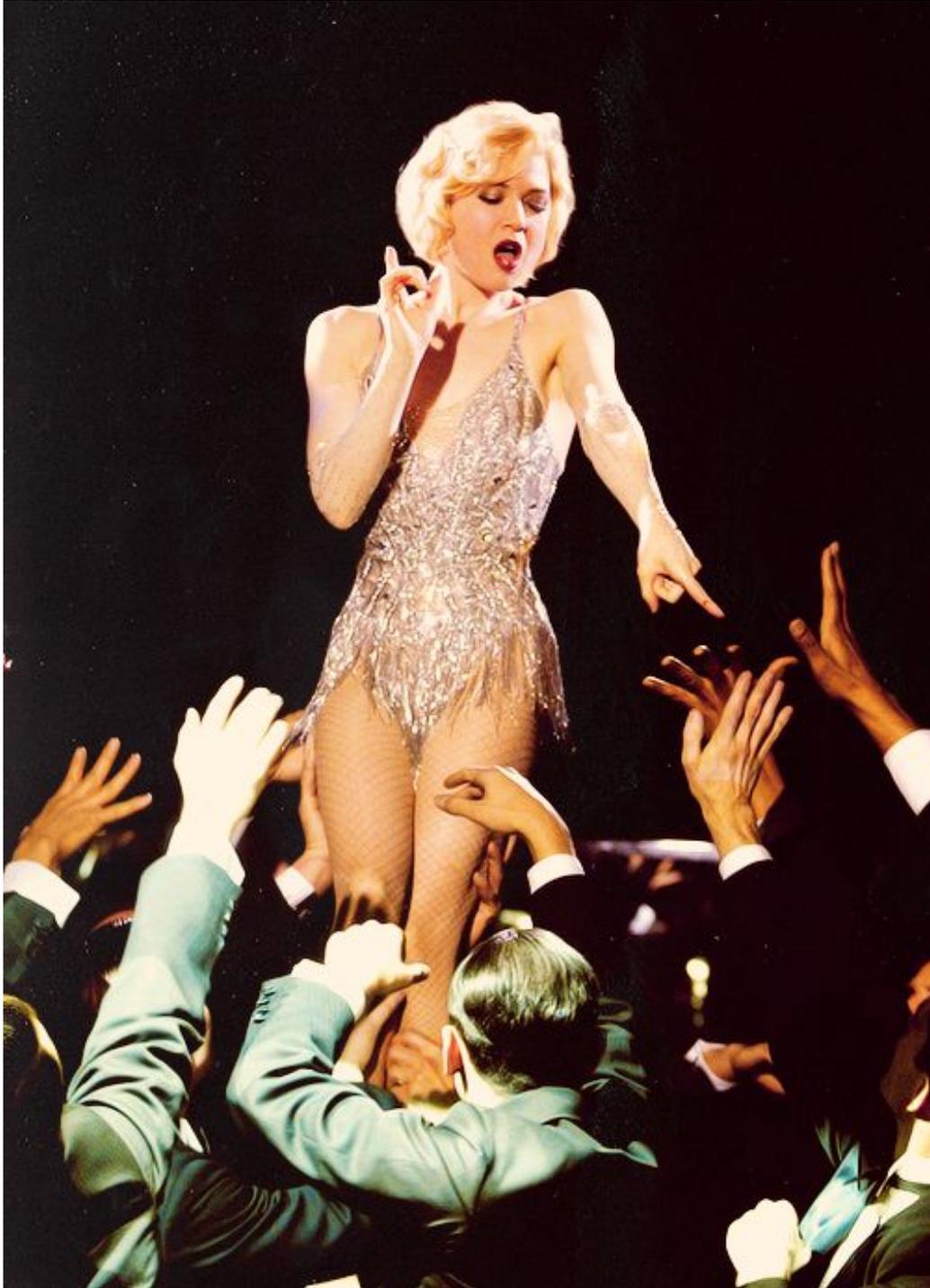


Chicago, la verdad está en la música





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

CHICAGO: LA VERDAD ESTÁ EN LA MÚSICA

TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL QUE
PRESENTA ANA MARGARITA VALENCIA MENDOZA

Asesor responsable: Lauro Zavala

Asesor interno y/o externo: Carlos Gómez

Resumen: Existe una contraposición entre la realidad utópica de los números musicales y la realidad imperfecta del mundo real, donde todo es endeble, finito y resbaladizo. La película representa la capacidad que tenemos los seres humanos de presentar la realidad de maneras distintas. El cine musical es una manera de representar esta realidad que los personajes anhelan y con los que nos sentimos tan identificados nosotros los espectadores. La música y el sonido en el cine están actualmente desplazados por la imagen y es por eso que es pertinente hacer un análisis también de lo que aporta la música y el sonido al cine.

Abstract: There is a contrast between the utopian reality of musical numbers and the imperfect reality of the real world, where everything is flimsy, finite and slippery. The film represents the ability of human beings to present reality in different ways. Musical cinema is a way of representing this reality that the characters crave and with which we viewers feel so identified. Music and sound in the cinema are currently displaced by the image and that is why it is pertinent to also analyze what music and sound brings to the cinema.

Palabras clave: Cine musical, sonido, música, volumen, ritmo, personajes, cine musical clásico, interpretación, análisis, Lauro Zavala.

Keywords: Musical cinema, sound, music, volume, rhythm, characters, classic musical cinema, interpretation, analysis, Lauro Zavala.

Índice

Introducción

Capítulo 1. Decoupage de los números musicales.

Capítulo 2: ¿Qué es el cine musical en el caso de Chicago? Diferencias entre el cine musical clásico, moderno y posmoderno.

2.1: El cine musical en Latinoamérica.

Capítulo 3: ¿Qué distingue este musical de otros? Comparación con Burlesque y Nine.

Conclusiones

Agradecimientos

Me gustaría agradecer en estas líneas la ayuda que muchas personas y compañeros me han prestado durante el proceso de investigación y redacción de este trabajo. En primer lugar, quisiera agradecer a mi mamá Margarita que me han ayudado y apoyado en todo desde que decidí estudiar Comunicación Social, nunca me soltó y me animaba cada vez que no podía más. A mi tutor, Dr. Lauro Zavala, por haberme orientado cuando me sentía sin salida y que mi tesis no iba para ningún lado.

A todos mis amigos, a Celeste y Melisa que no dejaron que me diera por vencida nunca y mis compañeros que también me ayudaron de una manera desinteresada, gracias infinitas por toda su ayuda y buena voluntad. A todos los profesores que formaron parte de mi trayecto durante la Universidad Autónoma Metropolitana. A todos, ¡gracias!, no pude haberlo hecho sin ustedes .

Introducción

Existe una contraposición entre la realidad un poco utópica de los números musicales y la realidad imperfecta del mundo real, donde todo es endeble, finito y resbaladizo. La película representa la capacidad que tenemos los seres humanos de presentar la realidad de maneras distintas. Una representación que, obligatoriamente, parte de la realidad pero que no acaba necesariamente en ella, sino en lo que decimos de ella.

En este trabajo terminal se mostrará el análisis que se hizo a los números musicales de Chicago, por qué se tomó en cuenta el volumen y ritmo como características principales a analizar y la función que cumplen dentro del desarrollo narrativo de la película. Así mismo, habrá una interpretación de acuerdo con lo que se vio en las gráficas. En el segundo capítulo una definición del cine musical, cómo comenzó el género en Estados Unidos y México. El artículo principal que rige este trabajo es el artículo publicado en una revista brasileña en el 2018 que propone el doctor Lauro Zavala para el análisis de cine musical, llamado *Modelo Paradigmático para el Análisis del Cine Musical*, en ese segundo capítulo hay una descripción de las diferencias entre el cine musical clásico, moderno y posmoderno, aplicable a Chicago. Se habla un poco del cine musical Latinoamericano en un apartado breve del capítulo dos y por último, ¿qué es lo que distingue Chicago de otros musicales? Una breve comparación con *Nine* (2009) y *Burlesque* (2010).

Objetivo General:

- Identificar el uso del lenguaje cinematográfico en el cine musical, específicamente en Chicago

Objetivos Específicos:

- Describir cómo funciona cada elemento del lenguaje cinematográfico
- Descubrir qué función cumplen los números musicales dentro de la estructura general de la historia.
- Comparar Chicago con otras películas del mismo género

Metodología:

- Analizar secuencias musicales a partir del volumen y ritmo.
- Comparación con dos películas del mismo género (*Nine* y *Burlesque*)

Se presentará un modelo de investigación humanístico porque el trabajo que presentaré de acuerdo con Lauro Zavala en su texto *Teoría del Cine* consistirá en la coherencia y consistencia de la argumentación lógica presentada a lo largo del trabajo, de tal manera que las conclusiones correspondan a los objetivos planteados inicialmente. Corresponde a un macro análisis ya que se analizará la película completa y un microanálisis también porque se analizan específicamente los números musicales. Será un tipo de análisis textual ya que analizaré cómo produce la película su propio sentido bajo la imagen, el sonido, la puesta en escena, la narración y el montaje.

Corpus:

Chicago

- Año: 2002
- País: Estados Unidos
- Dirección: Rob Marshall

Nine

- Año: 2009
- País: Estados Unidos
- Dirección: Rob Marshall

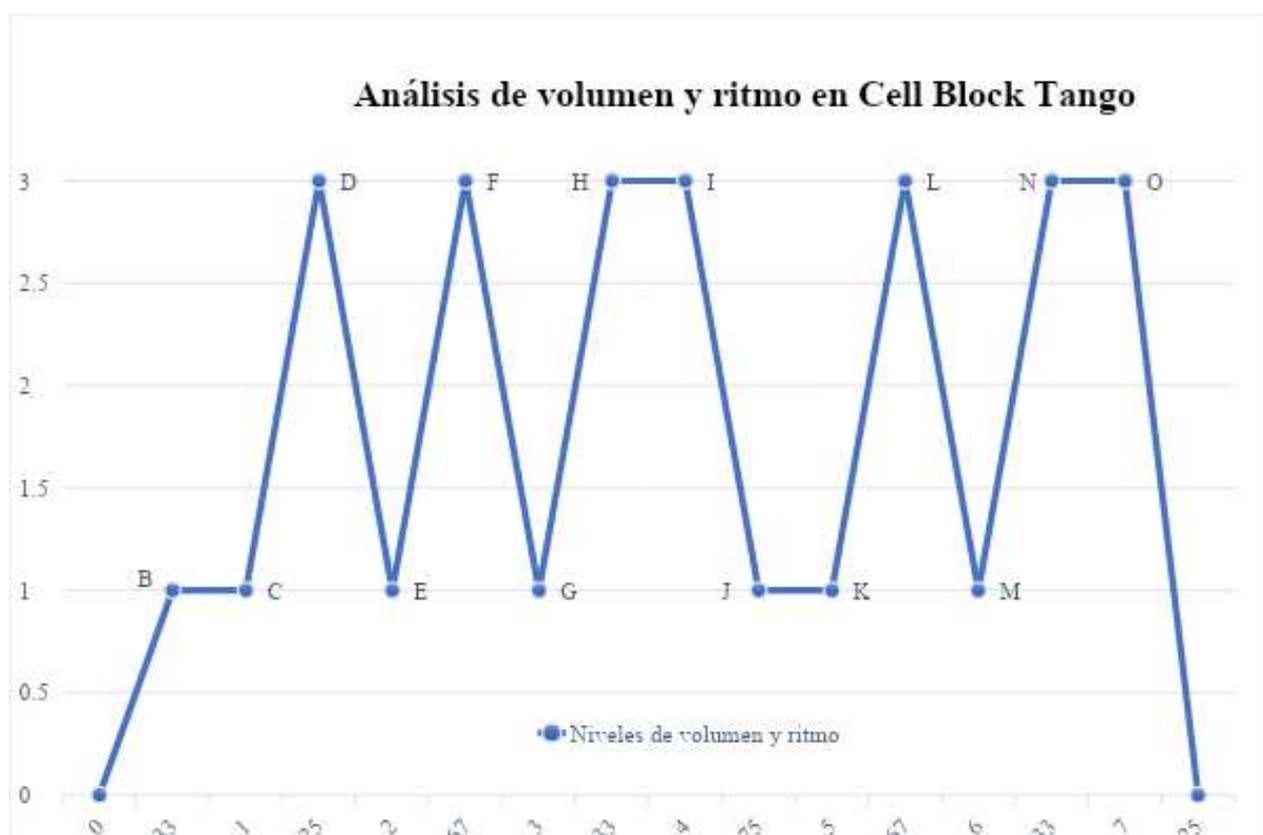
Burlesque

- Año: 2010
- País: Estados Unidos
- Dirección: Steven Antin

Capítulo 1: Análisis de los números musicales

Se mostrará un análisis de los números musicales para graficar la importancia del volumen y el ritmo de la música que son las características más importantes en el número musical, acompañado de la puesta en escena que distingue el peinado, vestuario, voz, cuerpo y manera de bailar, la imagen donde podremos observar la iluminación en cada escena y la estructura narrativa en cada una de las secuencias musicales. Los niveles seán del uno al tres como nueva propuesta marcando el nivel 1 como bajo, el nivel 2 como medio y el nivel 3 como alto.

Eje de “X” muestra los minutos de cada secuencia y eje de “Y” muestra los niveles del volumen y ritmo de la música

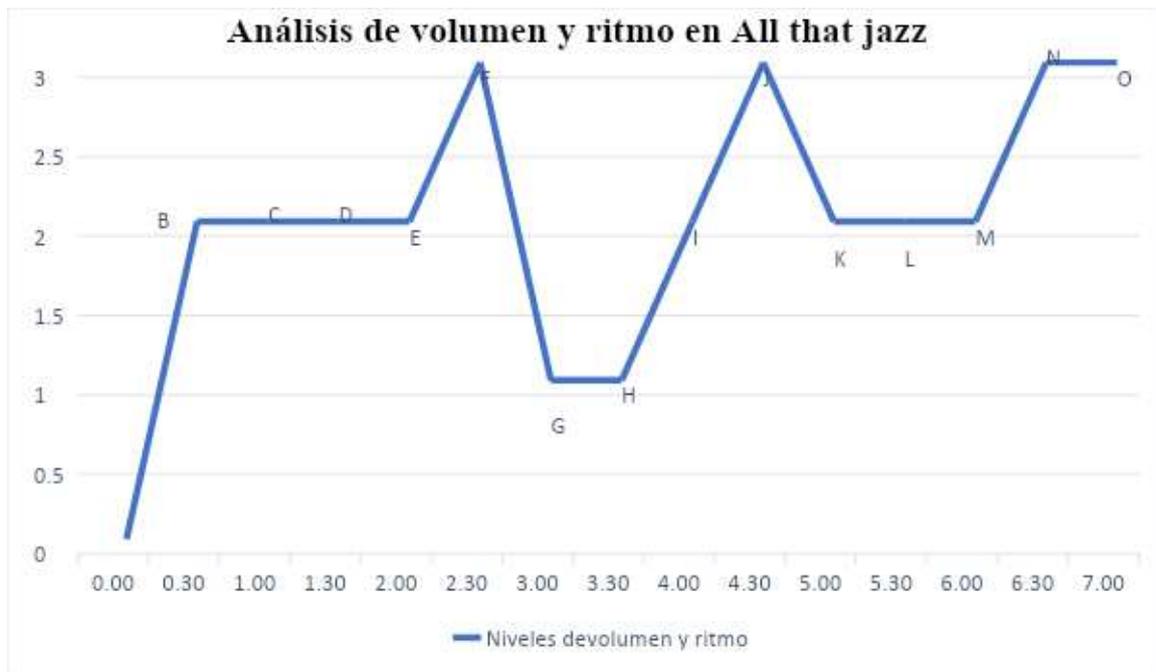


<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena (peinado, vestuario, voz, cuerpo, etc....)</i>	<i>Color</i>	<i>Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Vemos a Roxie con camión gris, largo, despeinado, sin maquillaje.	Colores grises en vestuario y escena	Poca iluminación, colores azulados	Se puede observar a Roxie triste e intrigada por lo que escucha
Del B al C	Seguimos viendo a Roxie con el mismo vestuario y ahora a un joven que presenta el número musical con traje negro, muy elegante	Colores grises en vestuario y escena	Se abre la celda de Roxie y aparece un foco en cenital que ilumina una mesa y silla como de bar donde Roxie se sienta	Vemos a Roxie curiosa tratando de dilucidar lo que ve
Del C al D	Ahora vemos a las presas, entre ellas podemos observar a Velma también. Las vemos en distintos tipos de lencería negra	Colores oscuros aún, negro, café y gris en vestuario y escena	Seis focos en cenital iluminando de color azul a las presas que aparecen una a una detrás las rejas que simbolizan las celdas	Se presenta cada presa con una palabra que tendrá que ver con la forma en la que mataron a sus parejas. Observamos a cinco mujeres molestas, retadoras y una de ellas, muy introvertida
Del D al E	Comienza el número musical, todas con lencería negra y tacones	Colores oscuros aún, negro, café y gris en vestuario y escena	Sigue la iluminación azul sobre las presas	La canción explica que ellos se lo merecían y si los mataron fue por culpa de ellos

Del E al F	Sale la presa #1 de la celda. Tiene cabello chino, suelto, muy delgada. Maquillaje cargado en los ojos y labios rojos. Esta escena se intercala con imágenes de lo que sería la realidad. Ella haciendo múltiples actividades en la cárcel mientras les cuenta la historia a las demás chicas.	Colores oscuros aún, negro, café y gris en vestuario y escena. Aparece un pañuelo rojo que saca la chica por detrás de la cabeza de su pareja al momento de explicar que lo mató de un tiro en ésta misma.	Ahora las rejas quedan con la iluminación azul mucho más intensa y al frente una luz cenital blanca que ilumina al chico que simboliza ser la pareja de la presa #1.	La presa #1 cuenta que mató a su esposo porque le encantaba tronar bombas con el chicle y eso a ella le desesperó tanto que lo mató. Se puede entender que fue sólo el pretexto porque no era lo único que le molestaba
Del F al G	Presa #1	El mismo pañuelo rojo lo usa en el baile atacándolo con el mismo	La iluminación no cambia	Bailan enérgicamente, casi no se muestra el rostro del joven, ella se ve molesta con movimientos agresivos
Del G al H	Presa #2. Delgada, lencería negra, cabello corto, pelirroja. La historia se intercala con imágenes en la cárcel también	Esta chica saca el pañuelo rojo de la boca del joven. Lo mató poniéndole arsénico a su bebida	La iluminación no cambia	La presa #2 se muestra dolida por el engaño de su pareja que tenía múltiples amantes
Del H al I	Presa #1 y presa #2 hacen el mismo baile con sus parejas mostrando el pañuelo rojo en todo momento.	El color que más resalta es el rojo de los pañuelos que llevan las chicas siempre en la mano	Se observa una combinación de iluminación azul y blanca. Fondo negro en todo momento	Molestas, agresivas, muy enérgicas.

	Aparece la presa #3 con cabello muy corto, de tez oscura.			
Del I al J	<p>Presa #3, cabello muy corto, tez oscura.</p> <p>Aparece la presa #5 con un vestido negro de tul, con el cabello recogido, ella no habla inglés y no hay traducción de lo que está diciendo. Cuando ella aparece los otros personajes quedan inmóviles</p>	El pañuelo rojo sale esta vez del abdomen del joven. Lo mató apuñalándole esa parte del cuerpo diez veces.	La iluminación azul y blanca cambia cuando ella saca el pañuelo rojo y todo se ilumina del mismo color. Aparece la presa #5 y ella tiene una iluminación blanca y azul. Las demás siguen en rojo	<p>Presa #3 retadora, imponente, agresiva. Cuenta que mató a su esposo porque él creía que ella lo engañaba con el lechero</p> <p>Presa #4 triste, angustiada.</p>
Del J al K	<p>Presa #4, labios rojos, sombras negras, vestido de tul negro.</p> <p>Aparece Velma con otra chica y un chico. Todos con vestuario negro</p>	Ella es la única que saca el pañuelo blanco por detrás de la cabeza de su pareja.	Cuando ella muestra el pañuelo, todo se apaga menos la luz cenital blanca que la ilumina.	Baila con su pareja, triste, con movimientos suaves, se ve angustiada. Se entiende que ella no mató a su pareja, es la única inocente de verdad
Del K al L	Velma con un cigarro en la mano, se alterna el número musical con la vida de Velma dentro de la cárcel con camión café. Labios rojos y sombras negras	Color azul, blanco y rojo. Ella saca dos pañuelos de sus manos, no se puede saber cómo los mató	Cuando ella empieza a sacar los pañuelos de sus manos, todo se torna rojo	Velma se ve molesta e hipócrita contando que ella y su hermana tenían un acto circense junto con el novio de Velma y los encontró una

				noche juntos. Ella no recuerda nada más que la imagen de ella lavándose la sangre de sus manos
Del L al M	Las seis presas	Rojo, blanco y azul	Iluminación en color rojo	Todas las presas se muestran fuertes, con movimientos bruscos como de pelea
Del M al N	Presa #6 cabello chino, corto, labios rojos y sombras negras.	Azul, blanco y rojo El pañuelo rojo sale de su mano para ahorcarlo con el mismo.	Iluminación blanca y azul hasta que muestra el pañuelo rojo	Presa #6, enojada, agresiva. Mata a su marido porque él tenía otras parejas, hombres y mujeres.
Del N al O	Las seis presas y aparecen más mujeres con lencería negra.	Azul, blanco, rojo y negro	Iluminación que cambia de blanco a rojo, enfatizando algunos acentos musicales	Todas las presas bailan, movimientos agresivos
Del O al P	Las seis presas	Azul, blanco, rojo y negro	Cambia la iluminación roja a una blanca y después azul de acuerdo con el ritmo de la música	Vuelven a sus celdas mientras cada una menciona la misma palabra con la que empezaron el número musical. Vuelve Roxie a su celda y se cierra.



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena (peinado, vestuario, voz, cuerpo, etc.)</i>	<i>Color</i>	<i>Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Un ojo en primerísimo primer plano. Después las letras de “Chicago” en grande. Gente con traje, un bar elegante.	Negro, amarillo en el lugar donde se encuentra la gente dando sensación cálida. Azul en el escenario resaltando a los músicos	Cálida, amarilla y azul en el escenario	Se observa el ojo de alguien, la música aumenta y con ello los movimientos de la cámara dando un recorrido rápido por el lugar, contextualizando.
Del B a C	Se observa un detrás de bambalinas, vestuario en colores café,	Tras bambalinas colores grisáceos, en el escenario azul y	Oscuro, lo único que está muy iluminado es el escenario	El director del espectáculo se nota molesto porque las siguientes en salir

	gris y negro. Se observan dos piernas bajando de un taxi con medias y tacones, apresurada.	en las tomas de la calle cuando llega el taxi, negro.		no han llegado. Alguien está llegando apresurada
Del C al D	Es Velma la que viene apresurada, vestida de negro. No se le ve el rostro	Otra parte del detrás de bambalinas, en una toma cenital, el cuarto se ve de color amarillo	Iluminación cálida dentro del lugar y por fuera hay poca	Velma se nota molesta, arrancando simbólicamente el poster donde viene el nombre de su hermana, más tarde sabremos que es porque acaba de matarla. Muy confiada le dice al director que ella puede hacer el número sola.
Del D al E	Ella se cambia apurada, en lencería negra. Aún no se le ve el rostro	Entra a su camerino que tiene toques rosas y rojos. Se deshace de la pistola que está envuelta en un pañuelo lleno de sangre	Iluminación tenue	Está apurada pero no se ve desesperada hasta que se lava las manos para quitarse la sangre y no se le desvanece a la primera, pero no entra en pánico, simplemente se

				apura a cambiarse para salir a escena
Del E al F	El pianista en esmoquin, ella con su vestuario de bailarina negro, cabello corto, pero aún no se muestra su rostro	El escenario es completamente azul	Colores azul y blanco	Velma, una chica muy segura a punto de salir a escena, el pianista se ve confundido porque esperaban a las hermanas Kelly, son embargo solo aparece una. La música cumple con su función didáctica
Del F al G	Ya podemos ver el rostro de Velma Kelly, maquillaje cargado, sombras negras y labios rojos. Comienza el número musical	Vemos este contraste del azul del escenario con el amarillo donde se encuentra el público	Varios reflectores iluminan a Velma	En cada acento de la música ella marca un movimiento con su cuerpo. La música se vuelve un personaje más.
Del G al H	Bailarines con vestuario negro también	Azul, rosa, morado	Iluminación en azul, ya no se ven los reflectores blancos	Baila seductora

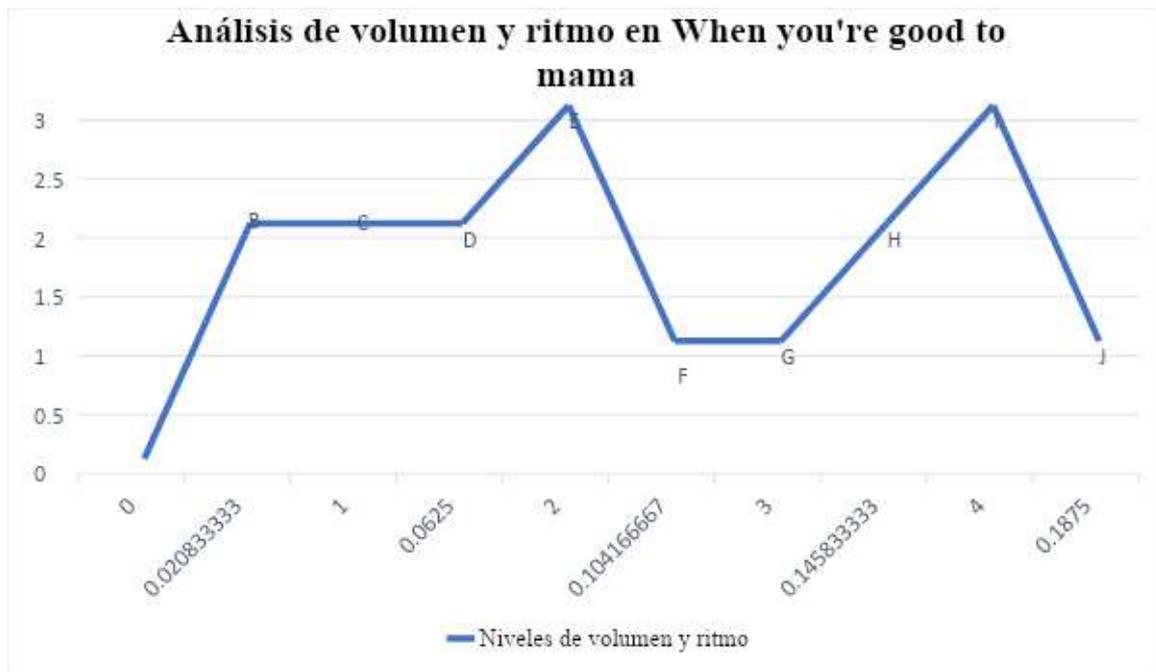
Del H al I	Vemos entre el público a Roxie, ella con un abrigo gris, labios rojos también	Naranja, amarillo, rojo, gris	Contraste de iluminación cálida y fría	El nuevo personaje admira a Velma mientras ella baila y canta.
Del I al J	Roxie y Velma. Aparece un joven con sombrero negro, traje y corbata roja	Morado, azul, naranja, amarillo y rojo	Contraste de iluminación cálida y fría	Vemos un campo contra campo como si el movimiento de la cámara hubiera hecho el intercambio de chicas sobre el escenario. Roxie sueña que está haciendo lo que hace Velma.
Del J al K	El joven de traje es pareja de Roxie.	Morado, azul, naranja, amarillo y rojo	Contraste de iluminación cálida y fría	Roxie y el joven salen del bar, dirigiéndose hacia casa de ella.
Del K al L	Se mantiene	Hay un contraste de colores, en el escenario y el bar son colores vivos y en el edificio donde está el departamento de Roxie hay	Luz tenue en el departamento de Roxie y mucha iluminación en el bar	Vemos a Roxie con su pareja, ebrios, jugueteando en las escaleras y besándose

		colores grises y cafés		
Del L al M	Ahora podemos ver que Roxie trae un vestido rosa y las uñas pintadas de rojo.	En el escenario y el bar son colores vivos y en el edificio donde está el departamento de Roxie hay colores grises y cafés	Luz tenue en el departamento de Roxie y mucha iluminación en el bar	Aquí podemos ver las escenas alternándose al ritmo de la música. Roxie y su pareja a punto de tener relaciones sexuales y por el otro lado a Velma en el número musical
Del M al N	Fred le quita las medias a Roxie	Café, rosa pálido, gris.	Luz tenue	Roxie alcanza una foto donde sale ella con su esposo y la pone boca abajo.
Del N al O	Entra un grupo de policías al bar detrás de un hombre en traje café	Café, negro, azul, morado, naranja	Donde se encuentra el público está poco iluminado el escenario por el contrario sigue muy iluminado	Los policías vienen por Velma, ella termina orgullosa el que sería su último espectáculo en el bar



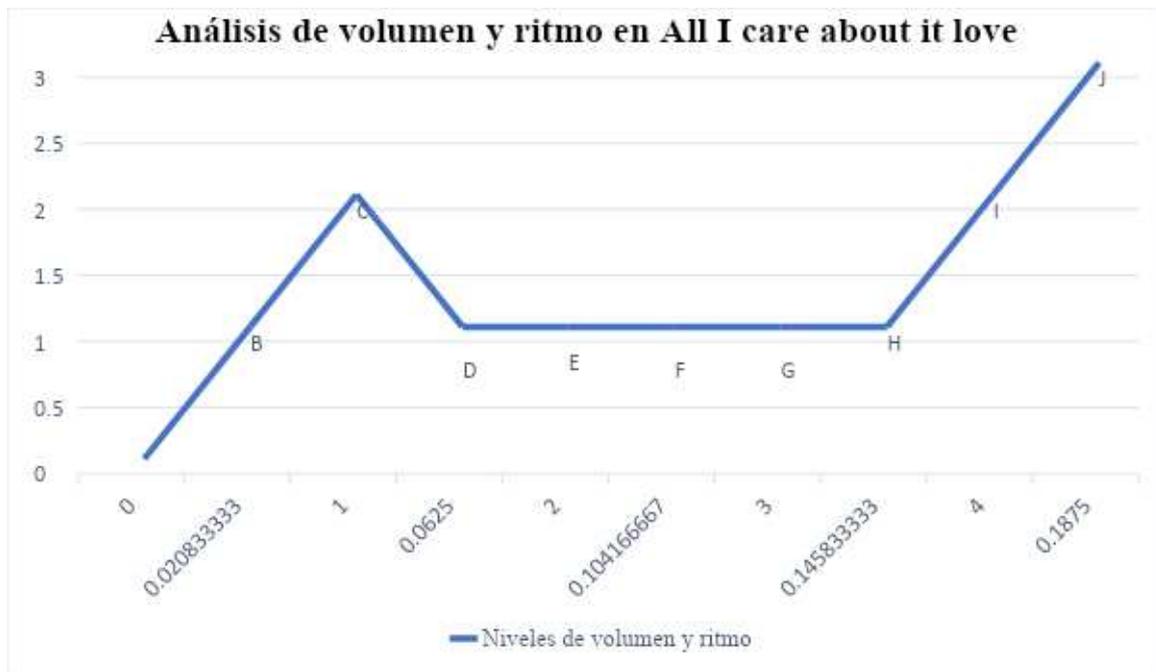
<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena (Peinado, vestuario, voz, cuerpo, etc.)</i>	<i>Color e iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Roxie con camión de satín rosa palo. Su esposo con camisa verde olivo. Detective con sombrero negro, saco azul marino	Colores café, poca iluminación.	Ella retraída atrás de su esposo que está explicándole al detective lo que sucedió. Ella no habla.
Del B al C	Roxie en un vestido de satín rosa. Labios rosas	Poca iluminación en el departamento y en el escenario un reflector que sigue a Roxie.	Se intercala la escena de Aimos explicándole al detective con las escenas de Roxie cantando la canción
Del C al D	Se mantiene	Se mantiene	Se mantiene
Del D al E	Se mantiene	Se mantiene	Se mantiene
Del E al F	Se mantiene	Se mantiene	Se mantiene

Del F al G	Se mantiene	Se mantiene	Mientras Aimos defiende a Roxie de ser acusada por matar a un joven, el detective le menciona el nombre del joven que murió y ahí es cuando se da cuenta que lo conoce, es el joven que le vende muebles y Roxie lo conoce.
Del G al H	Se mantiene	Se mantiene	Aimos confiesa que Roxie lo obligó a decir ciertas cosas en la declaración, pero él se da cuenta que todo fue falso y ella lo mató. En la canción ella comienza a molestarse
Del H al I	Se mantiene	Ella tiene iluminación rosa y él azul.	Él aparece en la escena de la canción diciendo toda la verdad, a su vez ella canta enojada encima del piano. Lo ataca al finalizar la canción y se la llevan arrestada



<i>Puntos para analizar</i>	<i>para</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color, iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B		Vestuario gris, camisones de presa. Mamma Morton con vestido dorado	Gris, rojo, naranja, dorado, café	Están todas las presas esperando en un cuarto para conocer a la persona que va a cuidar su estadía en la cárcel.
Del B al C		Se mantiene	Gris, rojo, naranja, dorado, café. Intercalando las escenas	Mamma Morton se presenta. En el número musical ella habla sobre la reciprocidad y si son buenas con ella, ella será buenas con las demás.
Del C al D		Se mantiene	Un reflector sigue a Mamma Morton en el número musical	Les hace creer que va a ayudarles, las va a apoyar, pero eso en

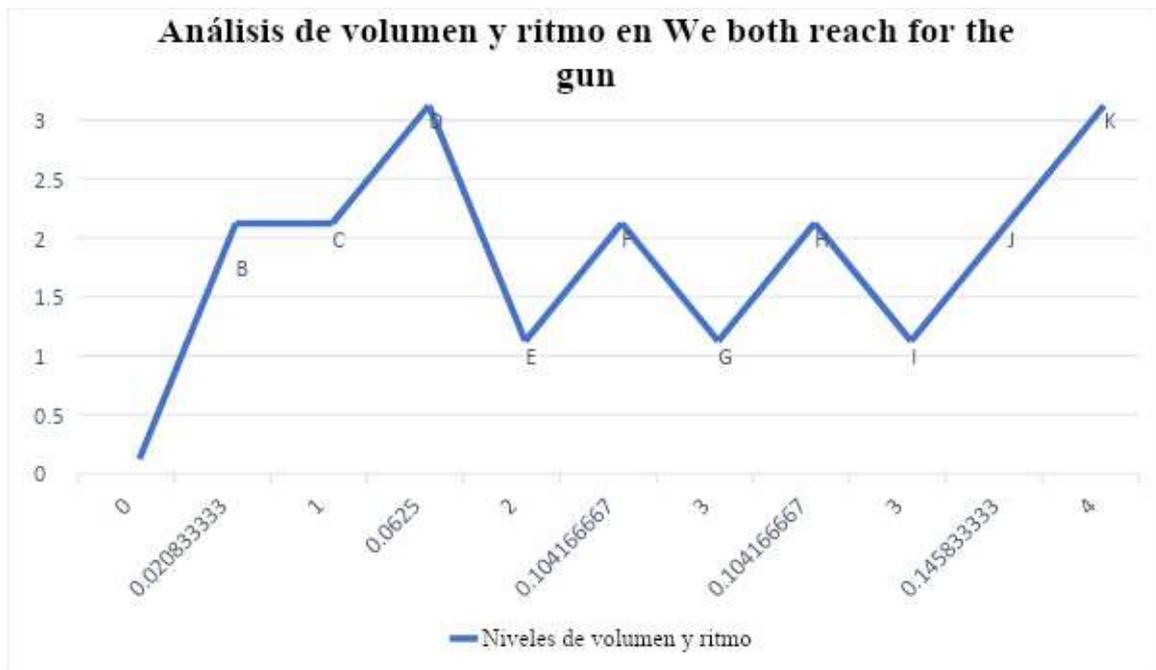
			realidad no le importa
Del D al E	Se mantiene	Se mantiene	Detiene a Roxie para conocerla y es el primer acercamiento que tienen ellas dos.
Del E al F	Se mantiene	Se mantiene	Le explica cosas sobre cómo funciona todo en la cárcel y podemos ver a Velma en su celda
Del F al G	Se mantiene	Se mantiene	Velma le presume a Mamma Morton que salió en una revista y trata de vendérsela, pero ella solo le quita su dinero
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	Cuando Mamma Morton guarda el dinero de Velma en el sostén, en el número musical ella saca un pañuelo verde del mismo lugar.
Del I al J	Se mantiene	Al término de la canción cambia la iluminación a color azul	Canta sarcástica. Roxie le pide amablemente otra cobija desde su celda y ella no le hace casa.



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Mamma Morton y Roxie con camión de presas color gris. Atrás aparecen unas bailarinas con vestuario de presas también.	Gris, café, poca iluminación	Roxie le pide a Mamma Morton hacer una llamada para contratar al mejor abogado de la ciudad. Alterna la escena con el comienzo de un número musical
Del B al C	Las bailarinas se quitan el vestuario de presas y debajo traen lencería roja.	Reflectores en las presas que se encuentran detrás de las rejas	Las chicas comienzan a cantar sobre un hombre llamado Billy Flynn.
Del C al D	Aparece Billy Flynn con pantalón de vestir, un chaleco y una boina.	Luces azules, rojas y moradas.	En la sombra detrás del telón aparece un joven boleándose los zapatos y el bolero. Uno podría pensar

			que el abogado del que hablan es al que le bolean los zapatos, pero no es así. Sube el telón y Billy Flynn es el bolero.
Del D al E	Se mantiene	La escena de la “vida real” tiene colores rojos en la habitación del sastre. La iluminación del número musical se mantiene igual.	Mientras la letra de la canción que canta Billy dice que no le interesa el dinero, se ve a él mismo en “la vida real” probándose un traje costoso. Billy se sube a un coche antiguo que lleva chofer
Del E al F	Billy con traje, abrigo y sombrero	Se mantiene	En el número musical las bailarinas asemejan un coche en el que va Flynn transportándose.
Del F al G	Aparece Velma Kelly con un vestido negro y una mascada roja alrededor del cuello, Billy Flynn tiene una color vino.	La escena de la cárcel tiene iluminación de día.	Llega a la cárcel y todas las presas lo acosan detrás de las rejas. Se ara detrás de Velma cuando la están entrevistando los reporteros y responde algunas preguntas

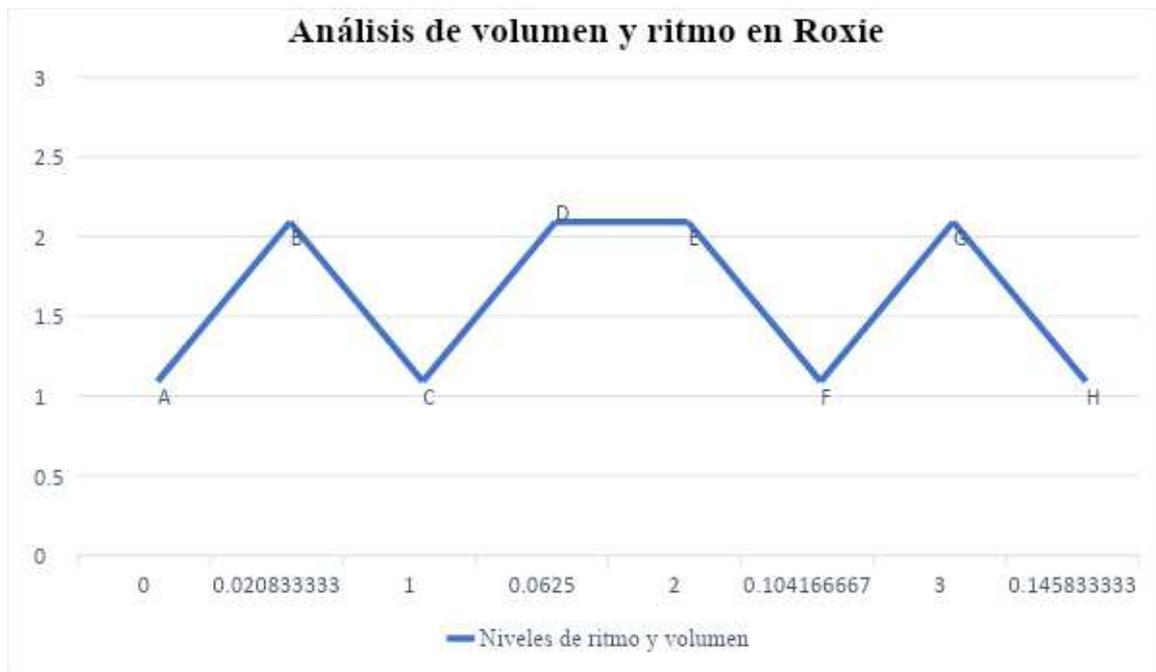
			rápidamente antes de que ella lo haga, manteniendo siempre el control de lo que se dice.
Del G al H	Aparece Roxie con vestuario de presa	Se mantiene	Roxie trata de seducir a Billy para que la represente sin paga, pero él no lo permite, le deja muy claro que hasta que no tenga cinco mil dólares no lo hará.
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	En el número musical, Billy rueda encima de las mujeres, ellas lo admiran, lo adoran.
Del I al J	Queda en ropa interior	Rojo	Lo único que le importa es el amor, termina el número musical



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura narrativa</i>
Del A al B	Roxie con ropa de civil, Billy con traje. Ella labios rojos.	En la conferencia de prensa, grises, azules, negros. En el número musical, rojo, naranja.	Comienza la conferencia de prensa, ella comienza a hablar y Billy la calla. En el número musical ella es un títere que el abogado maneja. El presentador dice: “observen como él casi no se mueve”
Del B al C	En el número musical aparecen los periodistas también como títeres detrás de Billy Flynn y Roxie que está	Se mantiene	Hacen las preguntas en la conferencia y En el número musical, las escenas se intercalan.

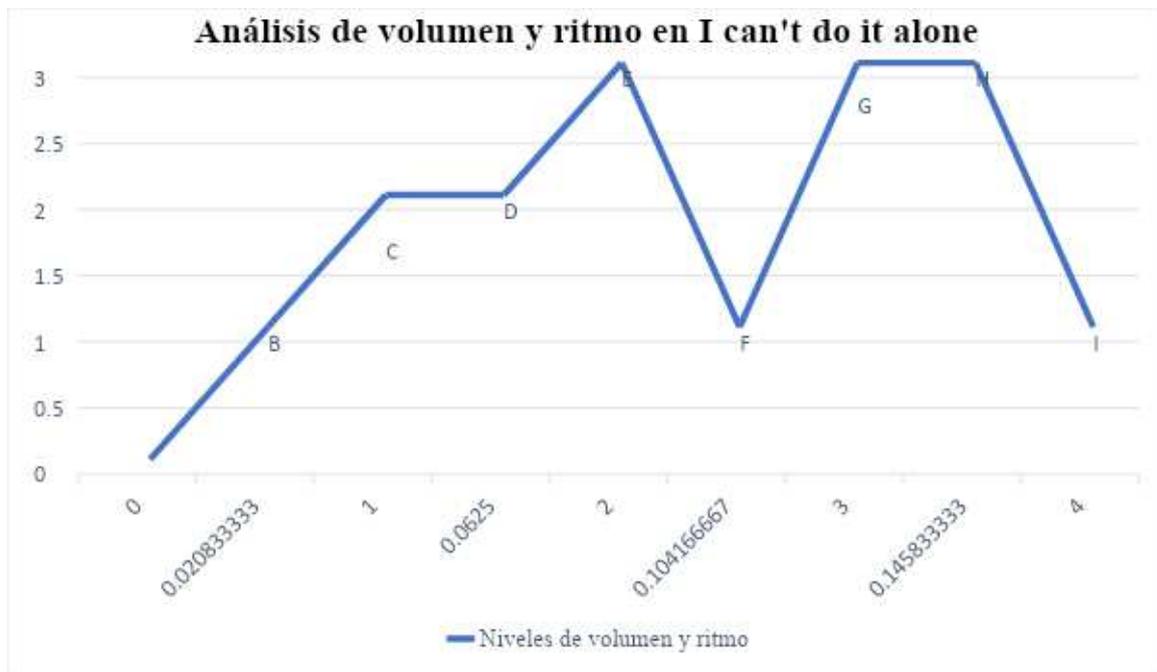
	sentada en las piernas de él.		
Del C al D	Se mantiene	Se mantiene	Los reporteros empiezan a hacer preguntas sobre el asesinato. Roxie contesta como marioneta
Del D al E	Se mantiene	Se mantiene	Él explica que ella mató a su “expareja” en defensa propia y que es comprensible totalmente la razón por la que lo mató.
Del E al F	Se mantiene	Se mantiene	Todas las preguntas las contesta él y ella actúa. Los periodistas comienzan a creer la historia que él está contando.
Del G al H	Se mantiene	Se mantiene	Los periodistas se ven manipulados desde arriba por Billy Flynn con hilos, mostrándolos también como marionetas.
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	Todos bailan al unísono. La reportera principal en otra escena se muestra escribiendo

			en una máquina lo que podría ser la nota. Billy Flynn toma un vaso de leche como los viejos trucos de titiriteros.
Del I al J	Se mantiene	Se mantiene	Sigue bebiendo la leche y se escucha su voz aún cantando. “Los dos buscábamos el arma”, es el título del número musical y también el encabezado del periódico que se muestra impreso en este número musical.



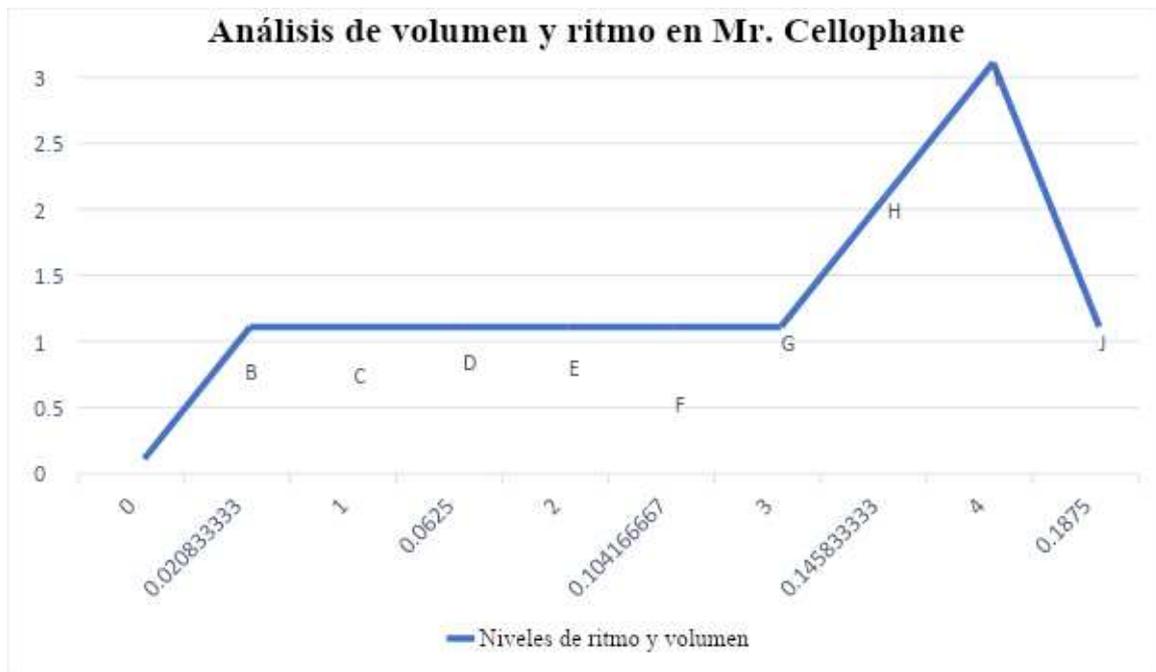
<i>Puntos para analizar</i>	<i>para</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B		Roxie usa un vestido plateado de lentejuelas.	Fondo negro, un reflector en ella	Ella cuenta que no puede creer en donde se encuentra ahora con toda la publicidad que le han hecho. Se intercala una toma rápida de la escena donde Roxie le dispara a su amante.
Del B al C		Se mantiene y aparecen espejos	Se mantiene	Quiere ser reconocida, que todo mundo sepa de ella
Del C al D		Se mantiene	Se mantiene	Ella dice que quién creería que la fama podría empezar con un ¡Bang!

Del D al E	Se mantiene y hombres en traje negro	Se mantiene	Los espejos suben y aparecen detrás unos hombres en traje que se acercan a Roxie.
Del E al F	Se mantiene	Se mantiene	Se siente soñada
Del F al G	Se mantiene	Se mantiene	Baila con los hombres y después sale de escena, ellos la siguen con la mirada hasta que sale.
Del G al H	Se mantiene y aparecen unas letras rojas debajo de ella con su nombre	Se mantiene	Los hombres la admiran desde debajo de las letras mientras ella va subiendo y acaba el número musical.



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Velma viste un camión negro de seda mientras que Roxie usa uno verde militar con flores.	En la mesa donde se encuentran sentadas aparece un reflector que ilumina a Velma. Luz tenue	Velma se levanta para comenzar el número musical y una voz en off dice: “a continuación un acto de desesperación por Velma Kelly”. Ella canta que junto con su hermana tenían planeado ser grandes estrellas. Roxie actúa indiferente y sigue revisando el periódico
Del B al C	Velma ahora trae un corsé rojo con negro y tacones	Velma se dirige a otro lado del cuarto que tiene un reflector en rojo	Desgraciadamente su hermana ahora está muerta. Comienza a hacer el acto que su hermana y ella ejecutaba. Roxie sigue leyendo las páginas donde ella sale en el periódico
Del C al D	Se mantiene	La luz roja cambia a azul al ritmo de la música y los movimientos de Velma Kelly.	Roxie ya no lee, pero se muestra aburrida escuchando lo que cuenta Kelly.

Del D al E	Se mantiene	Una estructura detrás se ilumina en rojo	Velma dice que ella no podría hacerlo sola sin embargo demuestra lo contrario mientras lo platica. Se sube a la mesa donde está Roxie y baila.
Del E al F	Vuelve a traer el camisón negro.	Se mantiene	Un cambio, Velma le pregunta a Roxie que qué le parece lo que le ha contado y ella hace un gesto de disgusto
Del F al G	Vuelve con el corsé rojo	Se mantiene	Roxie comienza a mostrarse interesada cuando Velma baila con una silla y hace una rutina complicada.
Del G al H	Se mantiene	Se mantiene	Sube las escaleras de la estructura y continúa bailando y explicando el espectáculo que hacía con su hermana y su pareja.
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	Aquí es el cierre del número musical.



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Aimos con traje.	Un reflector, luz cálida	Aimos observa melancólico el carruaje de la policía que se lleva a Roxie.
Del B al C	Aimos se maquilla la cara como payaso. Vestuario de payaso	Se mantiene	Cuenta que se siente invisible como el papel celofán.
Del C al D	Se mantiene	Se mantiene	Aimos baila en un escenario y en el público solo se muestran dos personas aburridas
Del D al E	Aimos con traje y sombrero. Billy con traje	Luz tenue en la oficina de Billy	Aimos visita a Billy Flynn que está leyendo el periódico que habla de Roxie
Del E al F	Se mantiene	Se mantiene	Billy le explica que Aimos no puede ser

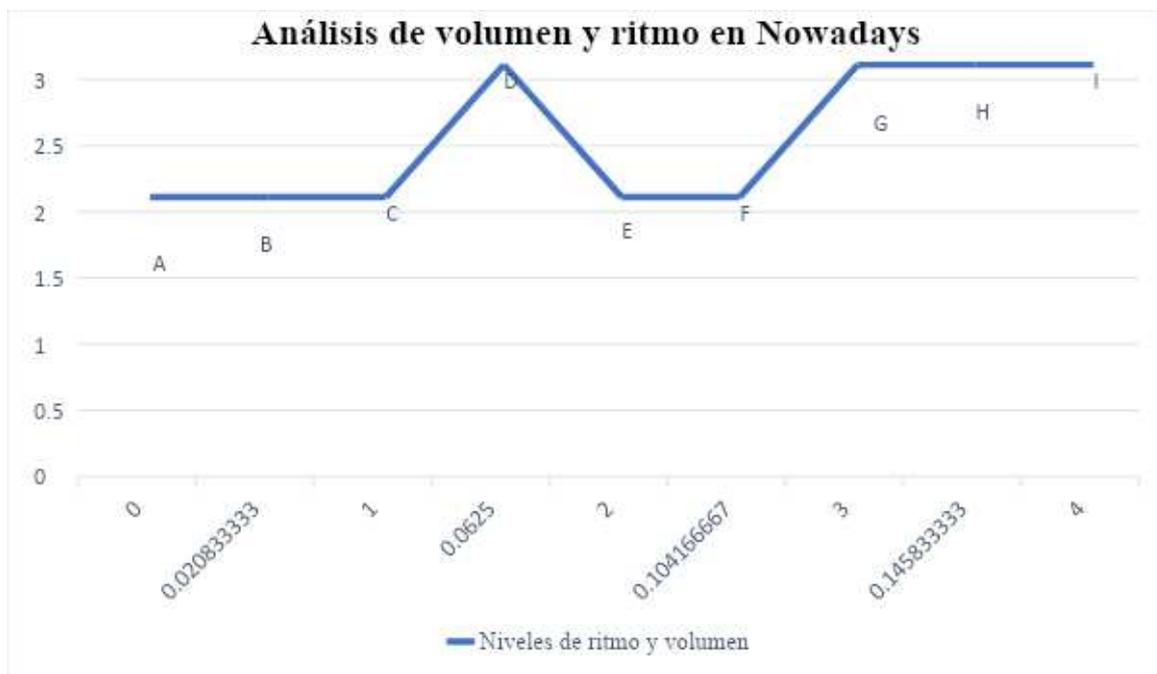
			el papá del hijo que espera Roxie
Del F al G	Se mantiene	Se mantiene	Aimos se molesta y quiere el divorcio.
Del G al H	Aimos de payaso	Reflector en el escenario	Continúa el número musical.
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	Se mantiene
Del I al J	Se mantiene	Se mantiene	Termina de bailar y acaba el número musical. Se despide de Billy Flynn



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Billy Flynn con traje y Roxie con vestido negro. Bailarinas en vestuario rojo y plumas.	Rojo, morado, azul. Luz tenue	Billy Flynn aconseja a Roxie antes de entrar al juicio. Se intercala con el número musical.

			Ellos entran a un escenario que tiene mobiliario de corte, con bailarinas y muchas luces.
Del B al C	Se mantiene	Se mantiene	Se muestra el juicio como si fuera un circo. Los fotógrafos se acercan con Roxie.
Del C al D	Se mantiene	Se mantiene	Se intercala el juicio real con el número musical.
Del D al E	Se mantiene	Se mantiene	Se mantiene
Del E al F	Se mantiene	Se mantiene	Billy interpreta las acciones que tuvo Roxie forcejeando con el joven que mató.
Del F al G	Se mantiene	Se mantiene	Se acerca Aimos a declarar.
Del G al H	Se mantiene	Se mantiene	Se ve a Roxie muy tímida, sin levantar la cara. Billy a Aimos preguntando por el bebé
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	Comienza a confundir a Aimos con preguntas rápidas y cuando eso está pasando, una

			bailarina esta recargada en Aimos.
Del I al J	Se mantiene	Se mantiene	Lo confunde tanto que Aimos termina pidiéndole perdón a Roxie.
Del J al K	Se mantiene	Se mantiene	Es el turno de Roxie para declarar y Billy Flynn la manda en un aro circense a la silla a lado del juez.



<i>Puntos para analizar</i>	<i>Puesta en escena</i>	<i>Color/Iluminación</i>	<i>Estructura dramática</i>
Del A al B	Velma con vestido negro y Roxie con uno blanco. El presentador que sale en la mayoría de los	Luz tenue. Azul, naranja, amarillo, blanco	Velma y Roxie se ven a los ojos. Las letras de “Chicago” corren por la pantalla con marca

	números musicales con esmoquin blanco. Cuando suben al escenario las dos traen batas blancas		de agua, de fondo vemos el teatro con la marquesina donde las anuncia a ellas.
Del B al C	Se mantiene	Azul y blanco	Ellas cantan que puedes vivir la vida que quieres.
Del C al D	Se quitan la bata y ambas traen un vestido blanco con pedrería	Se mantiene	Se mantiene
Del D al E	Se mantiene	Pared con focos detrás de ellas y dos reflectores.	Hacen una rutina de baile juntas
Del E al F	Usan un sombrero blanco las dos	Se mantiene	Se mantiene
Del F al G	Sacan dos armas de plástico	Se mantiene	Sacan dos armas de plástico y el público se ríe, entre ellos Billy Flynn. Le “disparan” a la pared de focos.
Del G al H	Se mantiene	Se mantiene	La pared queda iluminada con los nombres de Roxie y Velma. Termina el acto, todos aplauden eufóricos.
Del H al I	Se mantiene	Se mantiene	Agradecen al público, que no

			serían nada sin ellos. Les avientan flores y toman muchas fotografías.
--	--	--	---

Las verdades que se cuentan en cada número musical

A continuación, se explica brevemente la sinopsis de cada número musical y una interpretación de lo que se analizó de acuerdo a las gráficas anteriormente mostradas.

Cell block tango: Se cuentan las historias de cada presa, cómo fue que llegaron a la cárcel y que todas son culpables menos una. Las presas cuentan cómo mataron a sus parejas y por qué, utilizando un pañuelo rojo (sangre) o blanco en la coreografía, (según sea el caso) de manera simbólica para indicar en qué parte del cuerpo le dispararon, apuñalaron, ahorcaron, envenenaron, etcétera. Todas las presas culpables muestran un pañuelo rojo, menos la chica rusa, ella utiliza un pañuelo blanco como símbolo de su inocencia. La función de este número musical es contar las verdades de manera sarcástica y presentar a las presas. Hay un intercambio de luces a lo largo del número musical. Se muestra la luz roja que simboliza la sangre, la luz azul como el crimen y la luz blanca como la inocencia, igual que los pañuelos. Podemos ver a todas las mujeres cantar molestas con pasos de baile muy violentos.

All that jazz: Se muestra el después del asesinato de la hermana y el novio de Velma Kelly. Ella llega al lugar donde trabaja junto con su hermana que acaba de matar, dando show de cabaret, lava el pañuelo ensangrentado que guarda la pistola con la que los mató a los dos y presenta ella sola el acto que era de las dos. Al mismo tiempo, llega Roxie Hart con su amante, mientras él habla con alguien del lugar sobre negocios, ella ve a Velma Kelly hacer su show e imagina que podría ser ella, al finalizar éste, llega la policía para arrestar a Velma por el asesinato que acababa de cometer. Las acciones de este número musical dependen de la música y sus acentos. La función de este número musical es presentar al personaje de Velma y Roxie.

Funny Honey: Llega la policía después de que Roxie mata a su amante y comienzan a interrogar a Aimos. Él explica lo que Roxie le contó sobre lo sucedido pero las preguntas que hace el oficial le hacen ver a Aimos que la historia no es cierta y él descubre que en realidad Roxie mató a su amante y no a un asaltante como ella decía. La canción cuenta la verdad de cómo ve ella a su esposo, que dice es muy tonto, ingenuo y que si tuviera que mentir por ella lo haría, justo como se muestra en la escena del interrogatorio hasta que él se da cuenta que lo ha estado engañando y decide confrontarla, así que se llevan a Roxie a la cárcel. La función de este número musical es de revelación de una verdad.

When you're good to mama: El número musical presenta a la mujer custodio a la que le llaman Mama Morton. Ella canta sobre lo comprensiva que es con las presas, que pueden acudir a su ayuda ante cualquier problema y que pueden contar con ella durante toda su estancia en la prisión, pero lo que se muestra a la par es que en realidad ella solo hace favores a cambio de dinero y es lo único que le interesa. Se muestra a Velma dándole un billete y ella lo guarda en el busto, mientras que en el número musical Mama Morton saca del mismo lugar un pañuelo verde que simboliza el dinero. Colores cálidos en el número musical, ella se muestra muy amable y accesible, mientras que en la prisión es una luz completamente fría, colores grisáceos y ella muy autoritaria. La función de este número musical es presentar al personaje.

All I care about is love: Presenta al abogado Billy Flynn como una persona altruista, comprensiva, benévola, pero la realidad es que lo único que le interesa es el dinero. Podemos observar claramente que el sarcasmo utilizado en este número musical es tan obvio que se vuelve muy cómico. Roxie trata de contratarlo teniendo relaciones sexuales con él, pero se niega y le dice muy firme que si no tiene el dinero, no puede trabajar para ella. La función de este número musical es presentar al personaje.

We both reach for the gun: Se muestra cómo manipula el abogado a la prensa para que escriban lo que él quiere que se muestre del caso Roxie Hart. Lo muestran como un ser omnipotente que sabe manejar a los medios de comunicación. Muestra una comparación con los reporteros y unos títeres que Billy Flynn maneja desde arriba del escenario. La función de este número musical es de presentar la verdad sobre cómo Billy Flynn está manejando el caso.

Roxie: Número musical donde ella explica lo que siempre ha querido ser y convertirse. Por medio de este asesinato ha ido logrando su objetivo y no le importa nada con tal de volverse famosa. Se desarrolla en un escenario completamente negro, con espejos que hacen que ella se vea en varias ocasiones y al mirarse refuerza lo que ella es ahora después de todo lo sucedido. La función de este número musical es únicamente comprender la evolución que ha tenido el personaje de Roxie.

I can't do it alone: Velma le cuenta a Roxie el número musical que tenía con su hermana y por qué no podía hacerlo ella sola. Podemos ver a Velma en una posición completamente opuesta a la que manejaba al principio. Ahora necesita asegurar un trabajo para cuando ella salga de la cárcel, por lo que trata de persuadir a Roxie mostrándole su acto e invitándola a que lo hagan juntas saliendo de la cárcel pero Roxie se niega y la rechaza. Podemos observar a Velma vestida con colores muy vivos (rojo y naranja) y lentejuelas, con pasos de baile muy enérgicos. La función de este número musical es de mostrar la verdad sobre el acto de Velma Kelly y su hermana.

Mr. Cellophane: Es la canción donde Aimos, el esposo de Roxie, canta sobre sus sentimientos, que toda la gente lo ignora siempre mientras se muestra la escena donde el abogado Billy Flynn le dice a Aimos que Roxie espera un hijo y no es suyo. Aimos canta en un escenario donde no hay nadie y esto representa su vida real. Tenía a Roxie pero una vez que ella entra a la cárcel, ya no hay nadie más que esté con él por lo que es una motivación para el pagarle a Billy Flynn para que lleve su caso.

Razzle Dazzle: Es el juicio en un número musical que lo presenta como si todo fuera un circo. Con colores muy vivos y cálidos como el rojo, rosa, naranja y amarillo, hay una comparación del juicio con un acto de circo. La prensa son los espectadores y Flynn y Roxie los que muestran el acto. Observamos la obvia experiencia de él en este tipo de casos y lo tiene todo bajo control. Lo que quiere el jurado y la prensa es entretenimiento. Y se muestra cómo la fama es tan volátil que una vez que declaran inocente a Roxie, aparece una nueva chica asesinando a un hombre en las escaleras de donde se llevó a cabo el juicio y ahora toda la gente se enfoca en ella. La función de este número musical es mostrar la verdad de los juicios.

Nowadays: Último número musical donde Velma y Roxie fuera de la cárcel arman un espectáculo y se ven sus nombres en una gran marquesina de teatro. Utilizando con sarcasmo unas metralletas en su show aludiendo a los asesinatos que las hicieron famosas. El teatro está lleno y podemos ver a Velma y a Roxie disfrutando el *show* que siempre quisieron dar. La función de este número musical es el de concluir con la historia.

Como explica Lauro Zavala en su artículo *Aproximación Paradigmática al Análisis del Sonido en el cine de ficción*, en el cine clásico, la música parece seguir y acompañar la cadencia dramática de la narración y la cadencia de lo que ocurre en el espacio profilmico (el espacio frente a la cámara) de la puesta en escena (la acción dramática), reforzando didácticamente la cadencia del montaje. Al finalizar el análisis de estos números musicales y siguiendo el artículo del doctor Zavala, la relación entre música e imágenes es de consonancia didáctica ya que lo que se cuenta en cada canción se integra a la historia misma y suelen ofrecer información importante para las siguientes escenas.

Se ocuparon simbolismos como los pañuelos de colores en el número musical *Cell block tango* simulando la sangre de las víctimas. También en *When you're good to mama* el pañuelo verde simulaba un billete.

A lo largo de los números musicales se observa la evolución del personaje de Roxie que comenzó como una chica muy introvertida y terminó siendo una mujer empoderada, con una actitud muy firme, casi prepotente. Velma por el contrario, comienza como mujer empoderada con una actitud muy segura de sí misma y conforme Roxie va quitándole protagonismo, ella se vuelve insegura. Cuando Velma finalmente sale de la cárcel, tiene que pedirle trabajo a Roxie y por su ropa rota se entiende que es urgente conseguir dinero, así es como comienza el último número musical.

El número musical se puede interpretar como una forma de mostrar la verdad desde una perspectiva cómica y muy sarcástica, es por eso que los colores de las canciones tienen colores vivos como el rojo y el naranja ya que solo fungen en la imaginación de cada personaje y los colores fríos, grises, y oscuros, son los que corresponden a la realidad de la película como una historia muy sobria.

También hay una muestra constante del periódico y el radio como los medios de comunicación masivos más usados en ese entonces y lo manipulable que podía ser la prensa, en el caso del número musical *We both reached for the gun*.

Los números musicales tienen dos motivos de aparecer en la narración de la historia, el primero es para presentar a los personajes, quienes son, a que se dedican y qué función tienen dentro del montaje, es una manera de entender mejor al personaje. La segunda es que cumplen con una función reveladora, una manera de contar verdades. El montaje se vuelve una estrategia de contraste con los cambios de iluminación y los colores vivos en los números musicales.

Capítulo 2: ¿Qué es el cine musical en el caso de Chicago? Diferencias entre el cine musical clásico, moderno y posmoderno

Cito textualmente el artículo del doctor Lauro Zavala *Un modelo paradigmático para el análisis del cine musical* donde explica que se puede entender como cine musical toda la película de ficción donde los personajes cantan y/o bailan, ya sea dentro o fuera del escenario, con música producida en escena o fuera de ella.

¿Cómo comenzó el género del cine musical?

El género del cine musical comenzó en 1925 cuando se crea el Vitaphone que era un sistema de cine sonoro utilizado para largometrajes, donde el sonido se registraba por separado en el fonógrafo. Al momento de reproducir la película se tenía que reproducir al mismo tiempo el fonógrafo para que el audio no estuviera desfasado. Con ayuda de este invento, en 1927 se estrenó *El cantante de jazz*, considerado el primer filme sonoro de Hollywood.

Se trata de una película semi muda y toda la cinta se proyectaba sin diálogos ni música hasta que llegaban las canciones donde la música y la voz entraban en la historia. Los números musicales en este filme se desarrollan como tal, no hay ninguna relación entre las canciones y lo que pasa en la narración de la película. Los números musicales se presentan de manera simple en un teatro, un bar o un cabaret. No presentan ninguna situación en específico y su única función es entretener y complementar la historia que se cuenta. *The jazz singer* fue la película más cara del momento con un presupuesto de quinientos mil dólares. El sonido en la película era un recurso tan innovador y asombroso que los asistentes se ponían de pie después de escuchar los números musicales y aplaudían asombrados, así que debido al éxito de este filme llega en 1929 *La melodía de Broadway* de Harry Beaumont que ganó el Oscar a la mejor película y se anunciaba en su publicidad como “totalmente sonoro”, se considera que a partir de este momento el musical nació oficialmente como género. Esta película narra la llegada de dos hermanas al teatro que se ven envueltas en un triángulo amoroso con el protagonista del musical.

La peculiaridad de este género, además de presentar números musicales a través de las voces y movimientos de los personajes, es apoyarse en la letra de esas canciones que incluye la película para cimentar la historia, y de esta manera, aportar una visión alternativa y escapista de la realidad en lo que respecta a la búsqueda del amor, del éxito, la riqueza y la popularidad.

El doctor Lauro Zavala propone un modelo paradigmático para el análisis del cine musical que en este trabajo tomaremos en cuenta. Él señala que el cine musical clásico corresponde a aquellos rasgos que son universales y atemporales, es decir, cuyos efectos son similares en cualquier espectador en cualquier contexto de enunciación. Los emplazamientos y desplazamientos de la cámara son los elementos esenciales en el análisis de las imágenes, que construyen lo que se ha llamado la transparencia ideológica en el cine clásico, donde el espectador percibe estas decisiones como naturales, siguiendo la lógica del respectivo género dramático, consiste en la sensación de que la perspectiva de la cámara tiene un carácter natural en relación con el sentido dramático de la secuencia. La cámara suele acompañar al protagonista, mostrando su perspectiva y su experiencia. El sonido deberá ser de consonancia didáctica (de carácter dramático), es decir, que las letras de las canciones se integran a la historia misma, y suelen ofrecer información crucial para la siguiente secuencia. En el cine musical clásico los recursos visuales se reducen al empleo de una cámara fija. En este cine, el montaje sigue una lógica de transparencia funcional y el cierre de cada número musical es epifánico, pues contiene una revelación narrativa dirigida al espectador.

Un ejemplo del cine musical clásico es *La novicia rebelde* (1965) ya que en su número musical *The sound of music*, podemos observar un gran plano general de una colina mientras va haciendo zoom in hacia la actriz, al ritmo de la música, hasta quedar en un plano americano. En todas las tomas hay pocos movimientos, destaca la cámara fija y una narración secuencial. Mientras el ritmo y volumen de la música aumenta, Julie Andrews corre hacia la cima de la colina.

En el caso del cine musical moderno hay un choque evidente entre el sentido de las imágenes y la letra de las piezas musicales bailables. La relación entre las imágenes y la música con frecuencia establece una especie de disonancia narrativa, es decir, que la música no forma parte de la narración, no ofrece información que tenga efectos notables en las siguientes secuencias. Durante las secuencias musicales el sonido cumple con una función de unir una unidad narrativa con otra.

Con tomas que tienden a rebasar la duración convencional de 4 a 6 segundos y un montaje sincopado que crea rupturas de la misma se caracteriza el cine musical moderno.

Un ejemplo claro del cine musical moderno es *Bailando en la oscuridad* (2000), de Lars Von Trier. Las secuencias que se llevan a cabo en la mente de Selma nos llevan a un mundo diferente y más colorido: el de su imaginación en donde los colores brillan junto a un sonido mucho más complejo.

En la penúltima canción, titulada *Suicide Night*, podemos observar múltiples POV mientras ella canta, nos muestran a la mujer policía, después al grupo de hombres policías que se encargaran de abrir el piso para que pueda ser ahorcada, a Bjork, que tiene diferentes encuadres y una vez más los rostros de los policías, la cámara está en constante movimiento, la única cámara fija que hay en toda esta secuencia es al final, una vez que es colgada, podemos observar una toma de sus lentes en el piso y un plano general del lugar donde fue ejecutada y como las personas se retiran. Es un silencio completo donde lo único que podemos escuchar es a Bjork cantando antes de ser ejecutada.

En cuanto al cine musical posmoderno, en la imagen se utilizan diversos recursos de extrañamiento, tales como metaficción, tematización y disolución de la cuarta pared. En el sonido existe una relación de resonancia intertextual entre la música utilizada y otras películas de la tradición genérica, lo cual ha sido considerado como una relación architextual. Amplitud estilística variable, uso de plano-secuencias, múltiples y complejos movimientos de cámara, el cine musical posmoderno es intensamente intertextual y suele estar saturado de alusiones a películas canónicas del cine clásico. Un ejemplo de cine musical posmoderno es *Cantando bajo la lluvia* (1952), en el número musical *Good morning*, se puede ver una combinación de cámara fija con movimientos de cámara a lo largo de la secuencia. Mientras ellos están en la cocina hay diferentes encuadres con cámara fija, cuando comienza la canción hay un plano medio de los tres personajes y luego un plano general de los tres bailando pero también hay varios *travellings*, cuando ellos pasan de la cocina a la sala bailando, hay uno y cuando suban y bajan las escaleras hay otro más. Hay una ruptura de la cuarta pared en cuando le cantan y bailan a la cámara. Se puede hablar también de los cambios de música con un toque de parodia a lo largo del número.

Una vez teniendo en cuenta este modelo que propone el doctor Lauro a continuación lo aplicaremos a la película analizada en cuestión.

¿Cómo aplicar este modelo en el caso de Chicago?

Chicago es una película basada en una historia real, el personaje de Roxie está basado en Beulah Annan, una joven que a los 23 años mató a Harry Halstead. Después de dos horas llamó a su esposo y le contó que había matado a un hombre que trató de abusarla. Para describir a Velma, por su parte, se inspiraron en Belva Gaertner, una cantante de cabaret, quien fue acusada de asesinar a Walter Law, cuyo cuerpo fue encontrado abandonado en su auto con una pistola y una botella de gin. Incluso dos policías la vieron entrar al auto y escucharon disparos. Sin embargo, la sinopsis de la película no es exactamente la misma.

Velma Kelly es la sensación musical de un club nocturno en los años 20's en Chicago. Cuando se entera que su hermana tiene una relación con su esposo, mata a los dos y va a la cárcel. A su vez, Roxie Hart está manteniendo una aventura con Fred Casely dados sus supuestos nexos con gente importante del escenario, ya que quería ver cumplido su sueño de estar en el escenario; inesperadamente cuando éste le cuenta que no tiene tales nexos, ella en un ataque de rabia decide matarlo. Estas dos chicas se encuentran en la cárcel y compiten por ser uno de los casos de homicidio más vistosos en todo Chicago para conseguir la fama que ambas anhelan, es por esto que Roxie busca a toda costa contratar a uno de los abogados más cotizados y exitosos (Billy Flynn) para convertirse en centro de atención de la prensa y así mismo salir libres de toda culpa para continuar cantando y ser estrellas reconocidas.

En la película el tema central es el camino que llevan estas chicas en la cárcel y como se desenvuelven poco a poco, a su vez podemos observar cómo los medios de comunicación propician convertir un homicidio en un espectáculo, cómo la prensa puede hacer famoso o famosa a un asesino y que la fama es tan volátil que los medios dejan de lado a la asesina que seguían cuando emerge otra mejor y más agresiva o innovadora a la hora de matar. Ridiculiza la justicia, a la prensa, inclusive al matrimonio. en los periodistas y en los artistas en las primeras décadas del siglo XX. Los números musicales son representaciones de la infidelidad, la fuerza femenina, el poder, la fama, la violencia y la soledad, poniendo al frente dos mujeres con ambiciones y sueños.

Una vez teniendo en cuenta este modelo paradigmático, puedo decir que Chicago se encuentra en su mayoría dentro de la categoría de cine musical, a continuación, presento un cuadro explicando por qué.

Como muestra el doctor Lauro, el elemento esencial en el análisis de las imágenes es el punto de vista de la cámara, es decir, sus emplazamientos y desplazamientos, especialmente en exteriores. En el cine musical clásico el emplazamiento de la cámara suele acompañar al protagonista, mostrando su perspectiva y su experiencia. El sonido está pautado por la variación de cada plano sonoro (volumen, grano, silencios o mezcla de planos sonoros), que se encuentre en la secuencia en cuestión. También es necesario establecer la relación estructural del sonido con las imágenes en movimiento. Esta relación en el cine musical clásico es de consonancia didáctica (de carácter dramático). La puesta en escena está determinada por la amplitud estilística, es decir, todos aquellos recursos visuales que rebasan la utilización de una cámara fija, tales como multiplicación de cámaras, desplazamientos constantes y vertiginosos de la cámara, variaciones en la profundidad de campo, empleo del zoom, cámara en mano o cualquier otra clase de alteración y manipulación del espacio profílmico que se encuentra frente a la cámara. El montaje establece la relación entre el ritmo de cortes y el ritmo musical. En el cine musical clásico esta correlación rítmica es consonante y didáctica. Para la narración se toma en cuenta el cierre de cada número musical que tiene que ser epifánico, pues contiene una revelación narrativa dirigida al espectador, que de esa manera suele saber algo más que algunos personajes.

A continuación, se hará un decoupage de la secuencia de la película donde Roxie Hart mata a su amante. Para demostrar el por qué Chicago es cine musical clásico.

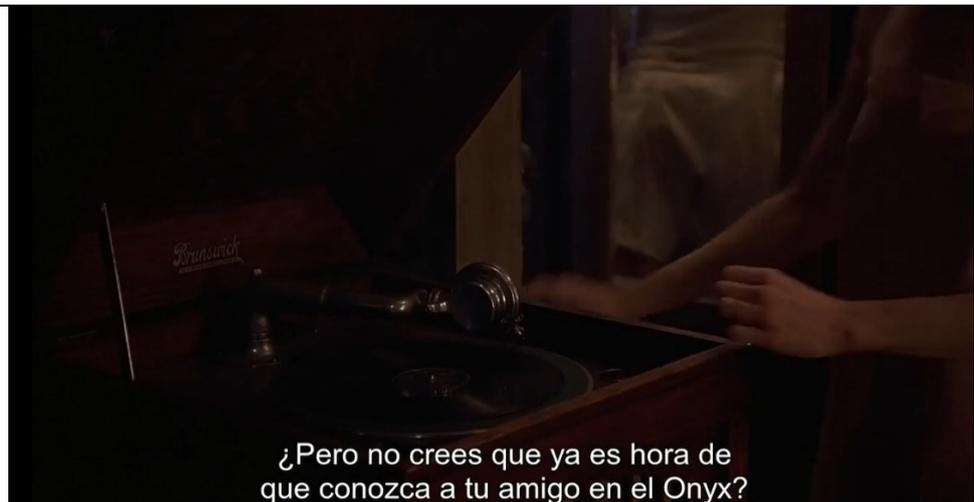
Como explica el doctor Lauro, ninguna película puede ser clásica, moderna o posmoderna de principio a fin, sin embargo, creo que tanto los números musicales como la película en sí, cumplen en su mayoría con las características del cine musical clásico.

IMAGEN



Fred Casely se viste para irse después del encuentro amoroso que tuvieron, pero Roxie no quiere que se vaya y comienza a preguntarle sobre el contacto que tenía en el cabaret porque ella cree que ya es hora de que lo conozca y empezar a trabajar. Aquí la cámara siempre acompaña a Roxie mientras habla con Fred, de principio a fin de la secuencia. Podemos ver sus gestos todo el tiempo, cuando la empuja, cuando se entera que no existe tal contacto y obviamente cuando le dispara. De vez en cuando se hace una toma del rostro de él, pero sólo unos segundos. Aunque él hace diferentes acciones, lo que la cámara nos muestra es la importancia de lo que Roxie está diciendo y a su vez da importancia de lo que Fred responde. Predomina el color café y una iluminación muy tenue que hace del cuarto, un lugar muy acogedor.

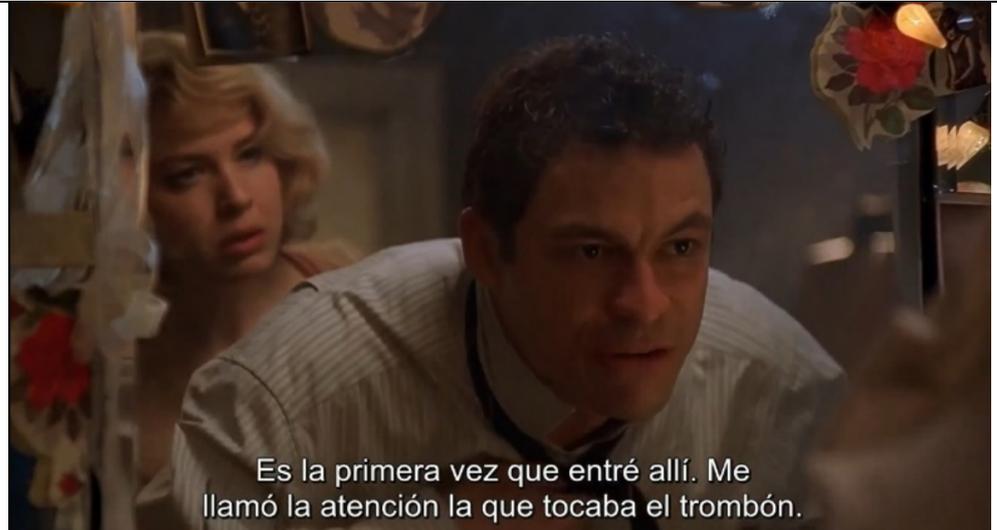
SONIDO



Al principio podemos escuchar sonido ambiente y las voces de los personajes, hasta que Roxie se levanta de la cama y pone en la tornamesa

	<p>música de jazz. Ahora se escucha el sonido ambiente, los diálogos y la música. En cuanto Fred la empuja a ella, el vinil se raya por un momento y una vez que ella está en el piso, la música vuelve a sonar normal. Una vez que ella saca el arma, el sonido del disparo predomina, pero en segundo plano podemos seguir escuchando la música. Después de dispararlo, lo único que podemos escuchar es la música de jazz y a ella insultándolo en llanto.</p>
<p>PUESTA EN ESCENA</p>	<div data-bbox="454 504 1433 1019" data-label="Image"> </div> <p>La secuencia tiene una duración de 3 minutos con 7 segundos. A lo largo de ésta, podemos observar 20 cortes, de los cuales los primeros 10 tienen una duración de entre 5 y 20 segundos. En cuanto Roxie le dispara a Fred hay un campo contra campo de lo que él ve y lo que ella ve antes, durante y después de dispararle. Toda la escena se grabó con una sola cámara y hay cuatro desplazamientos de la cámara, dos largos y dos cortos.</p>

MONTAJE



El ritmo que llevan los cortes avanza a medida que Fred y Roxie comienzan a discutir, son mucho más rápidos al finalizar la secuencia, cuando ella finalmente le dispara. A medida que la narración avanza y comienza la revelación de la verdad, las tomas duran menos segundos y los cortes son más rápidos.

NARRACIÓN

N



Después de esta escena viene el número musical *Funny Honey* donde lo están interrogando y ella le pide que mienta por ella pero el cierre del número musical es la revelación de la verdad de Roxie y su amante. El principio del número musical inicia con una toma de todos los personajes, Roxie detrás de Aimos con la cabeza baja y el policía interrogando a Aimos.

Capítulo 2.1: El cine musical en Latinoamérica

Para contextualizar un poco más el cine musical y su historia, hablaré brevemente del cine musical en Latinoamérica.

Se considera la época de oro del cine mexicano el período comprendido entre los años 1936 y 1959. De igual manera que en Estados Unidos, el género musical llega a Latinoamérica a principios de la década de los treinta. A principio de siglo era natural que las realizaciones musicales de la época aprovecharan los géneros musicales más conocidos para la creación de películas sonoras, debido a la cultura musical con la que contaba el continente y que estaba dotada de gran trayectoria, afirma Felipe Rocha en su tesis *Proceso y creación de un guión de largometraje musical latinoamericano* (2012).

Cada producción estaba fuertemente vinculada con la identidad cultural de cada país, dejando claro que estas representaciones dramáticas eran un reflejo de la vida cotidiana en ese entonces. De esta forma, las producciones musicales latinas de la época se enfocaron en explorar y explotar esa parte de la riqueza de ritmos musicales y utilizarlos como un sello personal.

En 1931 se estrenó *Santa* de Antonio Moreno, que hizo famosa la canción de Agustín Lara que llevaba el mismo nombre, el cual fue compuesto específicamente para la película.

La mayoría de los actores que aparecían en la pantalla, eran grandes cantantes de la época, mundialmente reconocidos, como Tito Guizar quien incursionó en el ámbito cinematográfico con interpretando al charro cantor en *Alla en el Rancho Grande* (1936) donde a diferencia del cine musical mudo, aquí podría expresar sus sentimientos por medio de las canciones que posteriormente se hicieron mundialmente famosas.

Los estereotipos no se hicieron esperar y Jorge Negrete en su interpretación de charro en *Ay Jalisco, no te rajes* (1941) plasmó un estereotipo que marcó el cine musical mexicano. Cabello oscuro, bigotes, altanero y muy autoritario. Por otro lado, la mujer toma la posición de rumbera. En la década de los cincuenta sobresale la decadencia del bolero y de la fama de los charros, al mismo tiempo que Pedro Infante y Jorge Negrete, fallecen.

Después de la segunda guerra mundial, Hollywood retoma el poder que tenía sobre las carteleras de Latinoamérica e indiscutiblemente los musicales del país sufren las consecuencias, siendo expulsadas casi por completo.

Capítulo 3: ¿Qué distingue este musical de otros? Comparación con Burlesque y Nine.

Para poder resaltar la distinción de este musical con respecto de otros, se hará una comparación con *Nine* (2009) ya que es del mismo director que *Chicago* y con *Burlesque* (2010) porque el objetivo de la protagonista es similar al objetivo de Velma y Roxie. Se usan elementos similares como las coreografías con la técnica de Bob Fosse (bailarín, coreógrafo, actor y director de cine), los colores vivos y cálidos en el caso de *Burlesque*, los colores grisáceos en la trama como en *Nine* y esta temática de cabaret en las tres películas. Así mismo, tanto en *Burlesque* como en *Chicago*, las protagonistas son mujeres y en *Nine* son coprotagonistas.

NINE (2009):

Es una película dirigida por Rob Marshall desarrollada en Italia en los años sesenta, el director de cine Guido Contini (Daniel Day-Lewis) se encuentra en Venecia en mitad de una profunda depresión. No consigue recuperarse a nivel profesional, ni tampoco su vida privada está en un buen momento. Varias mujeres le atormentan, entre ellas su esposa (Marion Cotillard), su amante (Penélope Cruz), su madre (Sophia Loren), su musa (Nicole Kidman), su diseñadora de vestuario y confidente (Judi Dench) y hasta una periodista americana que le persigue (Kate Hudson). Todo ello mientras intenta centrarse en la producción de su última película. *Nine*, basada en *8 ½* (1963) de Federico Fellini, cuenta con la participación de Maury Yeston, compositor de la música y letras originales de la puesta en escena de Broadway.

Tiene números musicales a color y en blanco y negro, la narración está en colores cálidos, café, gris y beige. También maneja este intercale del número musical con la realidad como en *Chicago*.

A continuación, haré un decoupage del número musical *Cinema Italiano*

IMAGEN



Antes de que empiece el número musical, la escena previa tiene un simple campo contra campo de la plática que tiene el protagonista con el personaje de Kate Hudson. Una vez que comienza la canción podemos observar movimiento de cámara un poco bruscos y cortes repentinos. Se usan los colores cafés cuando ellos conversan en el bar y mientras están en el cuarto de hotel. Sin embargo, en la canción manejan un blanco y negro que cambia constantemente a color y viceversa.

SONIDO



Escuchamos un sonido ambiente, música del bar, tintineo de los vasos y copas y las voces de los personajes en escena.

Platican un poco y conforme la conversación avanza, escuchamos que poco a poco entra una música que predomina poco a poco por encima del sonido ambiente y la música del lugar. Hasta que escuchas en primer plano las voces de los personajes y en segundo la música del número musical que te prepara para el inicio de éste.

PUESTA EN
ESCENA



En una secuencia de 4 minutos con 49 segundos, hay más de 20 cortes. Al principio mientras ellos platican, se ve el campo contra campo de la plática y cuando comienza el número musical, hay diferentes cortes tanto rápidos como lentos. Algunos movimientos de cámara repentinos también. Cuenta con una amplitud estilística alta.

MONTAJE



Existe un ritmo de montaje acorde a lo que se escucha. Junto con los acentos de la cámara, vemos un encuadre distinto. Todo esto sucede en el número musical. Hay tres acentos marcados en la canción donde escuchamos tres veces las trompetas y la cámara a su vez hace tres zoom out.

NARRACIÓ

N



La letra de la canción habla del cine de Guido Continni (el protagonista) y la admiración que ella le tiene. Que lo idolatra y sueña con estar con él. Hace alusión a las estrellas de los sesenta con este look de *gogo dancer*, desde el peinado, hasta las botas de piel blancas y el vestido de flecos. No hay ninguna revelación durante la canción

Después de analizar esta escena puedo observar que hay algunas características del decoupage que cumplen con la función clásica, como el principio de la escena manteniendo una cámara fija. Otras que cumplen con el cine musical moderno como que la secuencia no ofrece ninguna información narrativa que tenga efectos notables en las siguientes secuencias, que sirve solo como puente para unir una escena con la siguiente y por último con características del cine musical posmoderno como la amplitud estilística variable a lo largo del número musical y la escena previa.

BURLESQUE (2002):

La película de Burlesque, habla sobre las dificultades que vive una chica de pueblo llamada Ali (Christina Aguilera). Ella decide dejar todo atrás y buscar un futuro mejor yéndose a Los Angeles, California, donde se encuentra con un cabaret en apuros. Allí conoce a Tess (Cher), la glamorosa dueña del club, quien entrena y convierte a las chicas en estrellas, a quien convence para que le de trabajo como mesera sirviendo cócteles ya que ella no cuenta con el dinero suficiente para subsistir en Los Angeles. Con el paso de las semanas Ali se aprende la coreografía de cada número musical que ahí presentan hasta que un día hace una prueba para quedar como bailarina y Cher la acepta.

Después de varias presentaciones una de las chicas (Kristen Bell), celosa de ella trata de entorpecer el número de Ali desconectando la música, pero ella simplemente canta y sorprende a todos con su voz. Así que Tess hace un show entorno a ella y su talento.

Se enamora de Jack (Cam Gigandet), el barman del lugar que deja que se hospede en su casa unos días porque a ella le roban en el cuarto de hotel donde estaba durmiendo. Debido a que el cabaret está a punto de quedar en bancarota, Marcus Gerber (Eric Dane), quiere comprarlo para construir un rascacielos, pero Ali descubre la manera de impedirlo y logra pagar la deuda junto con Tess. Así es como conservan el cabaret y Ali se vuelve exitosa.

Voy a hacer un decoupage del número musical Taugh lover que es el momento en que descubren que Ali canta y pueden hacer un show con su voz.

IMAGEN



Los desplazamientos de la cámara son mínimos, todas son tomas con cámara fija, la cámara tiene un carácter natural como lo llama el doctor Zavala y va acorde al sentido dramático de la secuencia. Podemos ver su nerviosismo cuando va a comenzar a cantar y la alegría posterior al lograr su objetivo. Se puede decir que la cámara sigue a la protagonista. El color que predomina es el rojo y el seguidor de luz blanca que está sobre ella en el escenario. La iluminación azul casi morada en los músicos que da una sensación de misterio. Después se ve una iluminación morada también al fondo del

	<p>escenario que contrasta con el rojo que se muestra en el público como si fuera el calor humano con el que reciben la voz de Ali.</p>
<p>SONIDO</p>	 <p>Un primer plano de la música que las chicas están interpretando. Una vez que desconectan la música, en primer plano podemos escuchar el sonido de esta acción y en segundo plano la gente quejándose por esto. Después en primer plano la voz de Christina Aguilera cantando sin música hasta que en segundo plano escuchamos los gritos de la gente alentándola a que siga y después los músicos acompañándola. En tercer plano los aplausos de la gente al ritmo de la música.</p>
<p>PUESTA EN ESCENA</p>	 <p>Vemos que la puesta en escena está compuesta por una secuencia con una duración de 3 minutos con 7 segundos donde hay más de 20 cortes. Cada uno de ellos está hecho para que puedas ver las reacciones de Tess, Jack, las chicas en el escenario, Ali, Nikki y todos cuando la música deja de sonar. Los cortes son rápidos y hay pocos desplazamientos de la cámara. Predomina</p>

	<p>la cámara fija. Los cortes dan pauta a que sepas que sucede por completo en el lugar.</p>
<p>MONTAJE</p>	 <p>En este número musical la relación de los cortes y el ritmo musical nos cuentan lo que sucede en el lugar. Algunos encuadres están marcados con cada toma y cuando la música corre sin acentos la cámara hace desplazamientos cortos muy suaves, casi al ritmo de la música.</p>
<p>NARRACIÓN</p>	 <p>La letra de este número musical no tiene ninguna relación con la historia, en realidad lo que importa es lo que sucede en el número musical. La secuencia comienza con una toma conjunto de las chicas que están en el escenario. Cuenta con un cierre epifánico, la revelación de una verdad que era que Ali cantaba.</p>

Burlesque también cumple con las características del cine musical clásico como Chicago, sin embargo, en los números musicales podemos encontrar que la mayoría de las canciones de Burlesque en su letra no tienen ninguna función reveladora más que las acciones en sí y en Chicago las letras nos cuentan la historia.

En Chicago como en ninguna de estas otras dos películas, (salvo en Burlesque, pero sucede en pocas ocasiones), se puede observar el uso del escenario teatral como elemento narrativo que contiene elementos propios de otras disciplinas como el teatro musical. Dentro de estos espacios no se genera ningún rompimiento en la narración para dar inicio con el número musical, en algunos casos se genera una especie de anticipación por parte del espacio y los planos sonoros para dar lugar a la música. Dentro de las tres películas denota este híbrido entre la utilización de los espacios como el escenario y los “reales”, eliminando por completo la idea de que los escenarios dentro del desarrollo musical son únicamente para el mundo del espectáculo, también sirve como un espacio para hacer una introspectiva personal.

En las películas se demuestra que no necesariamente los personajes tienen que ser cantantes o bailarines para que puedan formar parte de un número musical como solía suceder en el cine musical Latinoamericano. Se utilizan personajes que no están conectados con el mundo del espectáculo y personifican individuos comunes y corrientes.

CONCLUSIONES:

El musical Chicago se encuentra dentro de la categoría del cine clásico musical de acuerdo con el *Modelo paradigmático del cine musical* (2018) del doctor Lauro Zavala. Las características más importantes del cine musical a resaltar son el sonido, el volumen y el ritmo de éste. Que cada número musical es un referente de las formas de apropiación de cada personaje, donde pueden revelar una verdad y también presentar a los personajes para crear sentido de identificación y entender de forma más completa su función dentro de la historia.

Chicago es una comedia musical que nos muestra también una crítica social, una reflexión sobre qué estamos haciendo como sociedad, el poder que le damos a los medios de comunicación, a la vez que es un reflejo de lo que actualmente vivimos y que sí, la realidad supera la ficción muchas veces y en el caso de Chicago, la realidad de los casos de Beulah Annan y Belva Gaertner, se llevaron a la pantalla grande. Son problemas humanos que vienen de años atrás.

Existe una crítica por lo que sucedía en ese momento y puedo poner la situación a nuestros días, puedo darme cuenta de que es totalmente vigente y entonces ¿qué ha cambiado la sociedad en ese aspecto? Una sociedad con ese sentido sensacionalista de los medios de comunicación, esa ambición por la fama a costo de cualquier cosa, el poder que se vuelve veneno, como una enfermedad y el machismo donde maltratar a una mujer es aceptable y poco castigado, que solo el hombre puede tener amoríos, como Fred Casely que estaba casado y con cinco hijos o el novio de una de las chicas carceleras que no solo estaba casado sino que tenía seis esposas y a ninguno de ellos lo señalaron ni lo criticaron, pero en la mujer está muy mal visto y es por eso que en la película hay un enojo evidente de todas las féminas dentro de la historia. Como la letra de *Cell block tango* dice, ellos se lo merecían.

Algo que me parece muy importante recalcar es esta capacidad de transformar una nota periodística de un crimen en letra, melodía y baile, en cuanto a Chicago pero en otras películas musicales, convertir la literatura o un disco de Abba en un guión cinematográfico, lo cual vuelve la historia muy personal, fácilmente puedes identificarte con los personajes, la música, la historia, haciendo de esta apropiación una de las claves de la pervivencia del género entre el público (aunque también muy criticado).

Existe una interesante contraposición entre la realidad ideal que presenta la imaginación de cada personaje y la realidad imperfecta del mundo real. Es una película que representa claramente el poder, una representación que parte de la realidad, pero no necesariamente se mantiene y acaba en ella, mas bien, termina en lo que decimos de esa representación.

En esta burla de la justicia puedo comentar que no resulta casualidad que la única presa realmente inocente (la chica rusa), sea la única ejecutada y las dos que sí eran culpables de verdad salieran libres de toda culpa. Es la única chica que no justifica ni explica los hechos que la llevaron a la cárcel, su única defensa por falta de saber inglés es: “no soy culpable”. No existe en ningún momento alguna creencia religiosa por parte de ningún personaje como en *Nine*, por ejemplo, que Guido Continni visita al papa en su desesperación por encontrar inspiración para la nueva película. En Chicago, la justicia no tiene ningún sentido en la sociedad, todo es relativo, como la escena donde se muestran dos ediciones del periódico, Roxie Hart, culpable o inocente, en función del resultado del juicio y en un mundo así podría justificar los números musicales como representación de los sueños que tiene cada personaje en este contraste del mundo real, una idealización del mundo real, traducido a una forma de huir de lo que sucede a su alrededor.

Filmografía:

- Chicago. Dir. Rob Marshall, Estados Unidos (2002).
- Nine. Dir. Rob Marshall, Estados Unidos (2009).
- Burlesque, Steven Antin, Estados Unidos, (2010).

Bibliografía:

- Lauro Zavala: “Un modelo paradigmático para el análisis del cine musical” en Guilherme Maia y Lauro Zavala (coordinadores): El cine musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas / Cinema musical na América Latina. Aproximações contemporâneas. Salvador de Bahía, EDUFBA (Edicoes da Universidad Federal de Bahia), 2018, p. 39-59
- Padrosa Marimon, Padrosa. *El montaje cinematográfico*. España. Universidad de Barcelona. (2014).
- Zavala, Lauro. *Recursos de la amplitud estilística en la puesta en escena*. Materiales del área de concentración
- Zavala, Lauro. *Estado actual de los estudios cinematográficos: una aproximación general*. Materiales del área de concentración.
- Zavala, Lauro. *Análisis paradigmático del sonido en el cine*. Materiales del área de concentración.
- Moreno Cardenal, L. (2015). "El devenir del cine musical de Hollywood". *Arbor*, 191 (774): a256. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.774n4011>
- <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6937/%22E1%20cine%20musical%20contextualizacion%20historica%22.pdf?sequence=1>
- EDUCALINGO. *Vitaphone* [en línea]. Disponible en <<https://educalingo.com/es/dic-en/vitaphone>>. Nov 2019
- Congreso Internacional de Historia y Cine. Escenarios del Cine Histórico, Publisher: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, Editors: Gloria Camarero Gómez, Francesc Sánchez Barba, pp.559-570.