

CLÁSICOS Y POPULARES. ANÁLISIS DE LOS RASGOS DEL MUSICAL EN *MOULIN ROUGE*

Teresa FRAILE PRIETO

Universidad de Extremadura

RESUMEN

El trabajo que se plantea a continuación aborda la conexión entre dos fenómenos de raíz popular, como son el cine y las músicas populares urbanas, y en concreto rastrea las características de inserción de la música en un género que podemos denominar musical contemporáneo. En estas películas la reinterpretación del musical clásico interactúa con las reelaboraciones de canciones pop, por lo que se reinventa la comprensión del género y se integra el conocimiento previo del espectador. Un ejemplo preciso y muy paradigmático es la secuencia del Tango de Roxane de la película Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2000), que ha quedado ya como un punto de inflexión en los anales de la historia del cine musical.

Palabras Clave: cine musical, músicas populares urbanas.

ABSTRACT

This article deals with the connection between two popular phenomena, cinema and popular music, and more concretely it shows the specificities of the inclusion of pop music in the so called contemporary musical genre. The sequence of the Roxanne Tango in the film Moulin Rouge (Baz Luhrmann, 2000) is a very paradigmatic example. In this film the use of classical musical models can be noticed in motion and in music, re-inventing stereotypes of orchestration and song structuring. Besides, this example demonstrates the links between past and present cognitions, and the musical connotations articulated by the visual discourse of films.

Keywords: Musical cinema, popular music.

ARTÍCULO

El cine actúa como catalizador de los fenómenos culturales presentes en el entorno en el que nace. Por eso la música constituye una parte indisoluble de la expresión cinematográfica desde sus inicios, al vincularse a ella en sus más variadas formas. La gran pantalla ha servido como campo de pruebas de diversos estilos musicales, modificando, reforzando o construyendo sus significados. De ahí que los propios géneros musicales vean en gran parte determinada su evolución y su uso por el empleo que de las distintas músicas se ha hecho en el medio cinematográfico.

La inclusión de música popular en forma de canciones es asimismo una constante y originaria señal de identidad del cine, si bien la música incidental de estilo orquestal o instrumental que está presente en la mayor parte de las películas puede llevar a engaño en cuanto a la legitimidad de las canciones en este medio. Al mismo tiempo, las músicas populares urbanas tales como el pop y el rock formaron parte del cine desde su mismo nacimiento, puesto que de igual forma el cine se convirtió en un excelente medio para difundirlas.

Los encuentros entre el pop y el rock, y el cine, han sido múltiples: oscilan desde los documentales en los que se retratan macroconciertos, se plasma la personalidad de un grupo o un artista o se resume el desarrollo de un movimiento musical concreto, hasta las películas de ficción sobre el tema de la música. Entre estas últimas figuran aquellas que tienen relación argumental con el mundo de la música, por un lado los *biopics* o biografías de intérpretes y por otro las que integran personajes músicos en la narración. A éstas se le suman las muchas películas que incluyen pop en su banda sonora musical y las que introducen a músicos que hacen las veces de actores e interpretan personajes de ficción.

Junto a esta larga serie de interacciones del pop con el medio cinematográfico, resulta esencial el género del musical, que no podía dejar de incluir las músicas populares urbanas. Precisamente su uso dentro de este género se presenta como un interesante campo de estudio que permite identificar las confrontaciones surgidas entre las convenciones de un género audiovisual y los discursos construidos por la música.

Las características más patentes del musical, parten de una serie de convenciones que el espectador acepta de una manera implícita, por eso tiene una importancia primordial el aprendizaje de los códigos por parte de la audiencia y el consenso con el espectador, que acepta el lenguaje irreal del musical. En este juego la música tampoco suele corresponder con el contexto de la época en la que se ambienta la película, algo que ocurre justamente en la película que analizamos en estas páginas.

El género del musical se ha definido tradicionalmente como un mundo de fantasía en el que todo puede hacerse realidad, donde los sentimientos se expresan cantando y bailando, donde el alma de los personajes se refleja directamente en sus danzas y en sus voces, sin que la poca verosimilitud de sus actos suponga un obstáculo para el desarrollo narrativo ni para la credibilidad de la película. Al mismo tiempo, la película se encuentra al servicio de la música, por lo que la jerarquía de los medios expresivos se invierte y el ritmo está total o parcialmente condicionado por la música. Estéticamente son esenciales los elementos escenográficos, y los movimientos de la cámara son igualmente característicos, ya que el movimiento de los actores, la coreografía y el baile están condicionados por el punto de vista, de manera que se estructuran en función de la cámara para que el espectador se vea envuelto en la danza. Otra de las características del musical es el especial tratamiento del tiempo, pues los números musicales suspenden el tiempo y el espacio cinematográfico lineal.

Numerosos musicales comparten una forma narrativa recurrente, que consiste en la preparación de un espectáculo, lo que aparece también en *Moulin Rouge* y en la ópera rock. Este argumento además está presente en los documentales sobre grupos musicales, y en las ficciones que narran la historia de un grupo que prepara un concierto o

una gira, pero su precedente narrativo se halla en las historias sobre bailarines y compañías teatrales de Broadway, ya muy patentes en el musical clásico, continuando vigentes los elementos escénicos y las características de los avatares de los protagonistas o los detalles sobre la producción de un espectáculo.

Los parámetros a través de los cuales comprendemos el musical hoy día son fruto de un discurso en continua evolución. El musical de hoy se nutre de los elementos que lo han integrado en su historia, pero admite otros nuevos y reestructura los ya dados. La aparición de la película *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2000)¹, con partitura original de Craig Armstrong y con Marius De Vries en la dirección musical, supuso no sólo un gran éxito de audiencia sino una enorme revitalización del género que vino a demostrar que al musical aún le quedaban muchas cosas por decir.

Observada analíticamente, la sensación de actualidad que aporta la película resulta paradójica frente al uso que realiza de elementos de lo más clásico dentro del género. En concreto, las coreografías de este film perpetúan la época de los años 30, un momento destacado por las espectaculares coreografías de Busby Berkeley en películas como *Calle 42*, pero sobre todo retoman el cine de gran espectáculo, artístico y orquestal, que se crea en los años 40 y 50 bajo los auspicios del productor Arthur Freed, Gene Kelly y Stanley Donen, y Vincent Minelli. En la misma línea, los números coreográficos presentes en *Moulin Rouge* recuperan una concepción general de la escena en función de la perspectiva de la cámara, lo que activa ese carácter eminentemente cinematográfico que se contrapone a lo teatral. Al mismo tiempo, como se aprecia en la escena del Tango de Roxanne, los números musicales continúan teniendo una función argumental, y es que resumen una historia en un corto espacio de tiempo, de manera que la integración máxima de los números en la trama que se logró en los años 40 y 50 están aquí aún muy presentes.

¹ Edición en DVD *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2000). Fox, F5-SES 1994508.

Y sin embargo, al mismo tiempo, *Moulin Rouge* resulta un producto particularmente contemporáneo. Uno de los factores que contribuyen a ello es, sin lugar a dudas, la inclusión de canciones pop dentro de su banda sonora, siempre reorquestradas, adaptadas a la trama y reelaboradas al servicio de la película, si bien, como ya se ha apuntado, este uso de la música popular no es tampoco una novedad dentro del género. Aunque los más puristas ven la vida del musical restringida a un periodo de 30 años que abarca desde la época de Busby Berkeley y Fred Astaire hasta principios de los 60 (etapa que define lo que hoy entendemos como la "época clásica" del género), en los años 60 y 70 se produjo el nacimiento del musical moderno, tanto en coreografía como precisamente por la introducción del rock y del pop. Además de películas tan representativas como *West Side Story* (Robert Wise/Jerome Robbins, 1961) y *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), también se produce en ese momento una diversificación del género y se realizan, por ejemplo, una serie de películas específicas para estrellas tales como Barbara Streisand o Julie Andrews, que incluyen canciones, al lado de otras películas que combinan el pop y el musical, precursoras del videoclip, como las protagonizadas por los Beatles (*A Hard Day's Night!*, Richard Lester, 1964 y *Help!*, Lester, 1965). Capítulo aparte merece la ópera rock, que tiene su apogeo en los 70 y 80 y surge de la adaptación desde el teatro de éxitos como *Jesucristo Superstar* (1973), *El fantasma del paraíso* (Brian de Palma, 1974), *Tommy* (Ken Russell, 1975), o *Hair* (Milos Forman, 1979), e incluso puede aquí añadirse la transgresora *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). A partir del musical moderno, en todos estos subgéneros se produce una constante autorreflexión sobre el género en sí mismo, que continúa en nuestros días y está patente en el caso que nos ocupa.

Desde los años 90 la conciencia cultural y la aceptación del musical clásico aumenta día a día, lo cual permite hablar de una vuelta del musical y de un público familiarizado de nuevo con este lenguaje².

² Otra muestra de que los significados asociados a los códigos del musical han cambiado desde sus momentos primigenios es el hecho de que el lenguaje de los números musicales se introduce en películas de ficción que nada tienen que ver con el género. Estas "citas" se ha estandarizado como alusivas a un mundo onírico y de fantasía donde todo es posible, y su utilización, a veces como parodia, se realiza en

Así, en los últimos diez años, han surgido varios títulos, entre ellos *Todos dicen I love you* (Woody Allen, 1996), *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997), *Trabajos de amor perdidos* (*Love's labour's lost*, Kenneth Branagh, 2000), *Dancing in the Dark* (Lars Von Trier, 2000), *Moulin Rouge* (Buz Luhrman, 2000) o *Chicago* (Rob Marshall, 2002).

Estas nuevas películas, aunque dispares entre sí, presentan similitudes en la elaboración de sus discursos, lo que empuja a referirse a ellas como musicales contemporáneos. Comparten con otros géneros actuales el hecho de tratarse de un cine *autorreferencial* porque se nutre de la nostalgia, de un conocimiento de la evolución cinematográfica anterior y de materiales del cine clásico. En *Moulin Rouge*, como en otros musicales contemporáneos, los números musicales son una recreación alusiva a la cultura cinematográfica del espectador, puesto que el público cuenta con una especie de consciencia histórica del cine, lo que los convierte en una especie de metamusicales. Por otro lado, las características de *pastiche*, mezcla azarosa de elementos de diversa procedencia, entronca directamente con el cine posmoderno.

Derivada de estos rasgos, queda aún más patente la necesidad de examinar *Moulin Rouge* teniendo muy en cuenta su contexto cultural. Si bien la narración se sitúa en el París de comienzos del siglo XX, es incesante la conciencia de estar contando una historia del pasado desde nuestro presente, de ahí que todas las canciones sean una reinterpretación de canciones del pop. Una ambientación musical histórica sería, en cambio, más propia de otros géneros cinematográficos.

Se trata en este caso de música no original, es decir, no compuesta expresamente para la película; se suele aludir a ella como música preexistente o música prestada³. La relación entre el éxito

ocasiones para aludir a mundos artificiales y ensoñaciones creados en la cabeza de los personajes.

³ Participan en la banda sonora musical numerosos artistas del pop internacional, como David Bowie, Christina Aguilera, Pink, Mya, Lil' Kim, Fatboy Slim, Bono, Gavin Friday, Maurice Seezer, Beck, Timbaland, o José Feliciano.

popular de algunas canciones y su presencia en el cine es común desde los años 20, aunque en el musical dichos temas no aparecen simplemente superpuestos, sino orquestados y variados en su estructura. Por tanto son temas “reciclados”, adaptados e integrados en la película, lo que era una práctica habitual dentro del musical.

Pero lo interesante del film de Luhrman consiste en que da otra vuelta de tuerca al uso de canciones populares en el cine, pues añade los significados articulados por estas músicas fuera de la pantalla. Las canciones de U2, Madonna o Elton John, sólo por citar algunos, que aparecen en la película son lo que se viene denominando *clásicos del pop* en el lenguaje del marketing y que, efectivamente, se han transformado para el gran público en clásicos de nuestra época, en el sentido de que han sobrepasado su anclaje concreto a un espacio temporal determinado para transformarse en temas atemporales.

El anacronismo del estilo musical, o incluso la falta de correspondencia de la letra con el guión de la película, no resulta un impedimento para transmitir el concepto. El uso que se da a estas canciones, en cambio, apela una vez más a la idea preconcebida de que la música es un lenguaje universal capaz de expresar los grandes temas de la humanidad. Es de hecho característica de la cultura popular la representación de estos grandes temas en historias alegóricas que se narran en canciones, historias que son metáforas intemporales y con voluntad universal. Esta misma voluntad se transfiere a estos recién convertidos clásicos del pop, que mediante este proceso adquieren carácter de universalidad.

Al mismo tiempo, se produce un fenómeno de asociación de la música a vivencias personales, dado que para un público concreto dichas canciones están asociadas a un momento de su vida. Este conocimiento generacional, o subconsciente cultural, corre paralelo a la línea del argumento racional de la película, es decir, la literalidad del guión; pero a él se une la implicación emocional del espectador, integrando la afectividad de las vivencias del oyente, aunque sea de manera inconsciente.

Una de las secuencias más interesantes musical y estructuralmente hablando, es el célebre Tango de Roxanne de la

película *Moulin Rouge*, en la que se reinterpreta la conocida canción *Roxanne* del grupo británico The Police. El número musical narra la tensa espera del joven y pobre músico (Ewan McGregor), mientras su amada (Nicole Kidman), la estrella del Moulin Rouge se ve obligada a venderse al villano productor para salvar el espectáculo. Mientras, un artista argentino interpreta un tango que relata la historia de una prostituta, una historia de celos y traiciones, y lo que parecía al comienzo una escena en solitario se va convirtiendo poco a poco en una historia coral, a la que se unen multitud de personajes, se agrega un impresionante crecimiento de la textura orquestal y se convierte en un descomunal número de baile.

Esta historia entre bambalinas da lugar a una compleja conjunción de recursos narrativos. En primer lugar el espectador observa en el plano la fuente musical de la que parte el inicio de la escena, un viejo violinista tocando una melodía que acompaña el relato del argentino. A esta música diegética se le añade paulatinamente la música incidental, simultánea, una orquesta que suena desde un lugar extrafílmico y que se integra en la escena de manera natural con los elementos sonoros de la ficción fílmica, algo que es también característico de este género. Dicha organización de la música puede resultar metafórica de la mezcla de realidades y superposición de historias que aparece en la secuencia: por un lado el número de music-hall o café concierto interpretado y cantado por el artista argentino es una metáfora de la historia diegética, es decir, de los avatares de los dos protagonistas de la película, de manera que se organiza una estructura de dobles parejas. Si bien el tango es el número inicial, en un momento dado de la secuencia Ewan McGregor comienza también a cantar, esta vez su propia historia dentro del relato, superponiendo así no sólo las dos narraciones, sino también dos temas melódicos distintos. Al mismo tiempo, el espectáculo que se representa en la ficción y que interpretan los comediantes del *Moulin Rouge* cuenta una historia similar, formándose así un juego fractal de espejos narrativos.

Una pieza clave es el uso de las connotaciones del tango como género musical. La utilización del tango responde aquí al estereotipo que se ha forjado, el de una música que remite a la crisis vital, al

desencanto, a la desesperación (en este caso del personaje), al amor trágico y los celos, al tema recurrente en sus letras de la prostitución y los bajos fondos. La ambientación del tango en París no es anacrónica, puesto que fue una música traída por los emigrantes y tuvo cierto arraigo en la ciudad, pero en todo caso concuerda perfectamente con los intereses de la escena.

Una tensión contenida da comienzo a la escena, poco a poco esa tensión se expande y se convierte en un grito desgarrado del personaje, mientras los acontecimientos narrativos se precipitan. Este *crescendo* cinematográfico es reforzado por múltiples métodos de crecimiento de la tensión fílmica, comenzando por el ritmo de montaje que va aumentando paulatinamente hasta alcanzar una velocidad de planos casi frenéticos, dando además mucha importancia a los cortes. Resulta muy interesante observar una suspensión de este ritmo, una parada estratégica antes del desenlace de la escena, que funciona a modo de calderón o acorde suspendido antes de una cadencia, y que mantiene la tensión de la secuencia para volver a caer en la trama aún con más fuerza. Los discursos se superponen progresivamente, realizados en un montaje en paralelo de los diferentes espacios de la narración: la sala de baile del tango, la fría calle por la que camina el protagonista, el salón de la residencia del productor donde está la heroína. Igualmente los personajes se van multiplicando, en concreto los bailarines, emulando así los grandes números de danza del musical clásico que sustituyeron a las estrellas solistas del Broadway de los años 30 (cuyo paradigma son Fred Astaire y Ginger Rogers) por las grandes compañías de baile de los estudios.

Los recursos musicales resultan esenciales en la construcción de esta secuencia. En este caso podemos hablar de *música paráfrasis*, porque música e imagen van expresando el mismo contenido expresivo, de manera que se refuerzan mutuamente, lo que se ve acentuado por una articulación sincrónica del ritmo musical y el ritmo visual, ya que toda la escena está configurada basándose en la música: los cortes de planos del montaje, la alternancia de primeros planos, planos detalle, planos generales, los movimientos de los personajes, etc.

Igualmente, la estructura musical está determinada por la narración, así que el director musical se ve obligado a variar la estructura original del tema de The Police, lo que se aprovecha para jugar con la *técnica de contraste*, dando importancia a los cortes y las paradas, tanto narrativa como musicalmente.

La nueva composición de Craig Armstrong, basada en la canción Roxanne, se sustenta sobre un ostinato⁴ continuo de tango. Este motivo está ya presente en las estrofas, pero continúa en el tema 1a, si bien la narración pasa a contar una historia diferente y la cámara sigue al protagonista; el mismo ostinato continúa en el interludio como si fuese otra estrofa, respondiendo al esquema musical, pero también al significativo, pues los celos (con los que se puede equiparar narrativamente) están presentes en el transcurso de toda la secuencia.

En cuanto a la estructura temática, es decir, los motivos musicales que aparecen, se reconoce un primer tema o Tema 1 en las estrofas, que es el tema de tango (Roxanne); a él se añade la introducción al Tema 2, una variación del anterior por lo que lo denominamos Tema 1a; y el Tema 2, el tema del protagonista y que aparece por primera vez en los estribillos. Sobre estos temas musicales principales se superpone un tema ya conocido en la película que alude a la relación de los dos personajes, *Come what may*. Por lo tanto el esquema del bloque musical resulta de la siguiente manera:

Estructura	Compases	Temas	Instrumentación
Introducción narrativa			Trío de piano, violín y guitarra diegético
INTRODUCCIÓN	16+8		Orquesta (cuerda). Calderón en trémolos.
ESTROFA	16	T.1	Orquesta + violín diegético
Puente	10	T.1a	Cuerda en pizzicatos con el ostinato
ESTRIBILLO	16	T.2	Orquesta
Interludio	12 ()		Ostinato en cuerdas + violín Sin ostinato, sintetizador, cuerdas
ESTRIBILLO	16	T.1, T.2.	Orquesta completa, coro
Interludio			
ESTRIBILLO	16	T.1,	Orquesta, coro

⁴ En música un ostinato es la repetición continua e insistente de un diseño melódico o rítmico dentro de una misma voz, que suele ser la voz instrumental del bajo. En este caso se repite un diseño melódico – rítmico.

		T.2.	
Coda	18	T.1, T.2.	Orquesta, coro

El crecimiento de la tensión narrativa de la escena también se ve reforzado por recursos musicales, de una forma evidente en el crecimiento de la densidad sonora, aumentando la amplitud de la textura instrumental hasta completar toda la gama orquestal. Aumenta también el número de motivos melódicos, incluyendo variaciones sobre los distintos temas, así como se incrementa la velocidad rítmica porque, aunque el ritmo es continuo y regular, en los estribillos se utilizan figuraciones más breves para acompañar el movimiento melódico descendente.

Al igual que en la ópera, la tesitura de las voces de los cantantes tiene connotaciones narrativas, por eso se elige a un barítono en su registro grave, pues por tradición se relaciona con personajes sombríos. Tanto las voces como el registro instrumental, progresan hacia tesituras agudas a medida que la escena avanza, incluyendo la voz de tenor de Ewan McGregor y la de soprano de Nicole Kidman. El color tímbrico a su vez está relacionado, como no podía ser menos, con el color visual y la fotografía: por eso aparece el tenebrismo acompañando al cantante de tango, el color rojo para el protagonista (tenor) y el azul para la protagonista (soprano).

La complejidad de esta escena, que hemos pretendido esbozar en estas líneas, resume en cierta manera la visión actual de un género que sigue vivo. El esfuerzo de producción y de creación en películas musicales contemporáneas alude a una voluntad de revitalización y un deseo de conexión con el público plasmado en el uso de los *clásicos del pop*, motor energético del nuevo musical. En nuestros días el musical se nutre de los tópicos y pintoresquismos de su época clásica, pero que se reinventa consciente de sus propios estereotipos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

- INGLIS, Ian (ed.) (2003) *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria.