

TRADICIÓN Y POSTMODERNIDAD EN *MOULIN ROUGE*

Angeles Cruzado
Universidad de Sevilla

La película objeto de nuestro estudio es *Moulin Rouge*, dirigida por el australiano Baz Luhrmann en 2001. Los motivos de nuestra elección son fundamentalmente dos: el hecho de que la protagonista principal del filme sea una mujer y el gran número de referencias dentro del mismo que nos permiten relacionarlo o ver similitudes con otras obras cinematográficas y literarias anteriores, muy especialmente con *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo, y su adaptación para la gran pantalla, *Camille (Margarita Gaultier)*, de Georges Cukor (1936).

Ambas historias están ambientadas en París, en la segunda mitad del siglo XIX. Con la Revolución Industrial que tiene lugar en esa época, surge una nueva clase social, burguesa, muy materialista, fundada sobre una rígida unidad familiar, y con los roles sexuales fuertemente establecidos. Hay jóvenes que, como modo de oposición a esta rígida estructura familiar, deciden llevar una existencia libre, placentera, bohemia, dedicada al arte o a la vida intelectual, en las ciudades. A las mujeres no se les permite una vida semejante y aquellas que, pertenecientes a la burguesía, se niegan a realizar un matrimonio conveniente a su estatus social, viven también de forma independiente y se ganan la vida ofreciendo favores sexuales y de otro tipo a hombres adinerados y, generalmente, casados. En cambio, las mujeres de clase trabajadora, al no tener cultura, sólo pueden ofrecer sexo a sus clientes, y se dan como mercancía de cambio, como simples prostitutas.¹

Tanto en *Moulin Rouge* como en *Camille* se refleja ese contexto social, sólo que desde perspectivas diversas; el primero de los filmes muestra el ambiente de los bajos fondos, al que pertenece el tipo de gente que se da cita en el Moulin Rouge, burdel, sala de espectáculos y cabaret. El segundo, en cambio, nos trae un ambiente más refinado, el

¹ Kaplan, E. Ann: *Women and film. Both sides of the camera*. Routledge, London/New York, 1983.

de la alta sociedad parisina; se trata en ambos el tema de la prostitución, que existe en todas las clases sociales, y las líneas argumentales presentan grandes similitudes, a pesar de las diferencias contextuales y formales.

Los dos filmes están protagonizados por una cortesana, que se debate entre dos hombres: un duque adinerado, mayor que ella, al que no ama, y un joven apuesto de escasos recursos económicos que le ofrece, sin embargo, por primera vez en su vida, el amor verdadero. Aunque al principio el aspecto material puede más y la joven se resiste a dejarse llevar por sus sentimientos, acabará sucumbiendo a ellos y entregándose totalmente al hombre al que de verdad ama. Si bien en principio sigue manteniendo, a la vez, una relación con el duque por motivos meramente económicos, llegado el momento de elegir, se decantará por el amor. Esta felicidad no dura mucho tiempo, y cuando deciden huir juntos bien lejos, surge el impedimento; puesta en la disyuntiva de elegir entre ese amor y el bien de su enamorado, la joven hace un sacrificio más y opta por lo segundo. Hace creer al joven que no lo ama, que prefiere volver con el duque; soporta las humillaciones que el primero le regala, a causa de los celos, y cuando por fin ella admite que lo sigue amando, es sólo para morir en sus brazos. En la obra de Dumas, Marguerite moría cuando Armand estaba de viaje, pero Cukor introduce ya este cambio en su adaptación filmica, así como otros detalles que hacen aún más numerosas las coincidencias con el filme de Luhrmann. Así, en *Camille*, como en *Moulin Rouge*, la cortesana ve al joven por primera vez en el teatro, y se produce un caso de confusión de identidades; ella lo mira pensando que se trata del Duque y, en ambos casos, se extraña al encontrarlo tan atractivo. Pronto la sacan de su error, pero ya es demasiado tarde, porque Cupido ha hecho diana en el corazón de la joven.

En cuanto a los personajes masculinos, tanto Armand como Christian son jóvenes que van a París y se adentran en el mundo bohemio, en contra de la voluntad del padre, que quiere para ellos algo mejor, a los ojos de la sociedad considerada

respetable. Eso sí, mientras que en *La dama de las camelias* el señor Duval juega un papel decisivo, al convencer a Margarita para que deje a su hijo, por el bien de este último y de toda su familia, en *Moulin Rouge*, al padre de Christian lo conocemos sólo de oídas, y es Zidler, el empresario de la sala, el que realiza esa función: insta a Satine a dejar a Christian, para evitar que el duque lo mate y, de paso, para salvar la sala de espectáculos.

En cuanto a los respectivos duques, ambos están dispuestos a acceder a todos los deseos de la cortesana. Se dejan engañar por ella, y mientras el de Dumas ama a Margarita, más que nada, como a una hija, el otro es a la vez ridículo y malvado. Ve a Satine como un objeto, (lo expresa claramente cuando, refiriéndose a ella, dice a Zidler: “No me gusta que los demás toquen mis cosas”), y sus celos lo llevan a intentar matar a Christian al final del filme.

Las diferencias entre las dos mujeres protagonistas van, sin embargo, más allá de las que imponen el vestuario o la estética en dos épocas muy distintas; Margarita, interpretada por Greta Garbo en 1936, representa a la ‘divina’: mujer fatal de alma pura y gran capacidad de sufrimiento.² Es el prototipo de diva de la época, mujer sublime que, por contraposición a Marlene Dietrich, la otra gran estrella en ese momento, destaca por la expresión de su rostro de dama fría, inalcanzable, símbolo de la feminidad negativa.³

Nicole Kidman, que da vida a Satine en 2001, es la viva imagen de lo que A. y V. Díaz Mateos y M. Mojarro Zambrano definen como mujer fatal: “Estéticamente a la mujer fatal se la suele representar (...) con una cabellera larga, abundante y rizada, muchas veces pelirroja, con la tez muy blanca, y un aspecto muy seductor y

² Hevia, Elena, en *La mujer y el cine. Ciclo de films*. Generalitat Valenciana.

³ Campari, Roberto: *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*. Bulzoni, Roma, 1990.

voluptuoso”.⁴

Ambas padecen y mueren de tisis, enfermedad muy corriente en la segunda mitad del XIX; no parece por tanto, casual que en aquella época se diese en el arte una especie de culto a la enfermedad. Son numerosas las representaciones pictóricas de mujeres enfermas o moribundas, lánguidas y pálidas. Los hombres las preferían, pues veían el vigor físico de las mujeres, impropio de su naturaleza, como una amenaza, que se disolvía con el sacrificio y el sufrimiento, en un lento proceso de autodestrucción.⁵

Las razones que empujan a Margarita a buscar el dinero del Duque son distintas de las de Satine. Mientras la primera lo hace por mantener su elevado nivel de vida, sus lujos y riquezas, la segunda quiere solamente la financiación de su espectáculo, que permitirá no sólo a ella, sino a todos los que trabajan en el Moulin Rouge, seguir teniendo un techo bajo el que vivir. Aunque ambas son muy conscientes de su condición de cortesanas, así como de la inferioridad que ello supone en la escala social, esto es mucho más patente en la obra de Dumas, que no ahorra en condescendencia y desprecios hacia Margarita; incluso muchas veces estos salen de su propia boca, como cuando dice: “Las mujeres como yo, ¿qué importa una más o menos?”⁶. Margarita sólo piensa en cambiar de vida cuando el amor de Armand logra su conversión y su arrepentimiento. Satine desde el principio expresa su deseo de convertirse en una gran actriz y salir para siempre del mundo en el que vive.

Mientras Margarita accede de modo sumiso a la petición que, por el bien social de su hijo, le hace el señor Duval, Satine en principio se rebela ante Zidler cuando le propone eso mismo: “¡Ya no te necesito! ¡Toda mi vida me has hecho creer que sólo valía lo que los demás quisieran pagar por mí! Pero Christian me ama. Él me ama, Harold. Él me ama. Y eso lo vale todo. Nos vamos lejos de aquí, lejos del Duque, lejos

⁴ A. Díaz Mateos, V. Díaz Mateos y M. Mojarro Zambrano: “*Bésame tonto*”: *la mujer fatal en el cine, en Cien años de cine*. Universidad de Sevilla.

⁵ Dijkstra, Bram: *Idoli di perversità*. Garzanti, Italia, 1988.

⁶ Dumas, Alejandro: *La dama de las camelias*. Edicomunicación, Barcelona, 1994.

del Moulin Rouge”.⁷ Sólo cuando sabe que va a morir decide hacer ese último sacrificio.

Dentro del simbolismo patriarcal, la prostituta, la mujer caída, supone una amenaza de castración. Es a la vez objeto de la mirada masculina y sujeto; controla y manipula al hombre. Sólo así tiene derecho la mujer en esta sociedad a la subjetividad y al deseo.⁸ Como prostitutas, ambas poseen la capacidad de elegir y jugar con los hombres, pero en realidad no son libres, pues las leyes de la economía y la moral pueden más que sus voluntades subjetivas. Ambas son tratadas como objetos: Margarita, al principio, lo es para Armand, quien intenta por todos los medios comprarla. No le sucede lo mismo a Satine con Christian, pero sí con el Duque, quien le impone dormir con él el día del estreno. Cuando ella se da cuenta de que no es capaz de hacerlo, él intenta forzarla, le rasga la ropa, aunque no lo consigue porque llega Chocolate a salvarla. En este sentido, la heroína de *Moulin Rouge* demuestra tener muchos más escrúpulos que Margarita Gaultier, pues mientras la primera sigue durante un tiempo alternando a Armand, no sólo con el duque, sino con más hombres, Satine, desde el momento en que admite su amor por Christian, no es capaz de tener relaciones con ningún otro, ni siquiera con el duque. Margarita es más despiada y manipuladora con los hombres; al principio de su relación con Armand, lo trata como si este fuese su perro, incluso se lo dice: “Tuve un perrito que me miraba con expresión triste cuando tosía: es el único ser al que he amado. (...) Te he amado inmediatamente tanto como a mi perro.”⁹ Sin embargo, esto sucede sólo al principio de la relación, porque llegará un momento en que ella esté totalmente enamorada y sometida a Armand, hasta el punto de humillarse diciéndole que es su esclava, su perro.

⁷ *I don't need you any more! All my life you made me believe I was only worth what someone would pay for me! But Christian loves me. He loves me, Harold. He loves me. And that is worth everything. We're going away from you, away from the Duke, away from the Moulin Rouge!* Del guión de la película, en www.geocities.com/moulininspectacular/moulinrougetranscript.txt

⁸ Kaplan, E. Ann: Op. Cit.

⁹ Dumas, A.: Op. Cit.

Ambas mujeres confiesan no creer en el amor, tabú que tanto Christian como Armand logran deshacer, al igual que el materialismo que las caracteriza al principio. Satine y Margarita son impulsivas en el amor, no dudan en tomar la iniciativa, hecho que resulta más evidente en *Moulin Rouge*, donde además la heroína aparece en ocasiones más ligera de ropa y se ven escenas de los amantes desnudos (siempre convenientemente cubiertos con una sábana, para no mostrar nada que Hollywood no habría mostrado algunas décadas antes).

A pesar de las apariencias, las dos demuestran tener un gran corazón, y se sacrifican por amor, para preservar a su amado de la mala influencia que ellas suponen. Sin embargo, sus últimas palabras antes de morir serán para pedir al joven enamorado que cuente su historia; así, observamos una coincidencia más: en *La dama de las camelias* es Armand quien cuenta los hechos, y en *Moulin Rouge* es Christian. Este ejemplo sirve, una vez más, de ilustración a la teoría de Laura Mulvey; según ella, el cine dominante refleja la distinción que el sistema patriarcal establece entre el masculino, activo, y el, femenino, pasivo, cuando presenta a la mujer como objeto sexual, dispuesto para ser observado por el hombre, que es quien la construye desde su óptica particular, como representación de sus deseos eróticos. Esta distinción está presente también en la estructura narrativa del filme, que está constituido por la suma de espectáculo y narración. El espectáculo corresponde a la mujer, cuya presencia en pantalla no hace sino atraer la mirada del espectador y desconcentrarlo en su seguimiento del hilo narrativo; su contemplación detiene la acción del filme. Esta última, sin embargo, es competencia del personaje masculino, que no está para ser contemplado como objeto erótico, sino para llevar adelante la narración, para ejercer su control sobre la trama.¹⁰

En *Moulin Rouge*, como en *Camille*, la heroína muere; “las narrativas clásicas

¹⁰ Mulvey, Laura: *Placer visual y cine narrativo*, en Wallis, B.: *Arte después de la Modernidad*. Akal, Madrid, 2001.

de este tipo requieren que la heroína muera (...) porque ella ofrece una amenaza al orden patriarcal”.¹¹ La ausencia de final feliz es una de las constantes del melodrama en el periodo clásico de Hollywood; según argumenta Freud, los hombres se han empeñado históricamente en buscar obstáculos al amor, para incrementar así el deseo. Roberto Campari¹² señala a *Camille*, de 1936, como paradigma del melodrama, que castiga a la mujer pecadora. En los años cuarenta la mujer apetecible es la viciosa, y se ponen numerosas trabas a la realización del amor. En décadas posteriores, los filmes muestran la imposibilidad para la mujer de compatibilizar la formación de una familia con las actividades artísticas, el éxito y la gloria.

Estos elementos siguen presentes, en el siglo XXI, en *Moulin Rouge*. Pero son muchas más las referencias que Baz Luhrmann hace al cine clásico de Hollywood, prototipo de cine patriarcal, que consigue crear una ilusión de realidad mediante la construcción de textos cerrados, cuyos problemas o enigmas han quedado resueltos, y también gracias al doble proceso de identificación que se establece entre el espectador y el protagonista, así como entre aquel y el proceso de narración; así se crea un espectador pasivo, que no es capaz de criticar los significados que esta recibiendo.¹³

El inicio de la película ya es un homenaje al cine mudo, rodado en tonos sepia y con paneles de texto similares a los que en aquella época se intercalaban entre las imágenes. Más adelante, Luhrmann hace también un guiño a Méliès, primer director de cine de ficción de la historia, al colocar en el cielo una luna como la que el francés utilizó en su película más conocida, *Le voyage dans la Lune* (1902)¹⁴.

Abundan las alusiones al cine de los años cincuenta –sobre todo al musical-, tanto por el colorido estridente, que recuerda al de los primeros años del technicolor,

¹¹ *Classical narratives of this kind require that the heroine die (...) because she offers a threat to the patriarchal order.* Kaplan, E. Ann: Op. Cit.

¹² Campari, Roberto: Op. Cit.

¹³ Kuhn, Annette: *Cine de mujeres. Feminismo y cine.* Madrid, Cátedra, 1991.

¹⁴ Moscati, Massimo: *Breve storia del cinema.* Bompiani, Milano, 1999.

como por ciertas escenas: Christian por los tejados con su paraguas rojo trae a la mente imágenes de *Los paraguas de Cherburgo* (Jacques Demy, 1964); él mismo bailando agarrado a la Torre Eiffel, al estilo de Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), o las escenas neblinosas, con falsos decorados, similares a los de *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951).¹⁵ Al principio del filme, Christian canta vestido al estilo suizo, una canción titulada *The sound of music*, título original de la película que en España se ha llamado *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), también edulcorada y rodada en escenarios alpinos. El hada verde irrumpe en escena y todo se llena de brillantinas de colores y bailarinas que se mueven al unísono; una mezcla de Disney y los anuncios de Freixenet, basados también en los musicales de los años cincuenta. Satine canta *Diamonds are a girl's best friend*, que antes había interpretado Marilyn Monroe y, ya casi al final, se quita su largo guante negro al más puro estilo de *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Hasta el cine más reciente está representado, cuando Christian, como Leonardo di Caprio en *Titanic* (James Cameron, 1997), extiende los brazos y recibe el viento en la cara, no desde un barco, sino desde el tejado del Moulin Rouge.

El voyeurismo es uno de los mecanismos empleados por el cine clásico para apelar al espectador masculino; Laura Mulvey habla del placer voyeurístico que produce el cine al crear un mundo propio, cerrado, independiente del espectador, que mira desde fuera. La representación de la mujer en el cine clásico de Hollywood propone al sujeto femenino como espectáculo y objeto de la mirada masculina, tanto dentro como fuera de la pantalla; es decir, la mujer es objeto de la mirada de los personajes masculinos del filme y también de los espectadores, para quienes tiene implicaciones eróticas.¹⁶ Este proceso voyeurista se reproduce en varios momentos dentro de *Moulin Rouge*, y siempre son hombres los que espían: Toulouse y su grupo ven

¹⁵ Baig, Daniel, en *CountingDown.com*, 30-11-2001.

¹⁶ Kuhn, Annette: Op. Cit.

por la ventana del elefante la escena del primer encuentro entre Satine y Christian; Zidler hace lo mismo con ayuda de un telescopio, y más tarde observa cómo la pareja se besa entre bambalinas.

Las referencias culturales no se limitan al mundo del cine; Christian, como Cyrano de Bergerac, enamora a Satine con su poesía y su música; además, le dicta las palabras que ella debe decir al duque cuando este los sorprende en el elefante. Yendo aún más atrás en el tiempo, llegamos al mito de Orfeo, artista mítico, apolíneo en su origen; como él, Christian entra en el mundo de lo dionisiaco, se une a una mujer, y pasa de la calma inicial a un estado de alteración y fecunda creatividad. Satine muere, como Eurídice –en su caso, en lugar de una serpiente, lo que la destruye es la enfermedad terrible-, y Christian, al contrario que Orfeo, no va a buscarla a los infiernos, pero sí se vuelca en la creación artística, y escribe su historia.

A todo esto Baz Luhrmann une una presentación caótica, ecléctica, un montaje en ocasiones muy rápido, similar al de los videoclips, y un gran número de canciones que recorren la historia del rock desde los años cincuenta hasta la actualidad, con acompañamiento orquestal e insertas de tal modo en la trama que sus letras encajan perfectamente y forman parte del diálogo entre los personajes. El filme es un gran espectáculo de música y colorido; el cine clásico, en definitiva, no es más que eso, una fábrica de sueños.

Moulin Rouge emplea un envoltorio postmoderno para transmitir contenidos basados en una amplia y antigua tradición cultural; es un ejemplo más de cómo, en el siglo XXI, Hollywood sigue acudiendo a sus esquemas más tradicionales a la hora de construir las historias y las figuras femeninas, que son todavía objetos ante la mirada de los espectadores.

