte en enemiga de Velma. Roxie aprende a ser una gran manipuladora aunque al mismo tiempo es manipulada por Billy.

Billy Flynn: Es un hombre de unos cuarenta y cinco años. Es alto, blanco, de ojos oscuros y de cabello canoso. Es un abogado reconocido en Chicago por no haber perdido ningún caso. Representa a Velma y a Roxie en sus casos. Tiene una forma de trabajar en la que se encarga de que sus clientes sean vistas por la prensa, que den declaraciones totalmente supervisadas por él y ensayadas con él. Él se cerciora de que sus clientas se vistan y hablen de determinada forma; y todo eso con la intención de crear publicidad, que salgan en el periódico, que las personas se familiaricen con ellas para que luego ganen el favor de la gente, y así puedan salir de la cárcel y él ganar el caso y con ello mucho dinero.

Personajes secundarios

Mama Morton: Es una mujer de unos treinta y cinco años. Es alta, de piel oscura, ojos marrones y de cabello castaño oscuro. Es la matrona de la cárcel de mujeres de Chicago. Es una mujer interesada, corrupta, que consigue cosas para las presas siempre a cambio de algo. Ella es quien pone en contacto tanto a Velma como a Roxie con Billy Flinn.

Amos: Es un hombre de unos cuarenta años. Es bajo, blanco, de ojos claros y poco cabello color castaño. Es el esposo de Roxie Hart. Es un buen hombre, es ingenuo, quizás muy tonto, ya que Roxie lo engañaba con Fred y se encarga de manipularlo para conseguir lo que ella quiere. Él adora a su esposa, le cree todo y hace todo por ella hasta que al final se decepciona de Roxie.

Miss Sunshine: Es una mujer de unos cincuenta años. Es blanca, de cabello rubio y ojos claros. Es una periodista que se encarga de transmitir todo lo que sucede en los casos de

criminales de la cárcel de mujeres, pero al igual que el resto de la gente de Chicago, al resolverse un caso siempre toma interés por uno nuevo, una nueva presunta criminal.

Personajes Menores

Las demás presas, los demás periodistas y fotógrafos, asistentes del cabaret, asistentes al juicio de Roxie, el fiscal Harrison, Fred, Kitty, el pianista de la banda y asistentes al acto final de Roxie y Velma.

Relaciones entre los personajes

En principio hay que considerar que la película avanza por las motivaciones de las protagonistas, Velma y Roxie; ambas desean salir libres de la cárcel y triunfar en el mundo del espectáculo. Estos deseos que ambas comparten se convierten en el motor de la película y es lo que genera algunas de las relaciones más importantes de la trama.

La primera relación que se da en la película es la de Roxie con Fred, quienes son amantes. Su relación se da, ya que Fred le promete a Roxie convertirla en una estrella; ellos van a The Onyx con la supuesta intención de presentarla a un conocido que pudiera contratarla. Cuando Fred una noche le confiesa a Roxie que no puede convertirla en una estrella, le dice que no conoce a nadie quien pueda ayudarla y que la engañó todo el tiempo, ella enloquece y lo mata.

Roxie se relaciona con su esposo, Amos, ya que al asesinar a Fred, él se echa la culpa diciendo que fue un ladrón y que lo mató en defensa propia, pero al saber que era Fred Casely, se da cuenta de que eran amantes y confiesa quizás sin querer, que ella fue quien lo mató. Roxie se molesta y termina confesándole al fiscal Harrison que lo volvería a

matar. Durante todo el film, Amos apoya a Roxie en todo el proceso de estar presa, la ayuda a contratar a Billy Flynn para que la represente. Tanto Amos como Roxie comparten un interés que es que ella no sea condenada por su crimen, pero este interés tiene distintas finalidades, en el caso de Roxie porque esa sería su oportunidad para convertirse en una estrella, y en el caso de Amos porque recuperaría a su esposa y salvaría su matrimonio. Él se preocupa y se interesa mucho con el supuesto embarazo de Roxie, hasta que finalmente después de salir libre de la cárcel, Roxie lo rechaza y él finalmente se da cuenta de qué tipo de mujer es ella.

El personaje de Roxie también tiene una relación muy interesante con su abogado, Billy Flinn. Éste la representa en su caso, le cobra mucho dinero, pero la aconseja y pone a su disposición un número de herramientas que serán su arma para hacerle creer al mundo y sobre todo al jurado y a la defensa de que es inocente. Billy utiliza a Roxie como si fuera un títere, manipulándola para conseguir que ella de las respuestas correctas y así salir más rápido de la cárcel. Su relación resulta muy importante, ya que para Roxie está en juego su libertad y la publicidad de los medios que la ayudarán a ser declarada inocente y al mismo tiempo a cumplir su sueño de ser cantante de un cabaret; en el caso de Billy, su interés es hacer más dinero, ganar el caso y continuar con su reputación de abogado invicto que también le otorga la fama que todos, incluso él, desean. Él logra sacarla, cuando la declaran inocente, su relación pareciera terminar, aunque luego él va a verla presentándose junto con Velma en el teatro.

Roxie también se relaciona con Mama, ya que es la persona que pretende ayudarla, recomendándole a Billy como abogado, hasta más adelante convertirse en una especie de admiradora ya que inclusive utiliza una peluca muy parecida al cabello de Roxie. La

motivación y el interés de Mama durante toda la película es hacer dinero a expensas de las presas, y es exactamente eso lo que consigue al recomendarle Billy a Roxie.

La relación más importante de todas es la que surge entre Velma Kelly y Roxie Hart. Ellas se conocen en la cárcel de Cook. Roxie es admiradora de Velma, y desde que entra a la cárcel la busca y le hace saber que la admira. Velma la rechaza y al ver que Roxie es también representada por el mismo abogado y al notar que poco a poco Roxie gana fanaticada tanto en las calles, como en los medios, Velma empieza a sentir celos de ella. Más adelante Velma intenta conversar con Roxie, hablándole sobre su hermana y proponiéndole hacer un número musical juntas al salir de la cárcel. Roxie se extraña de tal proposición e intenta ignorarla. La relación de ambas es de celos y de ver quién tiene más protagonismo y más fama para salir de la cárcel, su relación resulta muy interesante porque ambas comparten intereses similares, como lo son el hecho de no ser condenadas por sus crímenes y convertirse en estrellas en el mundo del espectáculo; y en esta relación está en juego que alguna gane más publicidad y atención en los medios que la otra y por lo tanto sea declarada culpable. Ambas logran salir y al final ambas trabajan juntas y se vuelven muy famosas.

Con respecto a la disolvenia de personalidad como factor determinante del estilo musical, según Altman, los protagonistas poseen características reprimidas que se corresponden a la personalidad de cada uno de ellos. En el caso de *Chicago*, Roxie posee un lado reprimido en el sentido de que no es feliz en su matrimonio y no ha logrado obtener una oportunidad para ser cantante en un cabaret, de modo que se interesa y ve como una especie de modelo a seguir a Velma. Por su parte, ella es una mujer liberal, con cierto éxito como cantante y bailarina de un cabaret, representando todo lo opuesto a Roxie y todo lo que ésta desea. En esta “relación” se cumple la disolvenia de personalidad, ya

que ambas consiguen llevársela bien, trabajar en conjunto y lograr éxito como un dúo, dándose una fusión en cuanto a sus valores y a sus personalidades.

Otra relación muy importante es la de Velma con Billy Flinn, quien es su abogado y la representa en su caso. En esta relación está en juego que Velma se encuentre desplazada por Roxie y que por consecuencia sea declarada culpable. Aunque él luego preste más atención al caso de Roxie, que es precisamente el miedo de Velma, de todos modos él también logra sacarla de la cárcel, y al final del film, asiste al espectáculo musical de sus dos antiguas clientes.

La relación de Velma con Mama Morton, en un principio es de amistad e incluso de cierta camaradería, hasta que con la llegada de Roxie, Mama empieza a prestarle más atención a Roxie, aunque de todos modos continúa su extraña amistad.

La relación de Mama con Billy es la de simplemente recomendarlo como abogado y ganar dinero por las comisiones que cobra a las presas por hacer el contacto y las llamadas necesarias. Mientras que la de Billy con Miss Sunshine, es también de trabajo, ya que ella es quien da a conocer a las presas, mediante la prensa. Miss Sunshine se relaciona tanto con Velma como con Roxie, por estar en las ruedas de prensa, entrevistándolas y escribiendo artículos sobre ellas.

Con respecto a la sociedad de la ciudad de Chicago, se puede ver que durante toda la película se mantiene igual con respecto a la relación con el sistema de justicia y el interés por los escándalos. Desde el principio hasta el final, la prensa de Chicago y la gente que vive en esa ciudad, se muestra muy interesada por los escándalos, los crímenes pasionales; y esto queda claro, ya que fotógrafos y reporteros prestan mucha atención cuando sucede un crimen, haciendo fotografías, asistiendo a las ruedas de prensa y encargándose de mediatizar todo el proceso de las presas, desde el crimen hasta el juicio e

incluso al finalizar la sentencia, como cuando le dan pena de muerte a la Hunyak. Los habitantes de Chicago también se interesan mucho de estos escándalos, como vemos con el caso de Roxie, ya que éstos compran la prensa e imitan y se enamoran de Roxie o de la Roxie que crea Billy Flinn y así como la aman, la olvidan al surgir un nuevo crimen y con ello una nueva asesina, como sucede después del juicio de Roxie.

En cuanto a la estructura de *Chicago*, el mayor peso narrativo recae en el mecanismo causa y efecto entre los hechos narrados. Al principio de la película Velma interpreta el número de *All That Jazz* en el cabaret, mientras que Roxie asiste esa noche al cabaret, luego al mismo tiempo en montaje alterno, mientras Velma continúa su número, se ve cómo Roxie la admira y se imagina que es ella quien está en el escenario, hasta que luego se va a su casa con Fred, y aunque en esta escena no se resaltan del todo sus oposiciones, se puede intuir que ambas pertenecen a mundos distintos, quizás por sus personalidades y formas de vestir que se oponen; y por la conversación de Roxie con Fred en el cabaret y por soñar que es como Velma, se sabe que ella en cierta forma desea ser como Velma.



Roxie desea ser como Velma. Ambas vienen de mundos distintos

Relaciones de los personajes y el entorno

El entorno que muestra la película es el de la ciudad de Chicago en la década de 1920, época en la que ya Chicago era conocida por ser una ciudad corrupta en donde Al Capone fue conocido por ser parte de la mafia italiana. La película está ambientada justamente en esta época y se muestran distintas características de Chicago: la música (jazz), los cabarets, la violencia y la corrupción en el sistema de justicia.

La relación que Velma guarda con el entorno se puede notar en el sentido de que ella misma pertenece a ese mundo del jazz y el cabaret, tan característico de Chicago, siendo una bailarina y cantante de cabaret. Por otra parte, se ve involucrada en el sistema de justicia de Chicago al asesinar a su esposo y a su hermana Verónica, siendo esta la razón para estar presa en la cárcel del condado de Cook, donde presenciará cómo funcionan las cosas ahí, donde todo lo que interesa es el dinero y la fama.

Roxie también se involucra con su entorno por el hecho de aspirar ser una cantante de cabaret, al igual que su ídolo, Velma Kelly. Roxie vive la corrupción y el engaño existente en el sistema de justicia de Chicago, ya que con la ayuda de su abogado, Billy Flinn, logran engañar e influenciar al jurado y a la gente en general que vive en Chicago, mintiéndoles y siendo partícipes de un juicio mediático, donde ella cada vez gana más fama e incluso gana el caso, para luego ser olvidada por un asesinato más reciente, quedando sedienta de fama y consiguiéndola justamente gracias a su ex ídolo-enemiga Velma.

La relación de Billy Flinn con el entorno es directa, justamente por ser abogado y estar al corriente de las corrupciones que se hacen día a día en la ciudad, siendo él justamente un gran corrupto del sistema de justicia de la ciudad, siendo un artífice de la manipulación y sabiendo perfectamente cómo ganar la atención de la prensa, del jurado y

de la gente en general, para así ganar cada caso que representa, en este caso, el de Roxie y en consecuencia el de Velma.

Mama Morton, al igual que Billy, es una mujer muy corrupta, dejándolo claro desde su primera aparición, ayudando a las presas con lo que sea que necesiten, pero siempre recibiendo algo a cambio. Siendo un ejemplo de que la corrupción en Chicago está en todas partes.

Tanto Miss Mary Sunshine, como los demás periodistas y fotógrafos se relacionan con el entorno, siendo la prensa, los encargados de influenciar a la gente mediante un periodismo sin criterio, banal y manipulado por intereses que son creados por la misma prensa y los mismos abogados.

En general, la decadencia moral de ese mundo donde las mujeres cometen crímenes, las personas asisten a cabarets y la corrupción está presente en el sistema de justicia que está presente en el retrato de Chicago que ofrece el film, afecta a todos los personajes, sobre todo en los personajes de las internas de la cárcel de Cook, ya que éstas tienen un interés en común con Velma y con Roxie, salir de ahí sin ser condenadas.

Conflictos

Externos

Los conflictos son en su mayoría humanos o emocionales y sociales, y estos conflictos son los principales, los que hacen que de alguna manera se produzcan las acciones que se desarrollan en la película. Así, se presenta un conflicto emocional que es el de la infidelidad que se da en algunas de las mujeres que están presas, pero que se desarrolla en los personajes de Velma y Roxie, al estar presas justamente Velma por asesinar a su esposo y a su hermana por una infidelidad; y en el caso de Roxie por matar a

su amante por engañarla. Estos conflictos humanos debido a los asesinatos se convierten en conflictos sociales. La rabia y la decepción tanto de Velma como de Roxie es lo que las motiva a cometer un asesinato, al igual que a las demás mujeres que están presas, con excepción de la Hunyak.

Un conflicto que involucra a Roxie es cuando ésta se entera de que Fred la engañó y que no la estaba ayudando con ningún contacto en The Onyx, ese conflicto se relaciona con el mismo conflicto humano de decepción, que crea el impulso que lleva a matarlo; esto mismo sucede en el personaje de Velma al asesinar a su esposo y a su hermana. Este conflicto nos hace notar que en principio tanto Roxie como Velma no son tan distintas.

El conflicto general presente en el film es el de que la identidad similar de los intereses tanto de Velma como de Roxie las enfrenta, ambas desean no ser condenadas por los crímenes que cometieron y triunfar en el mundo del espectáculo. Siendo la fama un punto de mucha importancia que involucra principalmente a ambas protagonistas y a su abogado Billy Flinn, igualmente sediento de reconocimiento. Parte del conflicto general es el de Velma al verse amenazada por Roxie, al ver que ella está recibiendo más publicidad y más atención, y al verse a sí misma poco a poco olvidada, representando eso un peligro para una de sus metas, salir libre de la cárcel. Lo mismo le sucede a Roxie al ver que a la Hunyak le dan la pena de muerte.

Resulta interesante ver cómo las protagonistas son capaces de todo para conseguir esa fama, dándose con esto otro conflicto, en este caso moral, que sería el de la mentira, el engaño y la manipulación para las personas que creen que son inocentes (gente en general, jurado, entre otros). De esto mismo surge la corrupción, en este caso liderada por Billy y por Mama, quien también es corrupta a su manera.

Un último conflicto sería el de que en ocasiones da la impresión de que el interés de Billy Flinn coincidiera con el de sus clientas, pero esto no es así en todo momento, ya que a él no le interesa cumplir con las leyes de un proceso legal, sino que su relación con Roxie y Velma parte de los principios del espectáculo, de modo que su trabajo y el de sus clientes se resume a si los periódicos reseñan o no sus juicios y si los medios en consecuencia las victimizan para conseguir el favor o la simpatía de los lectores e inclusive del jurado de la corte para así resultar todos victoriosos.

Internos

En este film no hay conflictos internos.

Líneas Narrativas

La línea narrativa que se deriva del primer conflicto externo es aquella que se refiere a lo humano a lo emocional, como lo es la infidelidad; que se muestra en el caso de Roxie siéndole infiel a Amos y en el caso de Velma por presenciar un acto de infidelidad entre su esposo y su hermana Verónica. En este conflicto se desarrollan todas las acciones que las hacen encontrarse a las dos en la cárcel acusadas por asesinato.

Del conflicto general que se produce por los intereses en común que enfrentan a Velma y a Roxie, surgen todas las acciones que las motivan a salir de la cárcel, por sentir miedo de ser colgadas como la Hunyak, por sentirse halagadas al verse a sí mismas en la prensa y desear continuar con esa atención siendo parte del mundo del espectáculo; luego al salir de la cárcel, continuar con audiciones para lograr finalmente ser estrellas, lo cual ambas logran al presentarse en el teatro, pero de todo esto deriva un conflicto moral, al valerse de las mentiras y los engaños para conseguir lo que desean, no ser condenadas

culpables y ser famosas. Esta línea narrativa también se relaciona con el interés de Billy Flinn por la fama y por ganar ambos casos.

Otra línea narrativa ligada a lo emocional y parte del conflicto general es la de los celos de Velma por Roxie al ver que ésta tiene más publicidad y al parecer tener más fanaticada, quedando Velma al olvido. Esta línea narrativa también se cruza con el conflicto humano de querer convertirse en estrellas y hacer cualquier cosa para conseguirlo.

Estados iniciales, finales y modificaciones en el carácter de los personajes

Personajes Principales

Velma Kelly: Su estado inicial es el de una mujer sensual que a pesar de acabar de haber matado a su esposo y a su hermana, es capaz de continuar su trabajo bailando y cantando en The Onyx con perfecta normalidad, mostrándose siempre como una estrella. Desde el principio se muestra como una mujer fuerte, decidida y egocéntrica, creyéndose más importante que las demás, siendo esto reflejado cuando en la cárcel ella tiene atención especial por parte de mama y de las otras chicas que lavan su ropa interior, e incluso también por Roxie quien la idolatra y que Velma trata con desprecio. En cuanto a su estado final, Velma continúa siendo igual de fuerte y seductora, aunque quizás más humilde tras su experiencia en la cárcel, pero sin perder su deseo de fama en el mundo del espectáculo. Las modificaciones que se dan en el personaje de Velma es que al verse desplazada por Roxie y al correr el peligro de quedarse presa, ella se ve obligada a cambiar, a ser más amable con Roxie y a finalmente ofrecerle trabajar juntas después de quedar libres.

Roxie Hart: El estado inicial de Roxie es el de una mujer que parece ser tímida y sumisa, pero que al mismo tiempo es capaz de engañar a su esposo con otro hombre para conseguir la fama que desea, e inclusive es capaz de matarlo. En la cárcel ella al principio se muestra como una mujer tímida, pero al conocer a Billy, todo su comportamiento cambia. Roxie termina siendo una mujer con mucha confianza en sí misma, se vuelve egocéntrica, tal como lo era Velma, aunque al final de la película se ve obligada a ser menos individualista, ya que no consigue trabajo sola y al Velma ofrecerle montar números musicales juntas, Roxie se ve obligada a aceptarlo y a disponerse a trabajar con su supuesta enemiga. Las modificaciones que se dan en este personaje, es que de ser tímida pasa a ser una mujer que se siente por encima de las demás mujeres, ganando confianza, para luego lograr una especie de equilibrio al trabajar junto a Velma, alcanzando junto a ella su sueño.

Billy Flinn: Su estado inicial es el de un abogado penalista que se encarga de trabajar en casos de mujeres que han cometido asesinato. Es famoso por ganar todos sus casos, y desde un principio se muestra como un hombre avaro, poderoso, mentiroso y manipulador, siempre con la intención de ganar sus casos sin importar qué. Su estado final es exactamente igual. Su personaje pareciera mantenerse igual durante todo el film.

Personajes Secundarios

Mama Morton: El estado inicial de Mama es el de una mujer que se rebusca económicamente con la ayuda del pago de las presas a las que les hace favores, es una mujer corrupta y termina exactamente igual. En general, su personaje no sufre ningún tipo de modificación.

Amos: Su estado inicial es el de un hombre muy enamorado de su esposa, además de ser un hombre trabajador, honesto y tonto, quien se deja engañar fácilmente tanto por su esposa Roxie como por el abogado Billy. Es un hombre muy crédulo y esto no cambia mucho, aunque al final cuando Roxie le confiesa que no está embarazada, él se decepciona y logra ver quien realmente es ella. Quizás la única modificación en su personaje es darse cuenta que su esposa no es tan inocente como parecía ser.

Miss Sunshine: Su personaje no evoluciona. Se mantiene igual de principio a fin. Desde el inicio de la película se interesa por los casos de las mujeres que están presas, asiste a las ruedas de prensa, las entrevista, escribe artículos sobre ellas, pero siempre prestando atención a la reclusa más nueva y haciéndole publicidad.

Códigos y s-códigos del lenguaje fílmico: códigos de la puesta en escena

En este trabajo de investigación llama la atención el uso de los números musicales “tras bastidores” en las películas pertenecientes al género musical, pero *Chicago* es un film que utiliza sus números musicales de una forma diferente a la de los musicales “tras bastidores” clásicos de Hollywood, debido a que el enlace dado que conecta al escenario con los tras bastidores, es el de los sueños. Esta película no trata ni ocurre como tal el montaje de un espectáculo, por lo tanto no existen números que sucedan “tras bastidores” y los números que suceden en escena son en su mayoría producto de la imaginación de Roxie, siendo los únicos reales el de Velma en *The Onyx* durante la noche de su arresto y el acto final de Roxie y Velma en el teatro. Por estas mismas razones el único público

dentro de la diégesis son los asistentes a los únicos números musicales en escena reales de toda la película.

El montaje en *Chicago* juega un papel muy importante porque es el que establece la conexión con el escenario a través de la mirada del personaje de Roxie. Mediante su mirada y por supuesto por los distintos códigos de la puesta en escena (vestuario, peinado, escenografía, etc.) es que podemos observar los números musicales y hacer el enlace de sus sueños en escena con la realidad de la historia.

Escenografía y Decorado

La escenografía busca recrear un período histórico específico, que en este caso es la ciudad de Chicago en la década de 1920, sirviendo de propósito para poder representar el contexto en el que se desarrolla la historia, pero también es importante señalar que al ser éste un musical la escenografía no es del todo realista, porque siempre busca cierto estilismo con escenografías construidas en set sobre todo para los números musicales.

En el cabaret The Onyx resaltan los techos con molduras en color dorado y muchas lámparas de cristal. Algunas paredes son en color vino tinto y también con murales y espejos. Las mesas y sillas son de madera oscura, y tanto en los balcones como en distintas áreas del cabaret hay muchos bombillitos y lámparas que dan luz en el ambiente oscuro e intimista del local, además de tener toda una orquesta de jazz sobre el escenario. El escenario ilumina el acto de Velma con luz azul. Tras bastidores, hay paredes de ladrillos y luce más descuidado que el resto del local. El camerino de Velma tiene una peinadora grande en madera, una silla, una lámpara roja, un gavetero, un lavamanos y en general el cuarto está lleno de ropa.

Es importante tener en cuenta que todos los sueños en los que los actores cantan en un teatro es el mismo The Onyx, pero con distinta iluminación, por lo que la escenografía no varía mucho en estas actuaciones, con excepción de elementos como las letras gigantes con el nombre de Roxie o el vestuario de los bailarines de cada uno de los actos. Esto nos hace notar que existe cierta distinción, pero mínima, entre la escenografía de las escenas diegéticas de la escenografía de los números musicales. Aunque en la mayoría de los números musicales se utiliza como locación The Onyx, debido a que dichos números son producto de la imaginación de Roxie y es justo en este lugar donde ella sueña cantar, la escenografía de los números musicales se diferencian de las de las escenas diegéticas, porque unas son más llamativas y elaboradas que las otras, marcando así una diferencia entre los sueños y la realidad.



Cabaret The Onyx



Murales de The Onyx



Tras bastidores

Camerino de Velma

En cuanto a la cárcel del condado de Cook, las paredes son en ladrillos negros y grises para la zona donde están las celdas y en la parte administrativa las paredes son lisas también en color gris. La zona donde están las celdas tiene escaleras y barandas en metal; y reflectores entre cada una de las celdas. La oficina de Mama, que está en el área administrativa tiene paredes grises, un escritorio y sillas en madera, un gavetero y una ventana con vista a la zona de celdas. El área de visitas es igualmente de ladrillos grises, con mesas y sillas en madera y una pizarra. En general, es un lugar para nada bonito y con ese ambiente lúgubre y oscuro que caracteriza a las cárceles que vemos en las películas.



Área de celdas de la cárcel



Área administrativa

Oficina de Mama Morton

En cuanto a la ciudad de Chicago, se muestra normalmente de noche onublada, las calles son mostradas con carros antiguos y edificios altos también en tonos grises.



Chicago

De esta forma la película se debate entre el mundo real de la cárcel, los tribunales, la oficina del abogado y los sueños de Roxie que están ambientados en un mundo de fantasía que se asemeja al ambiente de *The Onyx* al principio del film.

Vestuario y maquillaje

Al igual que la escenografía, el vestuario y el maquillaje procuran reflejar el espíritu y el estilo de la época. El realismo del vestuario depende de las escenas, por ejemplo el vestuario de las internas y los que utilizan Velma y Roxie en las escenas de la trama narrativa es realista, a diferencia del vestuario empleado en los números musicales que irrumpen la diégesis que son más estilizados.

El vestuario de las internas y el de Mama es una especie de vestido gris de botones. Es un traje muy apagado y refleja fácilmente que es el uniforme de la cárcel; aunque hay un contraste con respecto a Velma quien en varias oportunidades utiliza batas de seda y ligeros, en lugar del uniforme; cosa que luego empieza a hacer también Roxie.



Uniforme de la cárcel



Vestuario que en ocasiones utilizan Velma y Roxie en la cárcel

El vestuario de Roxie para las ruedas de prensa y para su juicio es bastante recatado, tratando de dar una imagen de mujer tímida, aunque en realidad su forma de vestir fuera de la cárcel no es tan distinta que digamos, contrastando con la imagen de Velma, quien es más extravagante y sensual en su vestuario tanto en el juicio como ya fuera de la cárcel, utilizando vestidos que tienen distintos tipos de telas, pero casi siempre algún encaje y medias de malla.



Vestuario de Roxie y de Velma en el juicio



Vestuario de Roxie y Velma estando fuera de la cárcel

En cuanto a sus presentaciones en escena como en sus sueños, Velma y Roxie siempre utilizan trajes reveladores, brillantes y muy llamativos, con maquillaje igualmente llamativo, ojos maquillados en negro, labios de rojo y pestañas postizas.



Vestuario de Roxie y Velma en sus imaginaciones



Vestuario de Velma y Roxie en su debut juntas

El vestuario de Billy Flinn se caracteriza por ser traje de pantalón y chaqueta, luciendo como un abogado serio, en contraposición del vestuario de Amos, el esposo de Roxie, quien aunque también siempre lleva traje de pantalón y chaqueta, luce aburrido, apagado y de un estatus económico mucho más bajo que el de Billy, siendo el vestuario un reflejo de los rasgos caracterológicos de ambos personajes.



Vestuario elegante de Billy Vs vestuario aburrido de Amos

En el caso de Miss Sunshine, su vestuario es siempre de abrigos voluminosos y sombreros, luciendo como una mujer seria, manteniendo su imagen de periodista.



La periodista Miss Mary Sunshine

En cuanto a los sueños, todos los personajes lucen muy diferentes a como visten en su vida real. Mayormente luciendo trajes llamativos, coloridos y con brillos; quizás reflejando cómo Roxie los ve a ellos; como un payaso, como el director del circo, como una estrella, entre otros.



Como Roxie los ve a través de sus sueños e imaginaciones

En cuanto a los bailarines, todos tienen vestuarios que van de acuerdo a la imaginación de Roxie en estos números musicales. Los trajes de los hombres suelen ser muy masculinos, pantalón y chaqueta negra y el de las mujeres siempre es revelador. El maquillaje de las mujeres suele ser exagerado.



Vestuario de los bailarines en los sueños

Actuación

Para analizar la actuación es necesario tomar en cuenta las características de estilo del musical, tal como lo plantea Altman. De acuerdo a sus estudios, la realidad que se presenta en el musical se contrasta con el mundo de los sueños o el mundo de lo artístico. Por ende presenta dos instancias distintas; entonces la actuación en el musical variará dependiendo de en cuál de las dos se esté. En *Chicago* podemos notar que el estilo actoral cambia de acuerdo

si se está representado un número musical o un sueño; o si se está contando la historia (la realidad de los personajes del film). En el segundo caso, la actuación no es tan naturalista, pero trata de mostrar y de contar la historia lo más fielmente posible. De modo que la gran mayoría de los personajes se comportan como lo que son: Amos como un esposo devoto, Mama como una matrona de cárcel quien es corrupta y parece ser simpática aunque en realidad no lo es, Miss Sunshine como una periodista, entre otros. En ocasiones se puede percibir un poco de artificiosidad en los gestos y actitudes de los personajes de Velma, Roxie y de Billy, quienes parecieran fusionar ambos estilos, natural y teatral.

Al pasar al mundo de los sueños que existe en el escenario y en los sueños e imaginaciones de Roxie, el estilo de la actuación cambia completamente. Todos los personajes utilizan un lenguaje corporal y vocal artificioso, parecido a lo que es el entretenimiento en vivo, esto se nota sobretodo en los personajes que en la realidad de la historia actúan de forma menos artificiosa que Roxie o que Velma, como lo son por ejemplo: Miss Sunshine, Amos y Mama. En el caso de Velma, Roxie y Billy, sus actuaciones en los sueños son mucho más estilizadas; gesticulando de forma exagerada y utilizando un lenguaje corporal y vocal más teatral, cantando y bailando para un público que en ocasiones es parte de los sueños de Roxie y que en otras no está presente, pero pareciera que lo estuviera. Roxie imagina a estos personajes dando un espectáculo, y en algunos de los sueños se utiliza al pianista/presentador quien introduce algunos de los actos, manteniendo la idea de que en realidad sí estamos viendo un espectáculo en vivo.



Lo teatral en el escenario y en los sueños

Color

Como ya se ha visto en la puesta en escena, este film tiene una paleta en tonos fríos en la que predominan los colores oscuros como el negro y el gris para las escenas dentro de la cárcel, con el propósito de dar esa sensación de estar encerrado, sin prácticamente entrada de luz solar. En las escenas exteriores también predomina el gris, ya que muestran a Chicago como una ciudad que suele estar nublada.



La cárcel y Chicago, lugares fríos

En cuanto a lugares que no son la cárcel ni el cabaret, como los tribunales o el apartamento de Roxie y Amos, predominan los colores ocres, a diferencia de los números en *The Onyx* o de los sueños de los personajes, que están cargados de colores y juegos de

lucen. En estas escenas predominan los colores negro, rojo y azul oscuro, para crear esa atmósfera de fantasía propia de los sueños.



Colores marrones, ocre fuera de la cárcel



Predominio del rojo y el azul en el escenario y en los sueños

Principios Compositivos

La película constantemente muestra el paralelismo entre el sistema de justicia en Chicago, en donde hay corrupción, donde todo se maneja por el dinero, además de la implementación de la pena de muerte reflejado con la ejecución de la Hunyak; la manipulación de los medios de comunicación y la importancia de la fama, mostrando como sus personajes sueñan con ser famosos y son capaces de todo para lograrlo.

Pareciera que el film se dividiera en tres partes: la primera abarcaría el arresto tanto de Velma como de Roxie, su entrada a la cárcel y su adaptación al lugar; mientras que en la segunda parte, se nos muestra el cambio en Roxie desde que es representada por Billy, y en la tercera, su supuesta emancipación de Billy que no termina de concretarse, ya que con la muerte de la Hunyak, Roxie le pide que vuelva a representarla y esta parte culmina con el fin del juicio y con la presentación en el teatro de Velma y de Roxie.

El montaje se usa en varias ocasiones para crear una analogía o quizás un enlace entre las cosas que suceden con las que ya sucedieron, dándose así pequeños saltos al pasado, como cuando después de matar a Fred, Roxie se ve en el espejo y ve imágenes de las bailarinas de The Onyx haciendo el número de Velma, creando una simetría entre los dos personajes, las dos asesinas.

En otras escenas del film se utiliza el montaje alterno para mostrar lo que sucede al mismo tiempo en lugares distintos, como cuando el montaje se vale del recurso de alternar el número de *All that jazz* de Velma con la cita de Roxie y Fred en The Onyx y luego en su apartamento. Este mismo montaje se utiliza para mostrar los sueños o las imaginaciones de los personajes con lo que en realidad sucede, como por ejemplo, cuando Billy le explica a Roxie lo que hará en el juicio y cómo debe deslumbrarlos, mientras que ella lo imagina como un

número musical. Este mismo montaje alterno también se utiliza cuando se narra una historia y es presentada como si estuviera pasando en ese preciso momento, como por ejemplo cuando Billy cuenta la historia del triple asesinato de Kitty.



Montaje alterno: Billy cuenta la historia de Kitty

También se utilizan planos para conseguir ciertos efectos de similitud mediante el montaje, como sucede cuando Roxie se imagina a sí misma como Velma cantando *All that jazz* en *The Onyx*. Durante todo el film el montaje varía, utilizan cortes clásicos como el fundido a negro, el corte a y la disolvencia; y también otros menos comunes como cerrando a negro en forma de círculo.



Roxie se imagina a sí misma interpretando el número de Velma

Rob Marshall utiliza la estructura del musical para contar una historia, que se diferencia del corpus clásico de dicho género, ya que no existe una pareja romántica como tal, sino dos mujeres protagonistas que de cierta forma ejercen la función de la pareja, ya que al final, ambas logran conciliar sus diferencias y terminan juntas, aunque no de una forma romántica sino en una forma laboral.

El musical “tras bastidores en *Chicago*”

Barry Langford en *Film Genre: Hollywood and Beyond* plantea:

*“Podría decirse que el musical tras bastidores es la más motivada de todas las formas del musical: los personajes sólo actúan en escena o en ensayos (o como en el número I Only Have Eyes for You, de la película “Dames”, 1935, en sueños o en la mente de los personajes) acompañados por orquestas diegéticas o bandas”.*⁴⁴

En *Chicago* están presentes algunas características del musical tras bastidores, en el caso de este film los personajes hacen sus números en escena y en los sueños o en la mente de sus personajes, en este caso Roxie, tal como lo dice Langford, pero quizás no exactamente tras bastidores, ya que en ningún momento observamos el montaje de ningún espectáculo.

Chicago es una película única, que aunque está basada en el musical de Broadway y mantiene gran similitud con el film *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), sobretodo en el personaje de Velma con el de Sally; es un film que se diferencia de muchos otros musicales, en cierto modo apartándose del canon del musical clásico. En *Chicago* encontraremos como dos mujeres son las protagonistas y no habiendo cabida para el surgimiento de la famosa pareja romántica dentro del musical. Aunque de cierta forma sí se cumplen algunas de las características inherentes a la formación de una pareja romántica, como lo es la complementación de la pareja, en este caso, dado por los

⁴⁴ LANGFORD, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press. Edinburgo. 2005. Pág86.

personajes de Velma y Roxie, quienes desde el principio muestran cómo sus personalidades se oponen y a medida que avance el film se nota como las motivaciones de ambas son tan similares, que es en realidad lo que las enfrenta, además de sus muy marcadas diferencias que poco a poco van cambiando y finalmente las diferencias de una, complementan a la otra, por ejemplo, Velma representa sensualidad y el pertenecer al mundo del espectáculo, mientras que Roxie se muestra un poco más tímida, pero con el deseo de ser famosa y de pertenecer al mundo del espectáculo; a pesar de odiarse, ellas evolucionan como personajes, cambiando y de una manera u otra conciliando esas diferencias, y logrando trabajar y triunfar juntas como un dúo.

Otra característica del musical tras bastidores presente en *Chicago* es el abrazo de la pareja; en este caso con un sentido laboral, en la escena final, justo después de haber terminado con éxito el show. Esto sucede cuando luego de su debut, ambas consiguen éxito y se abrazan a pesar de las diferencias ya mencionadas.

Algo muy interesante que comenta Feuer sobre la oposición de la pareja, se nota en los personajes de Velma y Roxie, ya que según la autora de *The Hollywood Musical* por lo general, un miembro de la pareja representa la realidad y el otro los sueños, sucediendo esto mismo con ambas protagonistas, ya que desde el inicio del film el personaje de Roxie es quien representa los sueños, siempre fantaseando con ese mundo al cual desea pertenecer, en cambio Velma representa la realidad ya que más bien ella es parte de las fantasías de Roxie, ya que es desde su punto de vista que están narrados todos los sueños del film.

En cuanto a esta oposición entre sueños y realidad, Feuer habla sobre las películas que parecieran tener sólo un nivel –realidad- el personaje quien sueña, por lo general trata de volver realidad su sueño en la vida real, tal como lo hace Roxie, quien

en la cárcel siempre sueña y se ve a sí misma como una estrella en un escenario y luego, al cumplir su fantasía, como espectadores nos sentimos emocionados por las soluciones utópicas que vemos posibles en estos filmes.⁴⁵

Algo que distingue a *Chicago* en esta investigación, es que los planos tras bastidores están prácticamente ausentes, sólo se observan unos pocos en la escena inicial cuando buscan a Velma para su presentación en The Onyx y cuando ella está limpiándose y vistiéndose en el camerino; de resto la mayoría de los números suceden en la imaginación de Roxie, con excepción del primer y el último número que sí suceden en realidad.

Altman habla sobre el musical tras bastidores y su dependencia en la oposición entre la narrativa y los números, creación e interpretaciones, y hombre y mujer; estas oposiciones se establecen sólo para ser reducidas, de acuerdo a la práctica general del estilo musical que disuelve cada categoría o nivel en el texto.⁴⁶

En general esta película ofrece una forma distinta de ver el cine musical, pero de una forma u otra quizás ingeniándoselas para dar como resultado un film que igual mantiene parte de la estructura del musical aunque a su manera, y en este sentido Rob Marshall hace un espléndido trabajo.

⁴⁵ FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Indiana University Press. Indianapolis. 1993. Pág 80.

⁴⁶ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Indianapolis. 1987. Pág 231.

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

A estas alturas de la investigación surgen preguntas sobre si realmente se encontró toda la información necesaria, si se explicó con claridad las definiciones pertinentes para este trabajo, entre muchas otras interrogantes; pero a este punto pareciera haber llegado al fin de la investigación, aunque aún pudiera desarrollarse más, dependiendo desde qué punto de vista se estudie el musical tras bastidores; pero en general creo que se cumplió con el propósito inicial: entender el musical tras bastidores y determinar si aún persisten huellas de dicho sub-género en el cine musical contemporáneo.

A continuación se plantearán las conclusiones de cada uno de los capítulos del presente trabajo.

Con respecto a la Teoría de los Géneros:

- En *Film/Genre* Altman expone distintas formas de estudiar la creación de los géneros: desde el punto de vista de la industria cinematográfica, desde el punto de vista de darle a los espectadores lo que quieren, entre otros; pero lo que sí queda claro sobre esto es que los géneros al ser transhistóricos se modifican de acuerdo a los gustos del público y que aunque cumplen un patrón básico por el que se conoce a cada género, es necesario que estos de cierta forma cambien o innoven. Exactamente esto es lo que sucede en la historia del género musical, que durante muchos años mantuvo un patrón clásico y que en una búsqueda de cambios durante la década de los sesenta y setenta se realizaron musicales que de cierta forma

rompían con ese patrón como *Cabaret* (1972), *Grease* (1978), *Hair* (1979); pero para las dos próximas décadas (ochenta y noventa) hay un bajón en la producción de las películas musicales, con excepción de algunas películas animadas. Lo curioso es que se comienza el siglo XXI con películas musicales que de alguna forma parecieran retomar la estructura original del género, como lo son las dos películas aquí analizadas y películas como *Dreamgirls* (2006) *Nine* (2009), *Burlesque* (2010), entre otras.

- Una constante en las investigaciones sobre cine en general es que se consigue suficiente información sobre las películas siempre y cuando se mantengan dentro del patrón clásico del género que se estudia, pero en cuanto a las películas que rompen con los cánones, los estudios de los géneros no saben muy bien cómo estudiarlas o categorizarlas dentro de un género. En el caso del musical, Feuer hace un buen trabajo al escribir un comentario o posdata para los musicales de los noventa y sobre la evolución del género, en el que habla sobre los musicales de los ochenta y la temática de adolescentes, pero resulta difícil conseguir información o investigaciones sobre las películas más actuales.

Con respecto a la definición de Musical Tras Bastidores:

- Aunque se dieron varias definiciones del musical tras bastidores, se decidió utilizar una definición para analizar las películas elegidas, ésta es una fusión de la de Feuer y Altman. El musical tras bastidores es un sub-género del musical, que se basa en el vínculo que se crea en la mente del espectador al sentirse parte de la comunidad encargada de llevar a cabo un espectáculo, en el que es

partícipe al presenciar los castings, ensayos y todo el “hacer” del show que más adelante será estrenado.

- En el musical tras bastidores se le da suma importancia a la figura del espectador, ya que éste en cierta forma, siente que pertenece al mundo del escenario, como un cómplice de lo que allí sucede. Todo se resume a la participación del espectador, que se diferencia de la audiencia del teatro; y dándole valor no sólo al ver, sino también al hacer el espectáculo musical.
- Al pensar en el surgimiento del musical tras bastidores, tiene sentido que haya empezado como dice Altman, por ser la forma ideal de mostrar todo el potencial del sonido, además del hecho de ser capaz de mostrar sus herramientas internas al público fílmico, distinguiéndolo del público presente en la película. Pareciera que de igual forma con la llegada del sonido a Hollywood, eventualmente el musical tras bastidores surgiría.
- El musical tras bastidores se caracteriza por ser desmitificador, ya que desmitifica a las estrellas, haciendo que el espectador las considere personas familiares, aunque es realmente curioso como esto se convierte en una especie de engaño, porque al ser seguida por una mitificación es como retroceder y volver a ver el espectáculo como algo en vivo y a los actores otra vez como estrellas, y casi siempre terminando el film en una nueva mitificación.
- Es también importante resaltar la relación metafórica existente entre el éxito de la pareja y el éxito del espectáculo, que suelen ir de la mano en los musicales tras bastidores clásicos, ya que la solución narrativa de estas películas normalmente es la reunión de las fuerzas del entretenimiento con las fuerzas que se opongan a él. Algunas películas han buscado la forma de romper con

esta estructura, resultando bastante distintas a los musicales tras bastidores clásicos, en los que en el final la pareja no necesariamente termina junta o en matrimonio por ejemplo.

- Se ha visto como con el paso del tiempo el musical tras bastidores ha evolucionado, aunque actualmente pareciera haber un resurgir o una especie de conservación de muchas características del género como tal; pero esta evolución en muchos momentos ha traído tanto confusión como retos para los investigadores que deciden estudiarla, debido a que no se posee suficiente información sobre estas películas, pareciera que después de la época de oro de este sub-género, no se ha escrito mucho sobre él y pone en aprieto al investigador no sabiendo exactamente cómo categorizar una película. Es el caso de las películas ya analizadas en este trabajo, que son una fiel evolución del musical tras bastidores, sobre todo *Moulin Rouge*, pero por otro lado puede quedar la duda de saber si verdaderamente considerar a una película como musical tras bastidores o no, sólo queda esperar futuras investigaciones y estudios sobre el tema.

Con respecto al análisis de *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann:

- *Moulin Rouge* se desarrolla en el contexto del fin de siglo XIX, *fin de siècle*, época de oro para muchos y de decadencia para otros en el que se muestra la vida en cabarets, París, en especial Montmartre poblado por artistas pertenecientes al movimiento bohemio revolucionario, quienes basan sus creaciones en el amor, la belleza, la libertad y la verdad; todos así relacionándose con la sociedad. Este contexto sirve de excusa para mostrar la

estética de la belle époque y así contar una historia de amor digna de lo que sucedía en aquella época y en múltiples ocasiones relacionando el arte con el contexto en el plano de la expresión, utilizando colores y encuadres parecidos a los carteles de Toulouse-Lautrec, y en el plano del contenido, mostrando la decadencia que se vivía tanto en las personas como en su entorno.

- Interesa mucho el parecido de la historia de este film con la ópera de Giuseppe Verdi, *La Traviata*, el personaje de Satine con un gran parecido al personaje de la cortesana Violetta Valery, también enferma de tuberculosis y ella debatiendo entre el triángulo amoroso del Barón, en el caso de *Moulin Rouge* del Duque y del hombre que representa el verdadero amor, Alfredo/Christian; además de que evidentemente las historias se parecen, concluyen con un final similar, tanto Satine como Violetta mueren en los brazos de sus amados, después de cantar un dúo.
- Este film se vale de distintas características del musical tras bastidores como lo es por ejemplo la disolvencia de la personalidad, ya que la pareja romántica se diferencia por su personalidad y forma de vida, pero que sea justamente esto lo que los una, ellos poseen la personalidad reprimida del otro y por lo tanto se complementan. Aunque la disolvencia no se cumpla en su totalidad, debido a que con la muerte de Satine, la relación amorosa no se termina de concretar.
- En mi opinión este film sin duda es una evolución del musical tras bastidores, porque en sí la trama es sobre el montaje de un espectáculo en el que se observa la creación del mismo, los ensayos, las interacción de los personajes en camerinos, sótanos y otros lugares del teatro; además de que con la realización del espectáculo surge una pareja romántica que termina en triángulo amoroso (El

Duque/Satine/Christian) estableciendo una secuencia causal: amor-show, que sólo con el esfuerzo de la pareja, el show puede tener un final exitoso; y es justo esto lo que sucede, la pareja triunfa al igual que el espectáculo, aunque haya un final trágico con la muerte de Satine, saliéndose del patrón típico del musical tras bastidores. Pero, en general, aunque *Moulin Rouge* termine con un final pesimista e incluso triste, durante el resto de la película se observan un sin fin de detalles y características que me hace pensar que éste filme sí es un musical tras bastidores, quizás más moderno y con algunos cambios, pero siempre manteniendo la esencia de éste sub-género.

Con respecto al análisis de *Chicago* de Rob Marshall:

- Vale la pena mencionar que esta película está contada prácticamente en su totalidad desde el punto de vista de la imaginación de Roxie Hart, ya que se entrelazan los números en escena con la acción dramática, incorporándolos dentro de las sensibilidades de los personajes en sí mismos. Por lo que rápidamente como espectadores podemos observar como la película en general es artificiosa, al ver como situaciones de la vida real se convierten en números musicales en la mente de Roxie.
- Es interesante ver como la película está ambientada en un mundo de decadencia moral por la vida en cabarets, los asesinatos, la corrupción en el sistema de justicia; y así mismo ver cómo se debate entre el mundo real y los sueños de Roxie. En general, en *Chicago* a pesar de ser un musical, se rompe con muchos de los esquemas clásicos del género, partiendo desde que la pareja romántica,

fundamental en los musicales es sustituida por las protagonistas quienes se oponen, pero al mismo tiempo parecieran cumplir con algunos fundamentos del musical, o por lo menos con la disolvencia de la personalidad, oponiéndolas y al mismo tiempo uniéndolas. Esta es una película que llamó el interés del público por estar basada en el musical de Broadway y por las distintas películas que se hicieron sobre esta historia, aunque resultando *Chicago* la más famosa y aclamada por la crítica, llevándose un gran número de nominaciones y premios en el 2003.

Algunas reflexiones que incluyen a ambas películas:

- Haber trabajado en el estudio del musical tras bastidores resultó gratificante y enriquecedor, ya que se pudo observar la evolución de dicho subgénero y en específico estudiar el caso de dos películas contemporáneas, desarrollándose de formas muy distintas. En *Moulin Rouge* se puede notar como hay diversas características estilísticas y de contenido que hacen pensar que es un musical tras bastidores, sólo que hecho de una forma quizás más moderna.

Por otra parte, *Chicago* se aleja más de la temática y estilo del musical tras bastidores por no valerse de constantes como el montaje de un espectáculo, una relación amorosa, entre otras; pero aún así resultó muy interesante analizar este film y ver cómo se proyecta un nuevo y más fresco estilo del género musical como tal, en el que se prescinden de algunas de sus características más importantes, siendo reemplazadas por otras, sin perder la esencia del musical en general.

- Tanto *Moulin Rouge* como *Chicago* tienen el crédito de darle vida comercial al cine musical a principios de este siglo, después de haber pasado por una especie de estancamiento en los noventa.
- En ambas películas hay una especie de fascinación con la decadencia sexual femenina, que termina con la muerte de la heroína y a la vez su salvación por el amor de un inocente, en el caso de *Moulin Rouge*. En *Chicago*, se observa más de cerca la sexualidad decadente de sus dos estrellas femeninas quienes son castigadas o amenazadas de castigo al estar presas, siendo testigos de la pobreza, de la muerte y viendo una salida al darles la oportunidad de sobrevivir, sólo a través de un cinismo general compartido, enfrentado contra una tendencia, creyendo en una verdad claramente fabricada, en este caso por el personaje del abogado, Billy Flinn.
- Los personajes de Christian y Roxie son como una especie de Orfeo, atraídos al inframundo, y en el caso de Roxie cambiando/transformando su talento un tanto común hasta convertirse en una estrella; y en el caso de Christian al quedarse inmerso en ese inframundo sólo por el amor de Satine.

En este trabajo se buscó estudiar y mezclar las teorías de los géneros cinematográficos con el estudio del musical tras bastidores, en dos obras cinematográficas contemporáneas. A medida que se iba desarrollando, se pudo observar cuáles eran las constantes en el género musical y específicamente en el musical tras bastidores y así estudiar éstas características en ambas películas, notando un renacer del género y en el caso de *Moulin Rouge* una evolución que sin duda conserva el estilo del inicio de las primeras películas consideradas musicales tras bastidores, a diferencia de *Chicago* que resulta innovadora. Esperamos que esta

investigación haya producido un aporte al conocimiento académico, para así ser utilizado en futuras investigaciones.

FUENTES

Fuentes Bibliográficas

- ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. British Film Institute, Londres, 1999.
- ALTMAN, Rick: *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- ANDREW, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press. Oxford, New York, 1984.
- AUMONT, Jaques y MARIE, Michel: *Análisis del film*, Editorial Paidós, Barcelona, 1990.
- AZUAGA, Ricardo; COLMENARES, María Gabriela; GONZÁLEZ Isabel: *El Lenguaje Cinematográfico y el proceso de reflexión en el cine: Materiales 7*. Dpto de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Caracas. 2009.
- BORDWELL, David y otros: *El cine clásico de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 1997.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: *El Arte Cinematográfico*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Historia Mundial del Cine I: Estados Unidos I*, Ediciones Akal, Madrid, 2011.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Editorial Paidós, Barcelona, 1990.
- COHAN, Steven: *Hollywood musicals, the film reader*, Routledge, Londres, 2001.
- DELAMATER, Jerome. *Dance in the Hollywood musical*. Umi research press. Michigan. 1981.

- CHION, Michael. *El cine y sus oficios*. ED. Cátedra. Madrid. 1996
- DUMAS, Alejandro. *La Dama de las Camelias*. Ediciones Dipon. Bogotá, 2004.
- FEUER, Jane: *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1993.
- GAUDREAULT, André y JOST, François: *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
- JAMESON, Fredric: *Posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Editorial Paidós. Barcelona. 1991
- KNAPP, Raymond, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2009.
- LANGFORD, Barry: *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2005.
- LAWSON-PEEBLES, Robert: *Approaches to the American Musical*, University of Exeter Press, Londres, 1996.
- MCMILLIN, Scott, *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions Behind*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2006.
- MIRET, Rafel y BALAGUÉ, Carles: *Películas Claves del Cine Musical*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009.
- MUELLER, Jhon. *Cinema Journal*. University of Texas Press. Texas. 1984.
- NEALE, Stephen: *Genre*. British Film Institute. Londres, 1980.
- ROFFÉ, Alfredo: *Una aproximación al análisis fílmico*, en Tulio Hernández (Editor) *Pensar en cine*, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1990.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System*, Mc Graw Hill, Boston, 1981.

- VALERO, Sara: *Travistiendo el discurso dominante: El Camp en Cabaret de Bob Fosse y The Rocky Horror Picture Show de Jim Sharman*, Tesis de grado de Artes UCV, Caracas, 2010.

Fuentes Electrónicas

- CASTEJÓN, Cristina: “Moulin Rouge” de Baz Luhrmann. En: <http://www.despazio.net/critica.reaudiovisual/moulinrouge.htm> Última revisión: 2012, agosto, 26.
- MOSCÍ, Lucía y ORTEGA, María Luisa: Proyecto de diseño escenográfico “Moulin Rouge”. 2008. En: http://www.nicolacomunale.com/07-08/escenico7_8/Cmoulinrouge/moulinrouge.html Última revisión: 2012, octubre, 20.
- RICCI, Sabrina: The Unbreakable Bond: An analysis of the movie Moulin Rouge. 2009, Octubre, 07. En: <http://voices.yahoo.com/the-unbreakable-bond-analysis-movie-moulin-4611439.html> Última revisión: 2012, agosto, 27.
- Chicago (2002) de Rob Marshall – Crítica. En: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article538.html> Última revisión: 2012, septiembre, 20.
- Chicago (2002). En: <http://www.imdb.com/title/tt0299658/> Última revisión: 2013, Enero, 03.
- Crítica – Chicago (2002). En: http://www.cineol.net/criticas/138_Chicago-%282002%29 Última revisión: 2012, noviembre, 24.

- Depth analysis of a movie “Chicago”. 2006, mayo. En: <http://www.studymode.com/essays/Depth-Analysis-Movie-Chicago-89736.html>
Última revisión: 2012, noviembre, 25.
- Moulin Rouge! (2001). En: <http://www.imdb.com/title/tt0203009/> Última revisión: 2013, enero, 03.
- Visualizando la comunicación. 2011, abril, 28. En: <http://cynthiayrubn.blogspot.com/2011/04/analizando-moulin-rouge.html> Última revisión: 2012, agosto, 27.

Fuentes Audiovisuales

- CHICAGO (2002) Intérpretes: Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones, Richard Gere, John C. Reilly, Queen Latifah. Argumento: Bill Condon. Adaptación del musical de Bob Fosse y Fred Ebb; y de la obra de teatro de Maurice Dallas Watkins. Música: Danny Elfman. Arreglos musicales: Danny Elfman. Coreografías: Bob Fosse. Bailarines: Ekaterina Chtchelkanova, Mya, Denise Faye, Susan Misner, Marc Calamia, Sebastian La Cause. Director de fotografía: Dion Beebe. Cámara: Richard Allen, Michael Carr. Sonido: Gina Alfano, Jim Annunziato. Montaje: Martin Walsh. Dirección de Arte: Andrew Stearn. Departamento de Arte: Thomas Carnegie. Diseño de vestuario: Colleen Atwood. Departamento de maquillaje: LuAnn Claps, Brian Hui. Asistente de dirección: Steve Myron Hoffert, Grant Lucibello. Producción: Jennifer Berman, Sam Crothers, Julie Goldstein, Neil Meron, Meryl Poster, Martin Richards, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Craig Zadan. Dirección: Rob Marshall.

- MOULIN ROUGE (2001) Intérpretes: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh. Argumento: Baz Luhrmann y Craig Pearce. Música: Craig Armstrong. Arreglos musicales: Craig Armstrong. Coreografías: Esther Rodewald. Bailarinas: Caroline O'Connor, Christine Anu, Natalie Mendoza, Veronica Beattie, Lisa Callingham, Rosetta Cook. Director de fotografía: Donald Mc. Alpine. Cámara: Sue Adler. Sonido: Michael Axinn. Montaje: Jill Bilcock. Dirección de Arte: Annie Beauchamp. Departamento de Arte: Sean Ahern. Diseño de vestuario: Catherine Martin, Angus Strathie. Departamento de maquillaje: Jane Atherton, Margaret Aston. Asistente de dirección: Steve E. Andrews, Debbie Antoniou. Producción: Fred Baron, Martin Brown, Baz Luhrmann. Dirección: Baz Luhrmann

Fuentes Audiovisuales Secundarias

- *42nd Street*; EEUU, 1933, Lloyd Bacon.
- *All that jazz*; EEUU, 1979, Bob Fosse.
- *Burlesque*; EEUU, 2012, Steve Antin; p 129.
- *Cabaret*; EEUU, 1972, Bob Fosse; p 125,129.
- *Dames* ;EEUU, 1935, Ray Enright y Busby Berkeley; p 125.
- *Dreamgirls*; EEUU, 2006, Bill Condon; p 129.
- *Easter Parade*; EEUU, 1948, Charles Walters; p 45.
- *Gigi*; EEUU, 1958, Vincente Minelli; p 59.
- *Gold Diggers of 1933*; EEUU, 1933, Busby Berkeley.

- *Grease*; EEUU, 1978, Randal Kleiser; p 129.
- *Hair*; EEUU-Alemania, 1979, Milos Forman; p 129.
- *Hairspray*; EEUU, 2007, Adam Shankman.
- *Mamma mia!*; EEUU-UK-Alemania, 2008, Phyllida Loyd.
- *Nine*; EEUU-Italia, 2009, Rob Marshall. p 129.
- *The Band Wagon*, EEUU, 1953, Vincente Minelli; p 45.
- *The Broadway Melodie*; EEUU, 1929, Harry Beaumont.
- *The Jazz Singer*, EEUU, 1927, Alan Crosland, p 15.
- *Top Hat*; EEUU, 1935, Mark Sandrich.
- *Rent*; EEUU, 2005, Chris Columbus.
- *Silk Stockings*; EEUU, 1957, Rouben Mamoulian.
- *Singin' in the rain*; EEUU, 1952, Stanley Donen.
- *Show Boat*; EEUU, 1951, George Sidney, p 45.

ANEXOS

Segmentación de *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann (2001)

Escena	Indicación Espacio/Temporal	Descripción
1	Int/Teatro/Noche	Zoom in de un escenario con el telón abajo. En el escenario está el director de una orquesta, hace señas, se abre el telón, se escucha la música y se ve la imagen de 20th Century Fox. Se cierra el telón y se vuelve abrir con los créditos iniciales de la película, mientras tanto el director de la orquesta continúa dirigiendo. En la pantalla del teatro aparece una imagen que dice “Paris, 1900”, empieza un zoom in hacia esa imagen hasta convertirse en la pantalla completa. Disolvencia
2	Ext/Balcón/Noche	Un hombre canta desde un balcón, introduciendo la historia, como una especie de narrador. Se ve en blanco y negro el molino del moulin rouge y a Christian. Hay una disolvencia y se ve una imagen de París y de inmediato un rápido zoom in hasta verse Montmartre y rápidos movimientos de cámara donde se ven personas de Montmartre, un gran cartel que dice “L’amour” y de fondo una ventana por donde pasa la cámara hasta descubrir a Christian sentado en el piso de una habitación llorando. Se ve una máquina de escribir y luego un cenital de la

		habitación, donde Christian está sentado cerca de la máquina de escribir. Luego lo vemos frente a la máquina y empieza a escribir mientras llora. Se ven imágenes del Moulin Rouge y de gente bailando en el salón principal, mientras Christian narra su historia, diciendo qué es el Moulin Rouge, quién lo dirige, quiénes van ahí y habla sobre la mujer que amó, Satine. Se ven imágenes de Satine, del Moulin Rouge y de Christian escribiendo su historia, mientras dice que la mujer que amó está muerta. Christian empieza su historia contando desde cuando llegó a París. Disolvencia
3	Int/Moulin Rouge/Noche	Se ven imágenes de mujeres bailando en el Moulin Rouge. La cámara se aleja del local hasta verse una panorámica de París de noche, mientras Christian narra su historia. La cámara vuelve a una zona de París y muestra una estación de trenes, donde llega el tren de Christian desde Londres. Christian se baja del tren y luego está caminando en Montmartre, mientras narra cómo es Montmartre, quienes viven ahí, lo que hacen, etc. Christian está en el apartamento que rentó y saca su máquina de escribir dispuesto a escribir, mientras recuerda a su padre hablándole. Christian quiere escribir sobre el amor, pero nunca se ha enamorado. Se ve cómo escribe esa historia en el presente. El bohemio argentino

		cae desde el techo de su apartamento, Christian se asusta y en ese momento entra Toulouse Lautrec a su apartamento, se presenta y habla de que estaban ensayando para una obra de teatro. Christian en el presenta continúa escribiendo la historia y habla sobre la obra de teatro. Toulouse le explica lo que le sucede al argentino que sufre de narcolepsia. Christian se da cuenta que otros bohemios lo miran desde arriba por el nuevo hueco en su techo. Los bohemios hablan de cómo presentarán su proyecto a quien lo financiará sin el argentino. Christian narra que sin darse cuenta ya estaba cubriendo al argentino. Se ve a Christian ensayar. Los artistas tienen diferencias con respecto a la letra y música. Proponen distintas letras y discuten hasta que Christian canta un verso que se le ocurrió. Todos los artistas callan y lo escuchan con atención. El argentino se despierta y dice que le encanta, a todos les gusta. Christian continúa cantando y todos se emocionan y proponen que Audrey, el escritor de la obra, continúe escribiéndola con Christian. Audrey se molesta y renuncia. Toulouse le dice a Christian que acaba de conseguir su primer trabajo en París. Los artistas discuten si Zidler lo aprobaría y Toulouse se le ocurre hacerlo pasar por un famoso escritor inglés y cuenta cómo convencería a Satine y ella a Zidler para hacer la
--	--	--

		obra. Christian se imagina al papá diciéndole que va a desperdiciar su vida con una bailarina de can can del Moulin Rouge. Christian se desespera y dice que no puede escribir la obra, porque no sabe si es un verdadero bohemio revolucionario. Los artistas le preguntan si cree en la libertad, la verdad, el amor; y él dice que sí. Los artistas se emocionan, celebran y Christian bebe por primera vez absinthe. Se ve a Christian en el presente sacando su primera hoja escrita de la máquina de escribir. Después de su trago de absinthe, Christian y los demás artistas ven un hada que canta la canción de la obra. Christian y los demás están vestidos para ir al Moulin Rouge. Disolvencia
4	Int/Moulin Rouge/Noche	La cámara hace un rápido recorrido para entrar al Moulin Rouge. Se ve a Zidler asomarse a través de unas cortinas y se ven a las bailarinas de can can danzando. Christian está dentro del Moulin Rouge observando todo lo que sucede. Observa a las bailarinas bailando y cantando junto a Zidler. Se ve el Moulin Rouge desde afuera y luego rápidamente se entra al Moulin Rouge y todos cantan y bailan, hasta que Zidler anuncia el can can y todos se colocan en sus puestos y las bailarinas empiezan a bailar el can can. Luego Toulouse habla con Christian desde su mesa. La música se detiene, cae

		confeti desde el techo y todos miran hacia arriba. Toulouse le dice a Christian que quien viene es el “Sparkling Diamond” y los artistas bohemios ven a Satine bajar en un columpio para hacer su performance. Todos en el Moulin Rouge la miran y ella canta. Se ve a Christian y al Duque mirando a Satine desde sus mesas. Satine baila, se baja del columpio, recibe dinero y nalgadas de hombres en el público. El Duque le pregunta a Zidler que cuándo la conocerá, Zidler le explica que después de su número tendrá una reunión privada con ella. Al mismo tiempo Toulouse le dice a Christian que le consiguió una cita privada con Satine. Ella continúa bailando, los hombres del público la cargan hasta el escenario donde baila con Zidler. Toulouse habla con Christian acerca de la reunión con Satine. Satine le pregunta a Zidler que si fue el Duque. Toulouse al caminar hace que un mesero se le caiga la bandeja en la mesa del Duque. Satine pregunta dónde está y Zidler le dice que está con Toulouse, pero en ese momento él le pide un pañuelo a Christian y cuando Satine voltea ve a Christian pensando que es el Duque, ella le pregunta que si está seguro y él le dice que sí. Ella continúa bailando. Luego la rodean algunas bailarinas de can can y ella se esconde para cambiarse y le pregunta a Harry si el Duque invertirá y que cuál será su estilo de mujer,
--	--	---

		mientras va dando opciones y Harry elige una. Él le recuerda que después de una noche con el Duque, podrá estar en una verdadera obra, en un verdadero teatro y con verdadero público y ella será una verdadera actriz. Ella empieza a bailar de nuevo. Toulouse intenta hablarle y ella se acerca hasta Christian le menea su trasero y le dice que sabe que él la está esperando. Toulouse le dice que ve ya conoció a su amigo el escritor inglés. Satine le dice que lo cuidará. Ella lo saca a bailar y mientras bailan hablan sobre la obra de teatro. Los artistas bohemios los miran sorprendidos. Todos los que bailan lanzan sus sombreros hacia arriba, se ve la panorámica de París y luego a Satine terminando su número hasta caer del columpio. Uno de los bailarines la ataja. El público la mira sorprendido y Zidler grita y aplaude para hacerles ver que era parte del número, la gente aplaude. Chocolat, un bailarín se la lleva cargada hasta los sótanos del teatro, las bailarinas ven lo que sucede. A Satine la acuestan. Al mismo tiempo Zidler continúa animando al público quien llama a Satine. Él les dice que la asustaron y que pueden bailar con otras bailarinas. Una música empieza y todos bailan. En el sótano una señora, Marie, está con Satine y ésta despierta quejándose del vestuario. Un doctor llega. Satine tose y Marie le coloca un pañuelo y al ver que hay sangre se preocupa. La gente continúa bailando en el
--	--	--

		Moulin Rouge. Disolvencia
5	Ext/Moulin Rouge/Noche	El Duque le dice a su asistente que busque a Zidler, porque Satine lo está esperando. Marie habla con Satine mientras ésta se maquilla en los vestuarios del teatro. Marie le arregla el vestido y ambas hablan de que Satine puede llegar a ser una gran actriz con la ayuda del Duque. Zidler llega y muy entusiasmado le dice que el Duque no podrá resistirse. En ese momento se ve a Christian esperando en el elefante del Moulin Rouge. Los artistas lo miran desde abajo, sorprendidos y orgullosos de que fuera derecho al elefante. Satine entra a la habitación y habla con Christian sobre la supuesta lectura de poesía. Ellos hablan y lo que dicen se presta a confusión ya que ambos no se refieren a lo mismo. Christian empieza a recitarle poesía, mientras que Satine hace poses y gemidos sola en la cama. Luego ella lanza a Christian a la cama y le dice que hagan el amor, él no entiende lo que sucede, ella le abre el cierre del pantalón y él logra salirse de la cama y empieza a recitar. Satine se queda en la cama moviéndose y gimiendo mientras él recita su poesía. Luego Satine se tira al piso y grita emocionada, simulando un orgasmo; hasta que Christian empieza a cantar. Satine deja de gemir y lo escucha con cuidado, luego se levanta y camina hacia donde está él.

		Christian continúa cantando y baila con ella. Ambos se ven o imaginan bailando en las nubes, Satine lo ve cantando en lo alto de la Torre Eiffel. Continúa la ilusión de bailar en las nubes hasta que se encuentran bailando en la habitación. Los artistas bohemios espían desde afuera y dicen felices que parece que Christian consiguió el trabajo. Satine le dice que está enamorada de él, de un duque. Él le dice que es escritor y en ese momento Satine mira a Toulouse y le pregunta que si es un escritor bohemio amigo de Toulouse y él le dice que sí. Satine se horroriza, abre la puerta y ve que está Zidler con el Duque, ella se asusta, cierra la puerta y le dice a Christian que se esconda. Zidler pasa y los presenta. Christian está escondido y Satine habla con el Duque y hace de todo para que no se de cuenta que Christian está ahí, hasta que le dice al Duque que se vaya, que tiene que ensayar. El Duque se va y Satine le reclama a Christian lo que pudo haber pasado si lo conseguía. Satine se desmaya y Christian la carga. Fuera del elefante, Zidler vigila lo que sucede con unos binoculares y ve a Christian pensando que es el Duque cargando a Satine y pareciera que estuvieran teniendo relaciones, de modo que Zidler se contenta. En la habitación del elefante, Christian acuesta a Satine en la cama, mientras que los artistas bohemios se asoman a ver qué sucede.
--	--	--

		En ese momento el Duque entra a la habitación, diciendo que olvidó su sombrero y ve a Christian encima de Satine. Ella despierta y le dice que él es el escritor y que están ensayando. El Duque no lo cree y se molesta. Toulouse y los demás artistas bohemios entran preguntando por el ensayo. Zidler desde afuera vuelve a espiar y se da cuenta que hay mucha gente en el elefante, se preocupa y sale corriendo. Satine le explica al Duque que él la inspiró así que llamó a un ensayo de emergencia. El Duque no cree lo que sucede y dice que entonces dónde está Zidler. Zidler entra al elefante y Satine le habla del ensayo, ahí hablan del nuevo escritor y Satine dice que el Duque está encantado en invertir en la obra. El Duque pregunta acerca de la historia. Christian, Toulouse y los demás empiezan a inventar la historia. Todos cantan y recrean un poco la historia para el Duque. Al final el Duque dice que en general le gusta. Todos celebran. Disolvencia
6	Ext/Terraza de la habitación de los bohemios/Noche	Toulouse y los demás artistas bohemios celebran, mientras que Christian está en su habitación, sentado en la ventana pensando en Satine. Ella está en su habitación pensando en Christian. Ella se levanta de la silla de su peinadora y se asoma por la terraza del elefante y lo mira. Satine canta desde el elefante,

		mientras observa a Christian sentado frente a la máquina de escribir. Él se da cuenta de que Satine lo mira y se levanta hacia la ventana. Satine empieza a subir a lo alto del elefante, mientras que Christian canta y se va de su apartamento. Satine termina de subir a la parte alta del elefante. Christian la mira desde abajo y sube hasta donde está ella, la saluda y ella se asusta. Él le da las gracias por ayudarlo a conseguir el trabajo. Hablan sobre el amor, ya que ella le explica que por ser una cortesana no puede enamorarse de nadie. Christian trata de convencerla de lo maravilloso que es el amor cantándole canciones de amor, mientras ella responde cantando letras que demuestran que no puede funcionar. Satine baja hasta dentro de la habitación del elefante. Christian la sigue y continúa cantando dentro de la habitación. Finalmente convence a Satine y cantan juntos. Se besan. Hay un till up hacia el cielo, se ve la luna y fuegos artificiales, luego un till down y un zoom in hacia la ventana del apartamento de los bohemios, donde está Toulouse también cantando, bebiendo y llorando. Disolvencia
7	Int/Habitación de Christian/Noche	Christian escribe su historia y ve desde la ventana el Moulin Rouge como arruinado y narra como por el Duque, Zidler necesitó más dinero del que tenía. El Duque habla con Zidler sobre lo mucho que costará la

		conversión del Moulin Rouge en un teatro y que a cambio pide tener un contrato que diga que Satine será exclusivamente de él. Zidler parece asustado, pero el Duque le dice que no es ingenuo y le explica que si hay algún problema, su asistente lo resolverá en el único idioma que su gente de ultramundo puede entender. Se ve al asistente y Zidler se asusta más. El Duque dice que Satine será sólo de él. Se ve a Satine acostada. El Duque le dice que no es que sea celoso, sino que no quiere que otras personas toquen sus cosas. Zidler lo mira preocupado, pero le dice que lo entiende y firma el contrato. El Duque le dice que ya que tienen un trato, puede convertir su querido Moulin Rouge en un teatro. Zidler imagina el Moulin Rouge convertido en teatro. El Duque le dice que deberá estar con Satine esa noche. Christian en el presente termina de escribir su página y la saca de la máquina de escribir. Corte a
8	Ext/Moulin Rouge/Día	Se ve la parte externa del Moulin Rouge. Luego dentro Zidler hace el anuncio de que el Moulin Rouge se convertirá en un teatro, en el más moderno, más bohemio, etc. Christian mira a Satine y ella lo mira a él y luego al Duque sonriéndole. Zidler termina de hablar y rompen una pared y él grita que el show debe continuar. Disolvencia

9	Int/Habitación de los bohemios/Día	Satine está con Christian y Toulouse en la habitación de los bohemios. Christian escribe en el presente lo que sucede, diciendo que Satine no fue ni esa noche ni la siguiente con el Duque. Christian recita sus líneas como en una especie de ensayo. Satine lo mira y ríe en un sofá, mientras Toulouse cocina. Satine y Christian se abrazan en el sofá. Toulouse se ríe con ellos y dice que esas son sus líneas. En el presente Christian continúa escribiendo su historia. Disolvencia
10	Int/Moulin Rouge/Día	La gente del Moulin Rouge empieza a armar los decorados para la obra. En una habitación, Satine y Christian están juntos y al llegar el Duque, éstos se separan y dicen que aún tienen mucho trabajo por hacer. El Duque dice que pueden ensayar frente a él. En otro lugar Christian y Toulouse ensayan. Los músicos también ensayan, y así sucesivamente se ven diferentes ensayos para la obra. Satine y Christian siguen engañando al Duque haciéndole pensar que ensayan mucho, cuando en realidad casi son encontrados besándose. En un ensayo de los bailarines, Christian interrumpe a Satine y al Duque, para preguntarle a Satine sobre un ensayo. Al Duque no le gusta la idea, ya que quiere estar con ella de noche, pero ella le dice que es la escena más importante y deben ensayar. Satine y Christian se van y se esconden

		para besarse, mientras el ensayo de las bailarinas continúa. El Duque llama a Zidler y le reclama que nunca puede estar con Satine, y que si ella no va esa noche, él se retirará del proyecto. Zidler le dice que ella irá. El Duque se va. Satine se despide de Christian y quedan en verse esa noche. Zidler la regaña y le dice que termine la relación y que esa noche debe reunirse con el Duque. Zidler se va y Satine se queda triste. En el presente Christian sigue escribiendo su historia con tristeza. Se ve a Satine tosiendo por su tuberculosis. Christian sigue escribiendo que cómo podía saber que esos eran los últimos días de Satine. Ella desmaya. Zidler ve por los binoculares que no está con el Duque. Christian la espera en su apartamento. Uno de los bailarines y una bailarina ven a Satine caer. Un doctor atiende a Satine y habla con Marie. Zidler habla con el Duque y le dice que Satine no ha llegado porque se está confesando. El Duque no lo cree, pero Zidler le inventa toda una historia para que le crea y empieza a cantar y a bailar en el salón de la torre gótica. Por otro lado, Christian sigue esperando a Satine en su apartamento. Se ve al doctor inyectar a Satine y ella se despierta sudando. Termina el número de Zidler y el Duque. Corte a
11	Int/Habitación de	Christian escribe su historia. El doctor le da la noticia de

	Christian/Noche	que Satine está muriendo a Zidler. Él está triste, igual Marie. Zidler le dice a Marie que no le diga nada a Satine, que el show debe continuar. Se ve la panorámica de París amaneciendo. Disolvencia
12	Ext/Habitación de Christian/Día	Christian escribe en su máquina. Satine está con él en su habitación. Ella tose y Christian le pregunta que dónde estuvo la noche anterior y ella le explica que estaba enferma. Él le dice que no le mienta y ella le dice que deben terminar, que ya todo el mundo lo sabe, incluso Zidler. Ella le dice que tarde o temprano el Duque se enterará y que en la noche del estreno ella debe acostarse con él. Christian trata de convencerla, pero ella no cede. Christian canta una canción. En el Moulin Rouge ensayan la obra, Christian explica que esa es la canción que le canta el músico de la cítara a la cortesana, para que en cualquier momento de problema recuerden su amor. Christian dirige la obra y Satine y el argentino empiezan su ensayo. Christian está en la terraza de su apartamento cantando la canción para Satine. Ambos continúan cantando para el ensayo en el Moulin Rouge. Se ven imágenes de la relación de Satine y Christian. Terminan la canción durante el ensayo y Christian sigue dirigiendo la obra. Nini, una de las bailarinas le dice al Duque que el final es tonto que porqué ella debería

		quedarse con el escritor y luego dice que se refería al músico de la cítara. Ella lo hace a propósito para que el Duque se de cuenta de lo que sucede entre Satine y Christian. El Duque los mira y dice que no le gusta el final, que quiere que el personaje de Satine elija al Maharajah. Toulouse le explica que eso iría en contra de sus ideales bohemios. El Duque le dice que no le importa su dogma, discuten y finalmente el Duque le dice a Zidler que el final será reescrito y que al final ella se queda con el Maharajah y también quiere eliminar la canción secreta de los amantes. El Duque dice que ellos deben ensayarlo así en la mañana antes del estreno. Zidler le dice que es imposible. Satine les dice que están tratando mal al Duque, ella baja del escenario, camina hacia donde está él y le dice que deberían de cenar y que luego deciden cómo terminar la obra. Corte a
13	Int/Sótanos del Moulin Rouge/Día	Satine entra al sótano y Christian le dice que no quiere que ella duerma con el Duque. Satine le dice que él podría destruir todo. Ella le dice que lo hace por ellos y que él le prometió no ponerse celoso. Ella le asegura que todo estará bien. Christian se va. Satine se queda mirándolo. Corte a
14	Int/Habitación de	Christian termina de escribir parte de la historia. Se ve el

	Christian/Noche	interior de la torre gótica y Christian narra que Satine se había ido para la torre para salvarlos a todos. En la torre se ve al Duque esperando. Christian narra que de su parte sólo podían esperar. Christian se sienta al lado de Toulouse en el Moulin Rouge. Satine entra al salón de la torre donde el Duque la espera. Los bailarines del Moulin Rouge esperan. Christian se toma un trago. Nini se sienta en las piernas de Christian y le dice que no se preocupe, que tendrá su final siempre y cuando el Duque tenga el suyo. Christian se enfurece y se le va encima. El argentino los separa y Nini le dice a Christian que mantenga sus manos alejadas de ella. El argentino le dice a Christian que nunca se enamore de una mujer que se prostituye y le grita que siempre termina mal. Todos en el Moulin Rouge se sorprenden del grito. Christian observa a todas las personas en el Moulin Rouge. Satine habla con el Duque y le dice que Christian tiene una obsesión con ella y que ella hace que su imaginación vuele y que lo necesitan porque es talentoso, pero mientras seduce al Duque le dice que sólo lo necesitarán la próxima noche. El argentino en el Moulin Rouge dice que tienen un baile en Buenos Aires y mientras camina al centro hace señas y prenden las luces y el pianista empieza a tocar una canción. El argentino recorre el salón y dice que la canción cuenta la historia de una
--	-----------------	---

		prostituta y un hombre que se enamora de ella. Nini baja al centro para bailar con él. Christian los observa. Mientras el argentino y Nini empiezan a bailar tango. Se ve a Satine quitarse los guantes, luego sentada en el comedor con el Duque y después besándose. El argentino describe estados emocionales mientras baila y le grita a Christian que los celos lo volverán loco. Christian lo mira alerta. El argentino canta y Nini sigue bailando con otros hombres. Luego Christian canta y se ven imágenes de Satine en la torre con el Duque. Christian y el argentino siguen cantando mientras parejas bailan en el centro del Moulin Rouge. El Duque habla con Satine y le dice que cuando la obra sea un éxito, ella dejará de ser una bailarina de can can y que será una estrella. El Duque le regala un collar de diamantes. Satine lo mira con sorpresa, él se lo coloca. Ella pregunta por el final y él dice que dejen el final de Zidler. Toulouse toma Absinth, todos esperan. El argentino y Christian siguen cantando. Christian se va del Moulin Rouge y mira a Satine en la torre. Satine también lo mira y le canta un verso de la canción secreta de los amantes. Ella le dice al Duque que no, él se da cuenta que abajo está Christian y maltrata a Satine, le arranca el collar y empieza a tocarla, mientras ella llora y se resiste. Se alternan imágenes de los bailarines del Moulin Rouge y de Christian en su
--	--	---

		apartamento cantando. Finalmente se ve a Satine en una cama y a Chocolat. Satine mira al piso y ve al Duque en el piso golpeado. Christian está en su apartamento y los demás bailarines y músicos siguen en el Moulin Rouge. Corte a
15	Int/Habitación de Christian/Noche	Christian sigue en su apartamento y escucha que se abre la puerta y ve a Satine y a Chocolat entrar. Satine llora y le dice que no pudo hacerlo, que no pudo pretender y que ahora el Duque sabe todo. Christian le propone irse y Satine se preocupa y pregunta por el show. Él le dice que no le importa el show, que lo importante es que se tengan el uno al otro. Christian le pide a Chocolat que lleve a Satine a su camerino y que la ayude a recoger las cosas que necesite. Satine y Christian se besan. Corte a
16	Ext/Torre gótica/Noche	Se ve la torre gótica y luego al Duque siendo limpiado por un mayordomo y a Zidler hablando con él. El Duque se queja de que Christian la ha encantado con palabras y que él la quiere de regreso. Le dice a Zidler que le diga que el final será a su manera, la manera del Duque y que ella irá con él cuando se cierren las cortinas y que si no él hará que maten a Christian. Satine está en su camerino guardando sus cosas rápidamente, pero se da cuenta que Zidler entra. Ella le dice que está perdiendo su tiempo, él le dice que pare, que no entiende, que el

		Duque ha dicho que va a matar a Christian. Le dice que el Duque está muy celoso y que no lo matará sólo si se hace el final que él eligió y durmiendo con él la noche del show. Satine llora y le dice a Zidler que el Duque no los puede asustar. Él le dice que sí puede, que es un hombre poderoso. Ella se molesta y le dice que no lo necesita más, que toda su vida la hizo creer que sólo valía lo que alguien estuviera dispuesto a pagar por ella. Ella le dice que Christian la ama y que eso vale más que todo y que se va a alejar de él, del Duque y del Moulin Rouge. Ella se despide de Zidler y él le dice que se está muriendo, que el doctor les dijo. Ella mira a Marie esperando una respuesta y ella la mira triste. Satine llora. Hay un fundido a negro, Satine llora y se repite que está muriendo. Hay otro fundido a negro, ella canta una canción. Marie la sostiene. Zidler le dice que le diga a Christian que no lo ama, que lo hiera para salvarlo. Ella dice que no. Él le dice que no hay otra forma, que ellos son criaturas del inframundo, que no se pueden dar el lujo de amar. Satine sigue cantando mientras llora. Corte a
17	Int/Sótano del Moulin Rouge/Día	Zidler camina por el sótano del Moulin Rouge mientras canta una canción. Mujeres cosen las cortinas y cantan los coros de la canción. Zidler sigue caminando por el sótano, sube unas escaleras. Llega hasta el escenario del

		Moulin Rouge. Trabajadores, técnicos organizan todo para la obra. Satine canta frente un espejo, diciendo que dentro su corazón se está rompiendo, que su maquillaje se puede estar cayendo, pero mantiene su sonrisa. Sigue la canción de Zidler. Satine llega al escenario, sigue cantando, baja del escenario y se ve salir del Moulin Rouge. Zidler termina la canción. Se ve a Christian en la ventana de su apartamento y escucha a Satine entrar. Ellos se miran y Christian le pregunta qué le pasa. Ella le contesta que se quedará con el Duque. Ella le explica que el Duque le ofreció todo lo que ella siempre había soñado y que sólo le puso una condición, que no puede verlo nunca más. Ella le dice que lo siente. Christian le pregunta que qué está diciendo. Satine le dice que él sabe quien era ella. Christian le pregunta que qué pasó entonces con lo que hablaron la noche anterior. Ella le dice que la diferencia entre los dos es que él puede irse cuando quiera, pero que el Moulin Rouge es su hogar. Él le dice que no es cierto, que tiene que haber algo más, que le diga la verdad. Ella empieza a sentirse mal y trata de irse del apartamento. Ella le dice que la verdad es que ella es la cortesana hindú y que ella elige al Maharajah y que así es como la historia realmente termina. Ella se va. Se ve caer una tormenta. Se ve a Zidler disfrazado de Maharajah diciendo que los celos lo han vuelto loco. Se
--	--	--

		ve a Satine irse bajo la lluvia. Christian está frente al Moulin Rouge llamando a gritos a Satine. Unos hombres lo agarran por los brazos, lo golpean y lo dejan en el piso. Los artistas bohemios lo llevan cargado hasta su cama, lo acuestan. Luego Christian se ve arropado en la cama. Toulouse le dice que él no es sólo un borracho, que él sabe del arte y el amor, y que Satine lo ama. Christian se molesta y le grita que se vaya. Toulouse toma su chaqueta y se va. Christian se queda en la cama pensando en lo que le dijo Toulouse. Se ve a Christian en una casa de empeño dejando su máquina y recibiendo dinero. Corte a
18	Ext/Calle del Moulin Rouge/Noche	Christian está en la calle del Moulin Rouge, él narra que tenía que ir ahí una vez más. La cámara recorre rápidamente la calle llega a la parte externa del Moulin Rouge luego se abren las puertas del interior del nuevo teatro. Se ve el escenario con las cortinas cerradas, el público sentado en las sillas y como un director de música quien hace una señal y de inmediato sale humo y aparece Zidler como el Maharajah. Se abren las cortinas del escenario y se ve la escenografía, los actores y bailarines de la obra. Christian logra entrar al sótano del Moulin Rouge. El asistente del Duque ve a Christian y lo busca en el sótano. Christian se esconde. Se sigue

		viendo la obra de teatro. Sale Satine, empieza a toser, pero se restablece, canta y baila. Christian mira desde atrás. El Duque ve a Satine encantando, susurrando que ella le pertenece. Termina el acto y cierran las cortinas. La gente aplaude. Corte a
19	Int/Sótano del Moulin Rouge/Noche	Toulouse está atrás hablando con el argentino, diciéndole que sabe que Satine ama a Christian, que tiene que haber una razón para su decisión. Al argentino le da su ataque y cae en el sótano. Toulouse no se da cuenta y se va mientras sigue hablando. Christian ve al argentino caer y ve la oportunidad de salir como el músico de la cítara. La obra continúa con el segundo acto. Se ve a Christian en la parte de atrás del escenario con el vestuario del argentino. Por otro lado se ve a Satine tosiendo y a Toulouse alabando el performance. Marie le da algo a Satine para la tos. Christian sube unas escaleras y por otro lado se ve al asistente del Duque diciéndole que Christian está ahí. Toulouse observa y escucha la conversación de Zidler, en donde dice que le dijo a Satine que si él se acercaba al teatro lo iban a matar. El asistente del Duque le dice que pronto estará muerto. Christian entra al camerino de Satine y le dice que fue a pagar sus cuentas. Ella lo mira sorprendida. Toulouse termina de escuchar la conversación y se da

		cuenta que esa es la razón por la que Satine ha actuado así con Christian, para poder salvarlo. Toulouse quiere decirle a Christian, pero en ese momento no puede. Christian habla con Satine. Ella le dice que no debería estar ahí, que se vaya. Satine sale del camerino. Christian sale tras ella. Toulouse piensa en advertir a Christian. Satine corre por el sótano y Christian la sigue y al alcanzarla le dice que ella le hizo creer que lo amaba, así que por qué no debía pagarle. Marie le grita a Christian que ella debe salir al escenario. Zidler está en el escenario diciendo sus líneas. Christian retiene a Satine y le dice que ella hizo muy bien su trabajo. Zidler continúa hablando en escena. Ella empieza a subir por la parte de atrás del escenario y Christian le dice que por qué no puede pagarle como todos los demás. Ella le dice que no hay forma, que se vaya. Por otro lado, Toulouse está en la tramoya y está desesperado por advertir a Christian. Satine sigue corriendo y un hombre manda a parar a Christian, lo tumba pero él sigue persiguiendo a Satine. El asistente del Duque lo espera con un arma. Christian insiste en pagarle. Satine ve al hombre armado y le pide a Christian que se vaya. Toulouse desde arriba ve al asistente del Duque corriendo en dirección a Christian y Toulouse empieza a llamarlo. Christian le dice a Satine que si no fue real por qué no le puede pagar. Zidler en el
--	--	---

		escenario pide que abran las puertas. El público espera que abran las puertas. Christian le pide a Satine desesperado que lo deje pagar. Satine ve al asistente del Duque venir con el arma en mano. Christian le pide que le diga que no fue real, que no lo ama. Zidler continúa diciendo que abran las puertas. El asistente dispara y de inmediato se abren las puertas y ahí está Christian tomando a Satine de las manos, los dos lloran. Zidler se sorprende. El Duque mira a Zidler muy molesto. El público murmura. Zidler empieza a improvisar. Satine y Christian caminan hacia el centro del escenario. Ella cae al piso, Christian improvisa y le tira el dinero a Satine, diciéndole al público que ya pagó a su prostituta. Él le dice a Satine que ya no le debe nada y que ella no significa nada para él. Christian se baja del escenario. Desde la tramoya Toulouse se dice a sí mismo que olvidó su línea. Christian mira al Duque y continúa su camino por el pasillo principal del teatro. Zidler sigue improvisando y le dice entre murmullos que es lo mejor para ella. Zidler continúa improvisando. Toulouse se dice a sí mismo que lo tiene y casi cae de la tramoya por lo que empieza a gritar. Luego sigue gritando que lo único que se necesita es amar y ser amado de vuelta. Christian se da cuenta de esta oración y se detiene. Satine empieza a cantarle a Christian la canción secreta de los
--	--	---

		amantes, él sigue caminando por el pasillo hasta que se detiene y voltea para ver a Satine. Ella sigue cantando y él la acompaña cantando. Poco a poco Christian se acerca al escenario, sube y cantan juntos. El Duque los mira con rabia. Ellos cantan. Toulouse mira al asistente del Duque con el arma. Toulouse se lanza al escenario y le grita a Christian que lo quieren matar. La gente cree que es parte del show y se ríe. Todos improvisan y hacen el final que tenían desde el principio. El asistente del Duque está con el arma buscando dónde disparar. Una de las bailarinas está en la tramoya y le lanza algo, de modo que no puede disparar. El Duque se va molesto, pero se da cuenta que el arma cayó cerca de él. Éste la toma y corre al escenario. Zidler lo golpea y la pistola sale volando fuera del Moulin Rouge. La obra termina como se tenía planeado desde el principio. Se cierran las cortinas. Zidler está contento. El público aplaude. Un director pide que todos se pongan en sus posiciones para abrir las cortinas. Christian toma de la mano a Satine y van hacia el centro del escenario. Satine empieza a decaer, tose fuertemente. Toulouse y Zidler se dan cuenta. Satine cae al piso. Christian la toma en sus brazos y se da cuenta que tiene sangre en sus labios y pide ayuda. Zidler pide que paren las cortinas y que busquen un doctor. Satine le pide perdón a Christian y le dice que está muriendo.
--	--	--

		Toulouse, Marie, los artistas bohemios y los bailarines ven con tristeza y preocupación lo que sucede. Satine le dice que tiene frío y que la abraza. Él la abraza y le dice que la ama. Satine le dice que él tiene que seguir su camino, que escriba la historia de los dos. Ella le pide que se lo prometa, él le dice que sí. Ella le dice que de esa forma ella siempre estará con él. Ella muere. Christian llora mientras la abraza. Hay una disolvenca y se ve a Christian en el presente leyendo esa parte de la historia que escribió. Chocolat, Zidler, Marie y Toulouse miran muy tristes. Todos los bailarines del Moulin Rouge están ahí viendo. Christian la sigue llorando. La cámara sube y se ven los tramoyistas mirando lo que sucedió. La cámara sigue subiendo y se ve al público aplaudiendo, continúa subiendo y se ve la parte de afuera del Moulin Rouge cubierta de nieve y saliendo por una ventana del molino está Toulouse cantando una canción sobre Christian. Disolvenca
20	Ext/Habitación de Christian/Día	Christian escribe en su máquina de escribir, diciendo que los días pasaron como semanas y las semanas como meses, y que luego un día vio su máquina, se sentó frente a ella y escribió su historia con Satine. Dice que es la historia de un tiempo, de un lugar, de unas personas, pero sobre todo una historia sobre el amor, un amor que

		vivirá para siempre. Christian escribe que es el final. Se escucha a Christian cantar y las cortinas de un teatro se cierran sobre esta imagen. El director de la orquesta dirige a la orquesta. Fundido a negro
21		In Memoriam. Créditos Finales.

Segmentación de *Chicago* de Rob Marshall (2002)

Escena	Indicación Espacio/Temporal	Descripción
1	Int/local/noche	Comienza con un zoom in de la cara de Roxie Hart, que se va acercando al ojo izquierdo, hasta quedar en negro, de donde sale una letra "C" con luces encendidas y se forma la palabra Chicago con luces más tenues, hasta que todas las luces de las letras se prenden y apagan y hay un flash de cámara que hace desaparecer las letras, y de inmediato se ve a un hombre cantando, se ven las lámparas del local, gente entrando, músicos tocando sus instrumentos, gente sirviendo tragos. Hay varias vistas del local, de la gente y de los músicos tocando. Luego se ve tras bastidores a bailarines vistiéndose y a un hombre preguntando por las hermanas Kelly, luego éste sale al escenario y se continúan viendo los músicos. En la calle se ven los zapatos de una mujer que baja de un carro, camina rápidamente y en el camino arranca

		una parte de un afiche, y se ve que dice sólo “Velma” y “Vero..”, el comienzo de Verónica. Se ve un cenital del mismo hombre otra vez caminando tras bastidores y luego se ve a Velma entrando al local y el hombre le reclama, le pregunta por su hermana Verónica y ella le dice que no se siente bien, él le reclama y ella le dice que puede hacerlo sola. Velma entra a su camerino, cierra la puerta, abre una maleta, saca una pistola y la guarda en una gaveta. Abre el grifo de un lavamanos y se lava las manos llenas de sangre, se las seca. Se desviste y toma su vestido para vestirse. Se ven de nuevo a los músicos, en este caso más que todo al pianista. Velma baja las escaleras. El pianista la presenta a ella y a la hermana. Ella sale al escenario sola, el pianista la mira sorprendido. Ella canta y baila su número, los bailarines también bailan y el público la mira, mientras los camareros caminan por el bar atendiendo clientes. Roxie la mira con admiración. Vuelve aparecer el PPP de los ojos de Roxie y de inmediato se ve ella misma bailando y cantando como si fuera Velma. Su amante, Fred Casely la llama y se corta su imaginación, volviendo a la realidad. Ellos hablan, ella le pregunta que si le habló a su amigo de ella, él le dice que todo está listo, y se van juntos del bar. Velma continúa su número. Roxie cruza la calle con Fred, entran a un edificio, ella lo besa. Se alternan imágenes de Velma bailando y de Roxie subiendo las escaleras del edificio con Fred mientras
--	--	---

		beben y se besan; éstos son descubiertos por una vecina, Roxie le dice que él es su hermano, se ríen y entran al apartamento de Roxie. Se continúan alternando imágenes del número de Velma y de Roxie y Fred desvistiéndose y teniendo relaciones. Roxie oculta la foto de su boda. Al bar entra la policía y miran a Velma terminar su número. Fundido a negro
2	Int/habitación de Roxie y Amos/Noche	Roxie y Fred terminan de tener relaciones. Fred se levanta rápido de la cama y empieza a vestirse. Roxie le pregunta que cuál es la prisa, que su esposo Amos no va a llegar todavía. Él entra al baño y ella le habla desde la cama, camina hasta la victrola y le dice que ya debería de conocer a su amigo el del bar The Onyx, y que ya hace un mes que le habló de ella, que lo recuerda porque esa fue la noche en que Velma Kelly mató a su esposo y a su hermana. Roxie continúa hablando del asesinato y de que le haría una fiesta a su esposo si lo encontrara con otra. Fred sale del baño y le dice que se está haciendo tarde. Mientras él se viste, ella habla sobre su número y de las ideas que tiene, ella lo acaricia mientras habla. Fred la empuja y le dice que despierte, que nunca tendrá un número. Ella le contesta que quién dice eso, y él le dice que ella es un talento minúsculo con piernas flacas, y él es un vendedor de muebles. Ella se monta en la cama para llegar a él, que se mira en el espejo de la peinadora, y le dice que él tiene conexiones, como por

		ejemplo el tipo del club/bar. Fred le contesta que no hay ningún tipo, que la vez que fueron era la primera vez que entraba a ese bar. Ella lo mira decepcionada y él le dice que habría hecho cualquier cosa para acostarse con ella. Roxie le pregunta que ahora, qué pasará, y él le dice que la pasaron bien y que quede ahí. Ella intenta abrazarlo y él la empuja. Ella cae al piso y él le dice que si lo vuelve a tocar le pega, él continúa diciéndole cosas. Ella llora y se para diciéndole que le mintió y él le contesta que así es la vida. Roxie continúa llorando, él abre la puerta para salir de la habitación. Ella abre una gaveta, saca una pistola y le dispara hasta matarlo. Roxie se ve en el espejo y ve imágenes de las bailarinas del baile de Velma. Disolvencia
3	Int/habitación de Roxie y Amos/Noche	Se ve el flash de una cámara fotografiando a Fred muerto. El fotógrafo le pregunta al fiscal Harrison que qué hace ahí, si el caso ya está resuelto, que en tiempo récord, una hora de asesinato a confesión. Un policía le pregunta a Amos sobre la pistola, éste contesta que la tenía en la gaveta en caso de emergencia. El policía le entrega una planilla, Amos la firma y dice que él se entregó por voluntad propia. El fiscal le dice a Amos que es un asesino muy feliz, a lo que Roxie contesta que matar a un ladrón no es asesinato. El fiscal manda a entrar al cuarto a Amos y a Roxie. Amos se sienta en la cama y el fiscal le dice que cuente la historia desde el

		principio y le alumbra la cara con una linterna. Amos empieza a contar su versión, mientras la cuenta y habla de su esposa, el fiscal alumbra la cara de Roxie. Roxie se imagina en un escenario, donde un pianista la presenta diciendo que cantará una canción de amor y devoción. Roxie se ve cantando y bailando suavemente alrededor del piano, la canción habla de cuanto la ama su esposo y de que si el mundo la calumniara él se echaría la culpa. Mientras la canta se alternan imágenes de Amos siendo interrogado. El fiscal le dice que el nombre del supuesto ladrón es Fred Casely. Amos le dice que él no puede ser un ladrón, que su esposa lo conocía, que él fue quien le vendió los muebles; de inmediato le dice a Roxie que ella le dijo que era un ladrón. El fiscal le pregunta a Amos que si estaba muerto cuando llegó, y éste le contesta que estaba cubierto con una sabana y que ella le vino con el cuento de que era un ladrón, y que él asumiera la culpa. Se continúa viendo a Roxie cantar en el escenario, mientras que Amos dice que ella le estaba siendo infiel, que ya no la iba a proteger, que si quieren que la cuelguen. Amos continúa quejándose de Roxie y ella cantando sobre el piano con rabia sobre su esposo. Ella lo empuja y termina su imaginación, volviendo a la realidad, le dice que es un traidor. Ella le dice al fiscal que sí lo mato, pero que fue en defensa propia. El inspector le pregunta a la vecina de Roxie que si ese era el hombre y ella le dice que
--	--	--

		sí. Harrison le tapa la cara a Fred. Habla con Roxie sobre la esposa y los hijos de Fred. Roxie molesta le dice que lo mató y que lo volvería a matar. Harrison pide que se la lleven. En lo que sale del edificio, la prensa empieza a tomarle fotos, la meten en la patrulla de policía y el inspector le dice que la ve en juicio y que ya el fiscal le dijo que quizás la ahorquen. Harrison dice que se la lleven a la cárcel de Cook. Los periodistas le preguntan que por qué lo mató, ella no contesta. El carro se va, los periodistas persiguen el carro. La patrulla llega a la cárcel. Interrogan a Roxie, le preguntan si consume drogas, ella niega. Le toman las medidas para el uniforme. Disolvencia
4	Int/Cárcel/Noche	Un guardia de la cárcel abre una puerta, pasa una presa y luego Roxie; éste le dice que ya viene la matrona y que no se ponga muy cómoda. Ella pasa cargando una cobija y se sienta al lado de una mujer que le pregunta que si ya conoce a la matrona Morton, Roxie le contesta que no. La mujer le dice que es buena persona mientras la tenga contenta y hace con la mano un gesto de dinero. Roxie se imagina a un hombre presentando a Morton bajo un reflector azul. En la realidad Mama Morton entra al cuarto donde Roxie, la mujer y otras presidiarias están. Roxie imagina a Mama Morton con un abanico de plumas cantando una canción sobre como si le hacen favores, ella los devuelve. Un guardia abre la puerta

		y las manda a levantarse y Mama Morton las saluda y les dice que no va a amargarles la vida. Mientras ella habla con las presas, se alternan imágenes de ella bailando y cantando en un escenario. Mama Morton mientras camina les dice que si tienen algún problema, algo que no les guste, que no le digan nada, porque a ella no le importa y les dice que ahora caminen. En la imaginación, ella sigue bailando, baja del escenario, camina entre las mesas del local y vuelve a subir al escenario. En la realidad, las mujeres van saliendo rápidamente del cuarto donde están; al salir Roxie, Mama Morton la detiene y le dice que ella debe de ser Hart, que es muy linda. Roxie le da las gracias y la llama señora. Mama Morton le dice que la llame “Mama”, que ella la va a cuidar. También le dice que estará en el Bloque este, en el callejón de las asesinas. Roxie le pregunta que si ahí es más bonito, Mama le da una mirada de burla al guardia. Se sigue viendo el baile de Mama por unos segundos. Mama y Roxie siguen caminando dentro de la cárcel, y Roxie le dice que ella no debería de estar ahí porque ella no hizo nada malo, a lo que Mama contesta, que no ha visto a ningún hombre asesinado que no se lo mereciera. Velma se asoma en su celda y llama a Mama para mostrarle una revista. Mama va hacia donde Velma. Roxie llama a Velma muy emocionada y le dice que ella es la famosa Velma Kelly, y le dice que ella estaba en el bar la noche de su arresto. Velma le contesta que estaba ella
--	--	--

		y medio Chicago. Velma le muestra a Mama una editorial donde aparece ella en la revista Redbook magazine; le lee una línea donde dice que nunca han visto un doble asesinato tan diabólico y horrible. Mama le contesta que no se puede comprar ese tipo de publicidad; Velma saca unos billetes de sus medias panty y se los da a Mama. Continúan las imágenes del acto de Mama. Luego se ve a Mama y a Roxie subiendo unas escaleras y pasando por el pasillo de las asesinas. Mientras Mama pasa, va entregándole cosas a las presas, como cigarros, por ejemplo. Durante esta caminata se continúan alternando imágenes del baile de Mama. Roxie va observando todo lo que sucede. Termina el acto de Mama. A Roxie la meten en su celda y ésta le dice a Mama que hace mucho frío, y le pregunta que si tendrá otras cobijas. Mama se va y le dice a las demás presas que es hora de apagar las luces. Las apagan. Roxie llora un poco. Corte a
5	Int/Cárcel/Noche	Roxie está acostada y escucha las gotas de agua cayendo de un grifo. Se ven las gotas cayendo, el guardia caminando por el pasillo y unas uñas pegando de algo. Empieza la imaginación de Roxie, se ve a una mujer prendiendo un fósforo, otra moviendo su cabeza y cabello de forma sensual, otra tomando con fuerza las barras de su celda, otra rezando un rosario, a Velma fumando un cigarro y se ve el rostro de otra mujer. Entre cada una de estas imágenes se ve a Roxie

		acostada en la cama de su celda. Tras unas barras se ve al pianista de The Onyx presentando a las seis alegres asesinas de la cárcel del condado de Cook, cantando el tango del bloque de celdas. Todo esto en la imaginación de Roxie, ella se levanta y se coloca cerca de las barras de sus celdas a mirar, en su imaginación al ver que la celda está abierta se sienta en una silla cerca de una mesa para continuar mirando. Se imagina a estas seis mujeres bailando en sus celdas, las ve a cada una saliendo de su celda, bailando con algún hombre mientras cuenta porqué lo mató. En realidad éstas mujeres caminan por los pasillos, juegan cartas, están en el baño, hablan con Roxie, hablan con reporteros, están en el comedor pero siempre contando sus historias. Roxie las sigue viendo bailar, pero ahora con muchas bailarinas de relleno que algunas parecen estar dentro de unas celdas. Roxie deja de imaginar y se ve de nuevo en su cama, se ve el pasillo y parte de la cárcel vacía. Corte a
6	Int/Lavandería de la Cárcel/Día	Hunyak, la chica inocente está pasándole vapor a una ropa, otra de las presas lava. Roxie entra con un envase de lata recogiendo ropa, pregunta de quien es la ropa que planchan, que ha escuchado que son de Velma, una de las presas le dice que ella paga para que le hagan la lavandería. Roxie mira la ropa interior de forma misteriosa. Barrido

7	Int/Cárcel/Día	Roxie va repartiendo toallas limpias en los baños. Entra a uno y escucha una conversación de Velma con Mama, hablan sobre la libertad de Velma y que Mama será su agente mientras sale de la cárcel. Roxie las mira a escondidas y escucha como hablan de dinero, cuánto cobraría Velma haciendo vodevil y cuánto le cobraría Mama por hacer unas llamadas a sus contactos. Roxie mira que Velma está por salir, y sale rápidamente del baño, encontrándose con Velma en el pasillo. Roxie la saluda y le entrega su ropa interior. Velma se dispone a pagarle, pero Roxie le dice que fue un placer y no recibe el dinero; ésta le comenta que el inspector Harrison dijo que su crimen amerita la horca y que va a pedir la pena máxima y que tiene miedo. Velma le da a entender que no le importa. Roxie le pide un consejo ya que la admira y que siempre ha querido estar en un escenario, Velma le contesta de forma burlona y le aconseja no volver a tocar su ropa interior y se va. Mama la ve y le dice que ella quiere ayudarla. Roxie entra a la oficina de Mama, ella le pregunta qué piensa decirle al jurado. Roxie dice que la verdad, Mama le dice que no se preocupe, que en Chicago los asesinatos son parte del entretenimiento y que en 47 años no han ahorcado a ninguna mujer, le dice que se está asesorando mal, que ella necesita es a Billy Flinn, el mejor abogado criminal de Illinois. Roxie le pregunta cómo conseguirlo, Mama le explica que primero debe pagarle
---	----------------	---

		\$100 para que ella lo llame, a Roxie le parece caro. Mama le dice que él nunca ha perdido un caso y que todas las mujeres ahí matarían porque él las representara. Roxie se imagina a las presas bailando tras las barras cantando que quieren a Billy, luego se desvisten y quedan en unos pequeños trajes rojos. Presentan a Billy y éste sale cantando. Mientras se ve este número, se intercalan imágenes de Billy siendo medido y vestido por un sastre, luego montándose en un carro y después bajando del mismo y entrando a la cárcel de Cook. Billy saluda a las mujeres. Se ve a Velma rodeada de fotógrafos y periodistas que le hacen preguntas. Billy contesta la última y le dice a Velma en secreto que escribirán todo mal y que luego sólo tendrá que decir que es mentira. Roxie mira a Billy y se presenta, le dice que Mama lo llamó y le habló de ella para que la represente y él le pregunta que si tiene \$5000. Roxie se le insinúa y él le dice que lo llame cuando tenga el dinero. Se ve de nuevo el número de Billy con las bailarinas en el escenario hasta terminar. Corte a
8	Int/Oficina de Billy/Día	Amos está en la sala de espera de la oficina de Billy. La secretaria le dice que ya Billy lo va a atender, y ella abre la puerta de la oficina. Amos entra y Billy lo manda a sentarse, habla sobre Amos y luego le pregunta por el dinero. Amos no lo tiene completo y Billy se molesta diciéndole que lo único que le pidió y preguntó fue que si tenía el dinero completo.

		Amos se dispone a recoger el dinero, pero Billy lo detiene, lo toma y le dice que igual ya tomó el caso de su esposa y la defenderá. Le explica lo que harán con Roxie. Luego Billy visita a Roxie en la cárcel, y le explica todo lo que hará para su caso y que para que le crean tiene que hacer que la gente le importe ella, y para eso debe ganarse primero la compasión de la prensa. Billy empieza a hacerle preguntas de su pasado y va armando una historia. Corte a
9	Int/Cárcel/Día	Roxie está en su celda y se dispone a sacarse las cejas. Luego se ve en la oficina de Mama practicando su historia con Billy, él le da direcciones de cómo hablar. Después vemos a Roxie y a las demás presas saliendo de sus celdas esperando a Mama. Roxie le entrega un dinero y Mama le da un frasco. Luego Roxie está en el baño pintando sus raíces y cortando las puntas de su cabello. Después está Velma hablando con Billy sobre las ideas que tiene para sorprender al jurado, ella se sienta en una mesa y cruza su pierna dejando ver sus medias y parte de sus piernas. Billy no le para, porque está viendo el nuevo look de Roxie, quien le sonrío y se da una vuelta para que Billy vea su vestido y nuevo corte de cabello. Velma la mira molesta y le pregunta a Billy que si no quiere escuchar el resto de sus ideas y él le contesta que mañana. Billy camina hacia donde Roxie y le dice que ella está en el tope de su lista. Velma mira a Roxie

		con rabia, y ella le regresa la mirada sonriente, como mostrando que ganó. Corte a
10	Int/Celda de Roxie/Noche	Roxie lee y Velma se asoma a su celda y le dice que sabe que mañana es su rueda de prensa y le aconseja que nunca olvide que el cliente principal de Billy Flinn es él mismo. Roxie le pregunta que qué quiere decir eso. Velma le contesta que no deje que él acapare toda la atención, porque pagaron fue para verla a ella. Corte a
11	Int/Tribunales/Día	Roxie repasa su historia con Billy. Salen a la calle a dar la rueda de prensa. Billy saluda a la prensa y les dice que su cliente se declara inocente y que quieren ir a juicio lo antes posible. La periodista Miss Sunshine le hace una pregunta a Roxie, pero la contesta Billy. Luego Roxie se apodera de los micrófonos y mete la pata. Billy se acerca y le dice en voz baja que se calle. Empieza una especie de número en la imaginación de Roxie donde Billy es un ventrílocuo y Roxie el muñeco. Se ve en realidad a la prensa haciendo preguntas y en el acto, se ve a Roxie como un muñeco contestando las preguntas, pero quien habla de fondo como el ventrílocuo es Billy. En el imaginario número de Billy y Roxie, se abre un telón tras ellos y se ven a muchos supuestos muñecos como Roxie; también se ve a Miss Sunshine dentro del número de haciendo preguntas. En realidad todas las preguntas que

		hace la prensa son sobre la vida de Roxie, quién era Fred Casely, cómo lo mató, etc. En el acto se continúa viendo a Miss Sunshine, a Billy y a Roxie. Luego vemos a Billy manejando a los muñecos que estaban detrás de ellos, que son los periodistas, la prensa en sí; todos repiten lo que dice Billy, que ambos (Roxie y Fred) se fueron sobre la pistola. Se ve a Miss Sunshine escribiendo el reportaje en su oficina y luego entregándolo y finalmente se ven los periódicos con la historia. Termina el número de Billy Flinn como ventrílocuo. Corte a
12	Reportaje	Empieza una especie de reportaje televisivo donde aparecen titulares de periódicos que hablan sobre Roxie. Un locutor dice que el nombre en boca de todos es Roxie Hart, dice que es la acusada de asesinato más dulce de la historia. Mientras dice esto, se ve la vitrina de una tienda con la foto de Roxie y personas viéndola. El locutor narra que mujeres quieren imitarla, y se ven a mujeres saliendo de peluquería luciendo como ella, también dice que los hombres quieren invitarla a salir y que las niñas quieren llevársela a casa, y mientras lo dice se ven unas muñequitas como Roxie. El locutor dice que del otro lado de la ciudad el fiscal Harrison promete que ella morirá. También narra que en la escena del crimen todos quieren un recuerdo de Roxie y se ve a Amos vendiendo todas sus cosas. Termina cuando un marino muestra en su brazo un tatuaje con un corazón y el nombre de Roxie.

		Cerrando a negro en forma de círculo
13	Int/Celda de Roxie/Noche	Se abre a negro en forma de círculo. Roxie está acostada leyendo unas cartas. Mama le dice a un guardia que se lleve las flores marchitas al orfelinato y que diga quién las mandó. Mama le pregunta a Roxie que si ya sabe qué quiere hacer cuando salga de la cárcel, ella le dice que quiere trabajar en las tablas, Mama le dice que ya se lo imaginaba y que ya llamó a Morris. Roxie le pregunta que cuánto le va a costar. Mama le dice que lo de siempre más el 10% de todo lo que haga. Roxie le dice que ya verán, que no tiene ni un número. Mama le contesta que matar a Fred Casely fue su número, que la gente simplemente quiere ver a alguien famoso. Llega a la celda la chica que le lava la ropa interior a Velma, en este caso le entrega a Roxie su ropa interior limpia y ella le paga a la chica, ésta se va. Roxie le dice a Mama que ella tiene talento y Mama le dice que claro que sí, que ella puede ser muy grande. Roxie le cuenta que siempre ha querido salir en los periódicos y que antes de conocer a Amos salió con un contrabandista de licor que siempre la sacaba y presumía con ella. Mama se ríe y al mismo tiempo se escuchan las risas de un público. Empieza la imaginación de Roxie diciendo que era mencionada en la prensa por salir con el contrabandista Al Capelli, cuenta que lo recortó y guardó. Dice que siempre había querido tener su propio número, pero siempre la rechazaban. En su imaginación cuenta esto

		mientras baila con un vestidito de lentejuelas y tiene música de fondo. Ella cuenta que luego llegó Amos, y se ve una imagen de Amos solo en la oscuridad de su casa. Roxie continúa su historia diciendo que Amos nunca decía que no y se ven imágenes del día del asesinato de Casely. Continúa la historia, se ven aplausos del público. Roxie les dice que olviden lo que leyeron en los periódicos o lo que escucharon en la radio porque ella les dirá la verdad. Se ve una imagen de su rueda de prensa con Billy Flinn. Ella le cuenta al supuesto público que Amos en la cama es un cero, el público ríe, y continúa diciendo que en fin empezó a hacer travesuras y a ser amante, y que luego conoció a Fred Casely, en ese momento se intercalan imágenes de Roxie teniendo relaciones y luego con Fred en el cuarto. Ella cuenta que Fred decía que la ayudaría y no lo hizo y que las cosas salieron distintas a lo que pensaba, se ven imágenes de cómo le dispara a Fred. Cuenta que si Billy la saca ahora todo el mundo dirá “Sí”. Empieza a cantar que el nombre que todos dirán será “Roxie” y que todos la conocerán, y que quién dijo que el asesinato no era un arte. Roxie baila frente a unos espejos, éstos se levantan y aparecen varios hombres, la levantan, ella sigue cantando y bailando diciendo que ella ama a su público y que ellos a ella, y todo eso porque no tuvieron suficiente amor de niños y que así es la farándula. Los hombres ahora cantan diciendo que Roxie
--	--	---

		dejará su vida aburrida, bailan con ella encima de su nombre en unas letras rojas gigantes. Luego ella baila sola y se acuesta sobre su nombre, mientras los bailarines/coristas cantan su nombre. Termina el acto. Fundido a negro
14	Int/Cárcel- oficina de Mama/Noche	Velma se queja con Mama de que ya no aguanta que en todas partes sólo mencionen el nombre de Roxie. Al decirle se da cuenta que Mama usa una peluca rubia igual al cabello de Roxie, y le dice que ahora ella también está igual a los demás. Mama acaricia su peluca y le dice que le tiene malas noticias, que cancelaron el tour porque ya no sale lo suficiente en los periódicos; le dice que sólo salen cosas de Roxie, que ella está de moda. Velma le dice que qué se supone que deba hacer, besarle el trasero como todos los demás. Mama le dice que no estaría mal, pero ella le dice que sobre su cadáver. Corte a
15	Int/Cárcel/Noche	Roxie revisa varios periódicos, Velma se acerca a su mesa y le pregunta que si puede hacerle compañía. Se escucha a un guardia decir que las luces se apagarán en 10 minutos. Velma le ofrece un cigarro a Roxie, ésta no le contesta. Velma se sienta y le muestra una caja de bombones, le cuenta que un tipo se los mandó desde San Francisco y le ofrece a Roxie. Ella le dice que no quiere, que está cuidando su figura porque ya se acerca el juicio. Velma le comenta que

		el periódico “Trib” dijo cosas muy buenas de ella. Roxie le dice que dicen tanto que no puede seguirles la pista. Velma le dice que no le había dicho, pero ella tiene el mismo cuerpo de su hermana, que está segura que sus trajes le quedarían perfectos, y le comenta que ya que ambas han tenido tanta publicidad, que al salir de la cárcel sería muy natural si ambas hicieran un número juntas. Roxie extrañada y no muy convencida le pregunta que si eso cree. Roxie imagina la voz del presentador, presentando a Velma en su acto: “Desesperación”. Velma canta una canción sobre su hermana y ella que tenían un acto infalible. Roxie no le para. Velma continúa cantando que su hermana y ella iban directo a la cima y que ganaban mil dólares a la semana. Roxie ahora la mira con interés. Velma continúa cantando que ahora su hermana está enterrada, que sabe que es triste, pero que ahora importan son los hechos; mientras canta se sienta sobre la mesa de Roxie, ésta la evita tapándose con el periódico. Velma le arruga el periódico y canta que deberían hacer un acto doble y le dice que la mire. Velma se baja de la mesa y empieza la imaginación de Roxie, mira a Velma a bailar y ésta le dice que tiene que imaginárselo con dos personas. Baila y hace pasos de baile para las dos, mientras canta que no puede hacerlo sola. Roxie la mira y no le hace mucho caso. Velma continúa bailando, se sube a la mesa y sigue bailando, Roxie la mira con poco interés. Termina la
--	--	---

		imaginación y Velma le pregunta que qué opina. Roxie hace un gesto con su boca en desaprobación. Velma le dice que es cierto que la primera parte no sirve, pero que la segunda parte es increíble. Vuelve la imaginación de Roxie y ve a Velma bailar, la mira con un poco más de interés, aunque igual hace que sigue leyendo los periódicos. Velma baila por las escaleras, hasta bajar y terminar la imaginación en la mesa donde está Roxie. Ella le pregunta que cuál es la parte en que le vuela la tapa de los sesos, y le dice que la entiende, que sabe que está acabada y que ahora la quieren a ella y que es una gran estrella, pero sola. También le dice que había olvidado que ella también salió en el periódico de ese día junto con los obituarios. Roxie lee lo que dice, que es que su juicio fue pospuesto indefinidamente. Roxie se va y le dice que le tiene un consejo, que deje los caramelos, le pica el ojo y se va. Velma se queda ahí como triste, preocupada. Disolvencia
16	Ext/Ciudad de Chicago/Noche	Se ve la ciudad de Chicago de noche, el presentador dedica una canción a todas las personas desveladas, las personas que salen en la noche, y poco a poco se ven parejas bailando y al presentador hablando por un micrófono en un escenario, titula la canción: "Chicago después de medianoche". Vemos a Roxie acostada en su celda escuchando la radio de donde viene esta canción, ella abre su diario. Luego vemos a Billy atendiendo una llamada en un

		lujoso restaurant y después le cuenta a sus amistades o acompañantes que arrestaron a una mujer por triple homicidio y que a parte es una heredera. Mientras Billy cuenta estos, sus amistades ríen. Él dice que la mujer se llama Kitty y que estaba jugando a ser ama de casa en un apartamento con un tal Harry; mientras Billy continúa su historia, pero ahora sólo vemos lo que en realidad le pasa a esta mujer, a Kitty, mientras Billy narra todo a sus amigos. La vemos caminar por un pasillo. Billy sigue contando que nadie sabe a qué se dedica Harry, pero que igual era ella quien pagaba todo, y que una noche Kitty llega al apartamento y Harry está durmiendo como siempre, ella se va a cambiar y al volver nota algo raro. Vemos como Kitty regresa y se para frente al espejo a quitarse sus zarcillos y ve a través del espejo que debajo de las sábanas salen dos mujeres. Ella se sorprende, se va tranquilamente, abre una gaveta y saca una pistola, camina hacia la cama, les quita la sábana y los apunta. Se ve de nuevo a Billy en el restaurant, continúa contando que Kitty despierta a Harry gentilmente y que éste le dice que qué pasa que él está solo y ella le dice que como va a estar solo si tiene a dos mujeres en la cama con él. Ahora vemos de nuevo a Kitty y vemos como las dos mujeres se salen de la cama. Billy narra desde el restaurant que Harry le dice que si va a creer lo que él le dice o lo que ella ve. Vemos como Kitty continúa apuntando, mata a Harry
--	--	--

		y a las otras dos chicas, se ven imágenes salteadas de las amistades de Billy riendo por la historia. Ahora vemos de nuevo al presentador con el micrófono que le dice al público: Buenas noches amigos. Corte a
17	Ext/Ciudad de Chicago/Noche	Llueve y la prensa está viendo como meten a Kitty en la cárcel. Mary Sunshine le pide 1 ó 2 palabras. Kitty le contesta que ahí les van tres, y los manda al diablo. Kitty es sostenida por policías. Billy dice que cualquier pregunta es con su abogado. Kitty le dice que él no es su abogado y que le devuelva su dinero, Billy le contesta que el dinero es de su madre. Miss Sunshine le pregunta a Kitty si lo siente, ella le contesta que claro que lo siente, pero siente es haber sido arrestada. Kitty le da una patada a uno de los fotógrafos que le toma una foto. Roxie llama a Miss Sunshine y ésta le contesta que ahora no. Roxie le cuenta que un tipo le envió una carta para decirle que estará en huelga de hambre hasta que la suelten. Miss Sunshine le dice que qué lindo y continúa caminando sin hacerle caso. Un periodista le pregunta a Kitty que si conocía a las dos mujeres que mató, ella le regresa la pregunta de una forma seductora y luego le da una patada en los testículos al periodista. Mama aparece y le dice a la prensa en tono alegre que es muy fogosa. Ahora Roxie empieza a llamar a Billy, él no le para mucho y luego la saluda con poco entusiasmo llamándola Trixie. Ella

		lo corrige diciéndole que es Roxie, Ella le pregunta que si ya tiene la fecha de su juicio, que ella es la primera en su lista. Billy le dice con una sonrisa que qué salvaje es Kitty y que es de alta sociedad, que su madre es la dueña de todas las piñas de Hawai. Roxie le dice que no le importan las piñas. Billy se va y la deja hablando sola. Billy le dice a la prensa que Kitty contestará sus preguntas y que luego él les dará una entrevista y les cierra la reja. Roxie mira lo que sucede e imagina su nombre en letras rojas gigantes y las luces del nombre poco a poco se queman todas. Roxie sigue observando y escucha a Velma que le dice desde lo alto de las escaleras sosteniendo un periódico, que cómo se siente, que ni el FBI podría encontrar su nombre en los diarios. Velma se va. Roxie se queda pensando y llama a Billy y hace que se desmaya. Billy pide que abran la puerta de inmediato, Miss Sunshine se preocupa. Billy va a ver qué le pasa y ella les dice a todos que no se preocupen por ella. Velma baja las escaleras a ver qué sucede. Roxie dice que sólo espera que la caída no le haya hecho daño al bebé. Mama pregunta sorprendida, ¿bebé? Velma mira y se dice a sí misma: Carajo! Billy la abraza y empiezan a fotografiarlos. Miss Sunshine empieza a hacerle preguntas. Velma la ve con rabia. Roxie los ve a todos con cara de víctima. Disolvencia
18	Ext/Ciudad de	Carros pasan por las calles. Ahora vemos a Billy esperando a

	Chicago/Día	Roxie en el médico. Billy le pregunta al doctor que si está embarazada, él dice que sí. Billy ve por la ventanilla de la puerta a Roxie vistiéndose. Billy le pregunta al doctor que si lo juraría en un tribunal, el doctor dice que sí. Billy le dice que está bien y que cierre la bragueta de su pantalón y se va. Salen Mama, Roxie en una silla de ruedas y Billy. La prensa los espera. Roxie les dice que ahora su vida no importa, sólo la del bebé que va a nacer. Miss Sunshine dice que pobrecita, que su hijo nazca en la cárcel. Todos le quieren hacer preguntas. Billy dice que eso no sucederá que su juicio será pronto, y le dice a los periodistas que escriban eso. Mama le dice a la prensa que le parece lindo, que por primera vez tienen en la cárcel a una mujer embarazada. En el fondo de todos los periodistas está Amos gritándole a Roxie que ya se enteró de la gran noticia, que él es el papá. En ese momento un periodista le pregunta a Roxie quién es el padre. Billy se molesta y le dice que esa pregunta está fuera de lugar, que como se atreve a insultar a esa valiente joven. Billy dice que ya es suficiente. Un policía se lleva a Roxie junto con Billy y Mama. Amos continúa llamando a Roxie. El carro de la policía se va y todos los fotógrafos le toman fotos. Roxie ve a Amos por la ventana del carro, mientras se alejan. Empieza una canción de Amos que dice que si alzara la mano y gritara lo notarían. Vemos a Amos frente un espejo maquillándose como payaso, sigue
--	-------------	--

	cantando que lo notarían a menos que fuera invisible, insignificante como él. Ahora Amos canta desde un escenario, canta sobre él, que su nombre debió ser Señor Celofán, porque se puede ver a través de él, caminar junto a él, sin saber que está ahí. Ahora vemos a Billy en su oficina leyendo el periódico, lo baja y se da cuenta que Amos está ahí y le dice que no sabía que estaba ahí. Le pide que se siente y le dice que tiene que darle una noticia y que espere que lo tome como un hombre. Le dice que el bebé nacerá en septiembre y que espera que la gente no se ría de él. Amos no entiende, Billy le explica que la gente sabe contar, Amos sigue sin entender. Billy le entrega la declaración jurada de Roxie y le dice que ahí ella dijo que tenían 4 meses sin tener relaciones antes del incidente. Amos entiende y le dice que entonces él no puede ser el padre. Billy le dice que no importa, que su cliente necesita su apoyo. Amos le dice que más bien necesita es a alguien que la mantenga, que eso es lo que él siempre ha sido para ella, pero que ahora se pasó de la raya. Billy le dice que entonces qué hará, le pregunta que si se divorciará. Amos le dice que sí, que probablemente ni se de cuenta. Billy recibe una llamada, y se vuelve a ver a Amos en el escenario cantando. Billy le pregunta que si sigue ahí, Amos decepcionado le dice que sí y continúa la imaginación de cantar en el escenario, termina la canción. Amos se despide de Billy y le dice que espera no haberle
--	--

		quitado mucho tiempo. Cierra la puerta. Corte a
19	Int/Cárcel/Noche	Roxie entra a un cuarto de la cárcel donde Billy la espera, ella tira la puerta. Él le dice que la ha estado esperando por 10 minutos, que no lo vuelva a hacer. Roxie le reclama por el vestido que escogió para su juicio. Billy le dice que se lo pondrá. Roxie le dice que no, él le repite que se lo pondrá y que cuando testifique Amos ella tejerá. Ella se sorprende, él le dice que tejerá ropa para bebé. Roxie le dice que no sabe tejer y Billy le dice que aprenderá. Ella le dice que de esa forma no se gana la simpatía de un jurado y él le dice en modo sarcástico que entonces no necesita más consejos. Roxie se queja de que ella es la que tiene las buenas ideas y le tira el periódico en donde sale la noticia de que está embarazada, ella continúa diciéndole que él la trata como si ella fuera una criminal tonta y él le dice que eso es lo que ella es. Ella le dice que al menos no es un abogado irlandés zalamero y él le dice que la está defendiendo, y ella le dice que todo lo que hace es robar. Billy le pregunta seriamente que si quiere ir a corte sin él. Ella le dice que podría ser, que si no vio los periódicos del día, que ellos la aman. Él le dice que la amarán más si la cuelgan, porque así venderán más periódicos. Roxie le dice que está despedido y él le contesta que renuncia. Ella le dice que cualquier abogado se morirá por tener su caso y Billy le contesta que ella es una farsante,

		que en dos semanas no le importará a nadie y que así es Chicago. Se va. Corte a
20	Int/Cárcel/Noche	Un guardia saca a Roxie y la lleva hasta donde están las demás presas. Roxie le pregunta a Velma que qué sucede, ella le cuenta que la Hunyak perdió su última apelación. Roxie le dice que qué quiere decir eso, Velma le explica que la semana siguiente la van a ahorcar. Velma se va y Roxie se queda preocupada viendo como Mama se lleva a la Hunyak. Vemos a Mary Sunshine haciendo una transmisión desde la cárcel del condado de Cook, ella dice que a partir de ese día se hará historia, continúa narrando que Katalin Halenscki será la primera mujer ejecutada en el estado de Illinois. En ese momento vemos a la Hunyak con un rosario rezando. Luego empieza una imaginación y la vemos empolvándose en un camerino, mientras el presentador anuncia que Katalin Halenscki hará su famoso número húngaro de escapismo. Vemos un teatro lleno de gente y a la Hunyak en el escenario subiendo unas escaleras, vemos la subida de las escaleras en la imaginación en el teatro y la de la realidad. En la imaginación ella sube y hace una pose como si fuera una artista y una cuerda baja hasta su lado. En la realidad ella sube con las manos atadas, la gente de la ciudad de Chicago la mira, y mientras un guardia la guía ella llora. El guardia le coloca la soga en el cuello, y en la imaginación la soga se la

		amarra en la cintura. En la realidad un guardia le aprieta la soga. En la imaginación ella se dirige a su público con su mano. Tanto en la realidad como en la imaginación da un paso hacia adelante. En el teatro parece una gran artista dispuesta a lanzarse. En la realidad la gente en la calle la mira y Mama la mira desde abajo con tristeza, mientras la Hunyak llora. En la imaginación ella se lanza sin ningún problema, y en la realidad se abre una tabla de madera y ella cae al vacío ahorcada. En la imaginación se ve la soga vacía y el público se levanta y aplaude, mientras que en la realidad se ven sus manas atadas y su cuerpo suspendiendo de la cuerda. Desde la cárcel Roxie mira por la ventana como los guardias se la llevan en un cajón. Corte a
21	Int/Tribunales/Día	Roxie se arregla frente al espejo y le dice a Billy que el vestido no está tan mal. Billy le dice que si tiene claro todo lo que hablaron. Ella dice que sí, que practicó toda la noche, él le entrega la aguja y el hilo para tejer. Él le hace preguntas sobre qué hará en ciertos casos, ella le contesta tal como habían planeado. Ella dice que se comportará humilde y él le recuerda que estará callada, que ella lo llamó y que sólo él hablará. Ella le dice que será como él diga. Un hombre entra a la habitación del tribunal y le dice a Billy que ya llegó el juez, Billy le da las gracias. El hombre se va y Billy le pregunta a Roxie que si está lista, ella nerviosa le dice que sí

		y luego le dice que tiene miedo. Él le dice que no tiene nada de qué preocuparse, que todo es un circo, que es un espectáculo, peor que ella está con una estrella. Billy le extiende la mano, ella se la da y él abre la puerta. Empieza la imaginación de Roxie estando en un circo, aparecen unas bailarinas abriéndoles la puerta. Billy canta una canción a Roxie, diciéndole que los deslumbre, que les de un número aparatoso y que ellos se llenarán de pasión. Mientras canta, Billy le lanza un rosario a Roxie, ella lo atrapa. Él continúa cantando y en la misma imaginación de Roxie que se vuelve realidad, están muchos fotógrafos. Ella sonríe mientras Billy la acompaña. Vuelve su imaginación y Billy sigue cantando, en la canción dice que los engañe y los fracture, que como sabrán la verdad con tanto estruendo, y mientras dice esto se ve la realidad y está Billy hablándole en voz alta y emocionado al jurado. En la realidad Billy protesta, el juez la acepta y el abogado contrario dice que ni siquiera ha hecho la pregunta. Continúa la imaginación, Billy saca un arma que es la evidencia del asesinato de Casely. Vuelve a la realidad y se ve a Billy haciendo una especie de dramatización del crimen sosteniendo la pistola y mostrando cómo disparó Roxie. Vuelve la imaginación, en todo momento sigue la canción. En la realidad se ven fotos de Fred Casely muerto y luego llaman a Amos a dar su testimonio. Billy saluda a Amos y le pregunta que si tuvo una razón en particular para solicitar
--	--	--

		el divorcio. Amos responde que la razón es que se enteró de que Roxie tendrá a un pequeño extrañito. Billy le dice que esas no son razones para un divorcio. Luego le pregunta que si tenía dudas de la paternidad del bebé y él contesta que sí. Billy le pregunta que si compartía la cama con su esposa, y él contesta que sí, que todas las noches. Luego le pregunta que entonces espera que el jurado crea que él dormía con su esposa no cumpliendo sus deberes de esposo. Mientras tanto Roxie teje. Billy le hace preguntas de modo que empieza a confundir a Amos, y luego le pregunta que si alguna vez al menos le preguntó a Roxie si él era el papá. Amos contesta que no. Billy le dice que si lo convencieran de lo contrario sería capaz de aceptarlo como un hombre y que dejaría que Roxie regresara si jurara que él es el padre. Billy le pregunta a Roxie que si lo jura. Ella hace una señal de aceptar y da una pequeña sonrisa. Amos se emociona y Billy le dice que no tiene más preguntas y que se puede retirar. Amos se acerca a Roxie y le pide disculpas, ella lo mira y luego se para a abrazarlo. Todo el jurado y la prensa se emocionan, incluso Miss Sunshine quien transmite en vivo. Los fotógrafos se vuelven locos tomando fotos. Continúa la imaginación y la canción de Billy. Miss Sunshine mientras transmite en la corte dice que es el momento en que Roxie Hart testificará en defensa propia. Termina la canción de Billy diciendo que Roxie será una estrella. Roxie está sentada
--	--	---

		para empezar su testimonio. La gente en la corte está emocionada y el juez pide orden y llama a Billy para que empiece sus preguntas. Billy le comenta que tiene su declaración jurada y que en ella dice que sostenía relaciones ilícitas con Fred Casely, él pregunta que si es verdad o no. Ella dice que es cierto y Billy dice que es una chica honesta. Billy le hace preguntas de cuando lo conoció, cómo empezó su relación y preguntas relacionadas a Fred. Roxie las responde todas y dice que ella quería un hogar y un hijo con Amos, pero que él pasaba largas horas en el trabajo, y que por una pelea con Amos fue que empezó la relación con Fred. Billy le dice que entonces empezó esa relación por no estar infeliz en casa, ella dice que sí, y mientras responde, cruza su pierna dejando ver su pierna. Los hombres del jurado la miran y de inmediato Billy le pregunta a Roxie si se declara inocente o culpable del asesinato de Casely. Ella dice que es inocente, que lo mató, pero que no es una criminal y hace que llora. Billy se acerca, le da un pañuelo y mientras se seca, le pregunta que si recuerda la noche del 14 de enero. Roxie le dice que sí y Billy le pide que le cuente lo que pasó al jurado. Roxie cuenta que cuando Fred llegó ella le dio la noticia del bebé que Amos y ella esperaban, y que hasta ese día llegaba su relación. Ella cuenta que Fred se molestó y la lanzó a la cama y le arrancó la bata, y que la pistola estaba entre los dos y que ambas se fueron a la
--	--	---

		pistola, pero ella la tomó primero, y que él se le fue encima con una mirada rara y que se puso loco. Entonces Billy sigue haciéndole preguntas a Roxie, guiándola y al final ella dice que disparó en defensa propia y para salvar la vida de su bebé no nato y hace que se desmaya. Todos en la corte se alteran, se acercan. Billy se acerca a Roxie y ella le dice que lo hizo justo en el momento y vuelve a hacerse la desmayada. El juez pide orden, los fotógrafos enloquecen por tomar fotos. Miss Sunshine continúa su transmisión y ahora vemos a Mama desde su oficina escuchando por la radio la transmisión de Miss Sunshine; Velma la acompaña y se queja. Miss Sunshine narra todo lo que sucede. Velma se molesta y le dice a Mama que Roxie le robó la idea, que ella le había dicho a Billy que iba a hacer eso. Miss Sunshine ahora dice que Roxie volvió a desmayarse y que se le subió el vestido a las rodillas y dejó ver un liguero azul enjoyado. Velma fuma molesta y le dice a Mama que le robó su liguero y empieza a pegarle a la radio. Mama la detiene y Velma le dice que se robó su publicidad, su abogado, su fecha de juicio y ahora su liguero. Mama le dice que qué esperaba, si ahora la gente tiene un poquito de éxito y se olvida de quien lo ayudó. Mama apaga la radio. Velma le dice que no hay justicia en el mundo y que no hay nada que hacer al respecto. Mama prende un cigarro y se ríe. Le dice a Velma que si cree que la trajo sólo para escuchar la radio. Velma se
--	--	---

		toma un trago y escucha a Mama. Mama le dice que la gente escribe cosas interesantes cuando nadie mira y saca el diario de Roxie. Las dos se ríen y Velma lo abre. Se escucha que el estado llama a un testigo. Fundido a negro
22	Int/Corte/Día	Ahora vemos como le abren las puertas de la corte a Velma, ella entra caminando como una diva, la fotografían. Todos en la corte están asombrados, pero sobre todo Roxie. Le piden a Velma que coloque su mano izquierda sobre la biblia y que jure decir la verdad. Velma lo jura y la mandan a sentarse. El abogado del estado le pregunta a Velma su nombre y le muestra el diario de Roxie y le pregunta que si ése es el objeto que ella se encontró en la celda de Roxie. Velma dice que sí es. El abogado dice que lo presenta como la prueba x, el diario de Roxie Hart. Billy protesta, dice que eso no se puede utilizar porque no es de Roxie y que además va en contra de una enmienda. Roxie dice que es cierto y que tiene el candado roto. La gente se ríe de Roxie. El juez pide orden, y debido a la respuesta de Roxie, se resolvió que es de ella y permite el uso del diario. Roxie le dice a Billy en voz baja que cuál es el problema, si sólo son garabatos. El abogado le pide a Velma que lo lea, ella se disculpa con el jurado por su voz, ya que tiene tiempo sin trabajar. Velma lee el diario que dice que qué risa matar a Fred Casely, que se lo merecía y que qué lástima que sólo pudo matarlo una vez. Roxie

		reacciona y dice que ella nunca escribió eso, dice que Velma lo inventó. El juez pide orden y le pide a Billy que controle a su cliente. Billy manda a callar a Roxie y le dice que ella está empeorando todo. El abogado dice que ya no tiene más preguntas. El juez le dice a Billy que ahora es su turno. Se escucha la voz del presentador en una imaginación de Roxie, anunciando un baile de tap. Se ven los pasos de Billy caminando hacia Velma y en la imaginación se ve caminando con zapatos de tap en un escenario. Billy le pregunta a Velma si el abogado Harrison hizo un trato con ella de que si testificaba le retiraban los cargos. Ella dice que claro, que ni que ella fuera una completa idiota. Billy sonríe y le pide el favor de que lea una parte en el diario. Entre lo que sucede en la corte se ven imágenes de Billy bailando tap en un escenario. Velma toma el diario y lee que Fred Casely le ofreció a Roxie una audición en The Onyx, y que luego se retractó de lo prometido y que ese fue su móvil para atacarlo. Billy dice que es una forma muy elegante de decir que “�se mentiroso se echó para atrás y lo mató”. Ahora Billy lee el diario: “Amos me acuso de serle infiel, así que yo le dije que el cargo era erróneo”. Harrison protesta de que Billy está torciendo la evidencia para sacar conclusiones especiosas, y Billy le pregunta que si erróneas y Harrison dice exacto! Todos en la corte ríen, Billy sonríe. El juez pide orden. Billy continúa interrogando a Velma, le pregunta por el significado
--	--	---

		de la palabra perjurio, que si sabe lo que es. Velma dice que sí. Billy le dice que también sabe lo que es un crimen y que si resultara que el diario es falso, ella estaría presa 10 años. Velma dice que sabe sólo lo que le dijeron. Todos en la corte se sorprenden. Billy le dice que entonces no se encontró el diario en la celda de Roxie. Ella dice que no, que Mama Morton se lo dio, que alguien se lo mandó. Billy pregunta si sabe quién lo mandó. Velma dice que no, que Mama no sabe. Billy le habla al jurado y les dice que no les parece raro que hagan cargos erróneos, que eso suena como un abogado que tomó una muestra de la letra de Roxie, y luego le pregunta a Harrison que si él no hizo que Roxie le escribiera una confesión. Harrison dice que sí y le pregunta que si está insinuando que fue él. Billy dice que no en una forma sarcástica, dice que eso sería absurdo, pero ya que lo menciona pudiera ser. Harrison se molesta y Billy dice que tiene sentido que haya inventado esa evidencia con la que justo Velma Kelly quedaría libre. Billy está alterado habla como loco tratando de confundir al jurado y acusando a Harrison. El juez le dice que es suficiente. Billy dice que está de acuerdo y que la defensa descansa. Termina el baile de tap. Fundido a negro
23	Int/Café/Día	Unas personas escuchan la transmisión de Miss Sunshine, ella dice que la ciudad de Chicago está paralizada. Unos

		hombres en un bar juegan pool, fuman y beben mientras escuchan en la radio la transmisión. Miss Sunshine dice que el juicio del siglo ha llegado a su final, ella describe cómo está Roxie. Hombres en sus trabajos escuchan la radio. Ella narra lo que sucede en la corte, escuchamos lo que narra en la radio. Ahora en la corte el juez pregunta que si han llegado a un veredicto. Dicen que sí. Mary Sunshine transmite que han llegado a un veredicto. Los fotógrafos se preparan para fotografiar. El juez le pide a la defensa, es decir a Roxie y a Billy, que se paren. Ellos se paran. El juez pregunta cuál es el veredicto. Quien habla dice que el jurado ha encontrado a la acusada, y en ese momento se ve un carro lleno de periódicos con dos versiones en primera plana, la de Roxie inocente y la de Roxie culpable. Desde una ventana, le hacen una seña al señor de los periódicos, éste lanza los periódicos de inocente a un niño y éste empieza a venderlos en la calle. La gente compra los periódicos y de repente se escuchan unos tiros. Las personas se asustan y corren. Se ve a una mujer frente a los tribunales con una pistola en mano y el hombre al que mató se encuentra en el piso. La policía la atrapa se ve el periódico en donde Roxie es inocente en el piso, mientras personas lo pisan al caminar. Se ven las puertas de la corte y de ahí salen los periodistas y fotógrafos corriendo a ver lo que pasó en la calle. Roxie los persigue para saber si van a tomarle una foto, ellos no le
--	--	---

		prestan atención. Roxie le pregunta a Billy qué es lo que pasa, él le explica que están en Chicago, que no se puede competir con sangre fresca. Ella le pregunta por su publicidad, que ella contaba con su nombre en los periódicos. Él le dice que está asombrado con su gratitud, que él le salvó la vida y ella se queja diciéndole que ganó \$5000 y que qué gana ella. Él le dice que en realidad son \$10.000 en lo que Velma le pague. Roxie no cree que no ganó nada. Billy le recuerda que no olvide su diario y que no se moleste por haber escrito algunas frases erróneas. Ella lo mira con sorpresa, él le sonrío y le dice que no podía decirle, que era muy arriesgado y que él nunca ha perdido un caso. Billy sonrío y le dice que es una mujer libre y se va. Amos llama a Roxie, ella le pregunta qué quiere, él le dice para regresar a casa y ahora que tendrán un bebé. Roxie le dice que no hay bebé y se ríe, pero sigue preguntándose por qué no le tomaron una foto. Amos decepcionado se va. Roxie se asoma por la ventana y ve como se llevan a la nueva asesina. Fundido a negro
24	Int/Escenario/Noche	Empieza una imaginación, Roxie canta una canción, el presentador dice que Roxie da las buenas noches. La vemos a ella cantando en un escenario, y luego este escenario cambia y la vemos a ella audicionando en un bar, quienes hacen la audición la recuerdan por estar acusada de

		asesinato. Ellos detienen la audición y le dicen que la llamarán y se van. Roxie está decepcionada pero les da las gracias. El pianista le entrega las partituras, ella le agradece y se baja del escenario. Velma la espera mientras fuma un cigarro y le dice que es bastante buena. Roxie le dice que para lo que le sirve y le pregunta qué hace ahí. Velma le dice que ha escuchado que está buscando trabajo y Roxie le dice que con gusto ella habría dejado que la colgaran. Velma le dice que sabía que Billy la iba a sacar y que debe aprender a olvidar. Roxie le dice que lo pondrá en su lista justo antes de conseguir un trabajo y casa con un tipo, le dice que si no tiene vergüenza, que cómo se atreve a ir como una reina a darle consejos, y que ahora tiene una nueva vida y que una de las mejores cosas es que no la incluía a ella. Velma le dice que pensó que se podían ayudar. Velma le pide que la escuche y le cuenta que habló con un tipo en el centro de la ciudad y que una asesina de jazz no es nada, pero que dos sí, y que podrían ganar \$200 semanales. Le dice que lo piense, que saldrían de nuevo en los periódicos y tendrían sus nombres en las marquesinas. La está convenciendo, pero Roxie le dice que no funcionaría porque la odia. Velma sonrío y le dice que sólo hay un negocio en donde eso no es un problema. Ambas se miran, empieza a sonar una canción y se escucha la voz del presentador anunciando algo nuevo. Corte a
--	--	---

25	Ext/Entrada al teatro/Noche	Se ve la marquesina con el nombre de Roxie Hart y Velma Kelly. El presentador continúa diciendo que ahora verán a dos damitas. Se ve el público y las letras de Chicago brillando con las luces encendidas. Se ven los músicos y al presentador con un micrófono diciendo que ya leyeron la historia de las dos damitas y que ahí las tienen. Las presenta como las asesinas de Chicago, las pecadoras primoras. Aparecen las dos en un escenario blanco con luces azules. Cantan sensualmente una canción suave. Luego se quitan sus abrigos, la música se vuelve movida y bailan con unos pequeños vestidos blancos de lentejuelas. Aparecen bailando con unas armas blancas falsas. La gente se ríe, incluso Billy que está entre el público. Ellas hacen que disparan la pantalla que tienen detrás y se apagan unas luces hasta formar sus nombres. Terminan su número. La gente las fotografía, le tiran rosas y las aplauden. Ellas sonrín. Mama está en el público sonrín y las aplaude con entusiasmo. Tanto Velma como Roxie reciben un ramo de rosas rojas del público. Velma da las gracias en su nombre y el de Roxie. Roxie también da las gracias y le dice al público que no habrían llegado a donde están si no fuera por ellos. Ellas se abrazan, se toman de las manos y agradecen en una ovación al público, la gente enloquece, toman fotos. Ellas sonrín. Fundido a negro.
----	-----------------------------	--

26	Imágenes varias	Créditos finales sobre imágenes de la película. Sobre todo de los bailes. Más créditos finales sobre fondo negro.
----	-----------------	---