

Poesía y encantamiento de lo femenino en el cine de Jacques Demy

Por Eleonora García*

Resumen: Los trabajos del director francés Jacques Demy, inscriptos en el paisaje de la modernidad cinematográfica, renovaron las relaciones afectivas entre imágenes y espectadores. La indagación poética organizada sobre la mezcla entre realismo y géneros fuertemente codificados como el musical, el melodrama y otras narrativas de fantasía, dio lugar a una escritura fílmica artificiosa que puso en evidencia el carácter de constructo estético de dichos géneros. El presente trabajo analiza la figuración de los cuerpos de las mujeres y los géneros sexuales como posiciones móviles dando lugar tanto a una poética como a una política de lo visible al tiempo que encantan lo real.

Palabras clave: cuerpos, mezcla, mujeres, visibilidad, Jacques Demy.

Poesia e o encantamento do feminino no cinema de Jacques Demy

Resumo: A obra do diretor francês Jacques Demy, inscrita na paisagem da modernidade cinematográfica, renovou as relações afetivas entre imagens e espectadores. A investigação poética, organizada em torno da mistura entre realismo e gêneros fortemente codificados como musicais, melodramas e outras narrativas de fantasia, deu origem a uma escrita fílmica que destacou o caráter de construção estética destes gêneros. Este trabalho analisa a figuração dos corpos das mulheres e dos gêneros sexuais como posições móveis que dão origem tanto a uma poética quanto a uma política do visível enquanto encanta o real.

Palavras-chave: corpos, mistura, mulheres, visibilidade, Jacques Demy.

Poetry and the Enchantment of the Feminine in the Cinema of Jacques Demy

Abstract: French director Jacques Demy's works, inscribed in the context of cinematographic modernity, renewed the affective relations between images and spectators. The poetic inquiry based on the mixture between realism and strongly codified genres such as the musical, melodrama and other fantasy narratives gave rise to a contrived filmic writing that highlighted the aesthetic construction of those genres. This article analyzes the figuration of women's bodies and sexual genders as mobile positions giving rise to a poetics and a politics of the visible which renders the real enchanting.

Key words: bodies, mixing, women, visibility, Jacques Demy.

Fecha de recepción: 16/07/2021

Fecha de aceptación: 14/09/2021

Introducción

La entrada en la modernidad cinematográfica, ya desde la segunda posguerra y más aún hacia los años 60, supuso el encuentro del cine con una dimensión lingüística. Renovaciones formales y autoconciencia de la narración se pusieron de manifiesto en contraposición a los postulados bazinianos de transparencia que entendían al cine como ventana abierta al mundo (Bazin, 1990). El cine como puro arte de la imagen comenzaba a ofrecerse como un texto escrito, consciente de tal condición y, sobre todo, arrojado a cierta ambigüedad. Visible, el lenguaje de la imagen requirió entonces de otros modos de lectura capaces de aceptar la imagen como construcción así como de poner en crisis cualquier sentido dado de la realidad (Zunzunegui, 1995). Interrogar la imagen, abrirla a una multiplicidad hermenéutica en lugar de clausurarla, fueron las premisas para resquebrajar los procesos de identificación del espectador del período clásico anterior.

El paisaje de la modernidad cinematográfica¹ generó entonces nuevas relaciones afectivas entre imágenes y espectadores a partir de trazos de escritura que pusieron en foco otras articulaciones posibles entre géneros

¹ La noción de paisaje de la modernidad cinematográfica es tomada de Font (2002). El autor concibe el paisaje en términos de urdimbre sobre el que se acopian no solamente los nuevos cines de los años 60, sino también la pujanza de la televisión como entretenimiento que intenta desplazar al cine y fundamentalmente, la emergencia de un campo de saberes críticos. La fenomenología, el existencialismo, el realismo social y el psicoanálisis plantearon una suerte de fisura en la constitución del sujeto y despuntaron nuevos interrogantes sobre su lugar en el mundo. De aquí que se vieran transformados valores socioculturales, así como hábitos de la vida cotidiana, en los que prontamente el cine hundiría su lente a manos de una generación emergente de directores conscientes de los cambios en las formas de expectación.

sexuales y géneros cinematográficos. Los trabajos del director francés Jacques Demy se inscriben en esta línea, con una propuesta poética que integra formas renovadas del realismo cinematográfico a base de tratamientos visuales y sonoros fuertemente artificiosos con diálogos intertextuales entre el género musical y otras narrativas de fantasía, que contribuyen en su conjunto, como se verá más adelante, al encantamiento de lo real.

Por su parte, la figuración del cuerpo femenino en el universo fílmico de Jacques Demy abre la interrogación sobre la construcción cultural de los géneros sexuales (*gender*) resultantes de relaciones de poder que, en su conjunto, contribuyeron a la determinación de un “deber ser” sobre lo masculino y lo femenino. Los límites lábiles con los que el director trabajó las sexualidades fueron posibles, a su vez, en un espacio simbólico donde elementos provenientes de distintos géneros cinematográficos (*genre*) se entremezclaron. En este sentido, el cine de Jacques Demy propondría una escritura de contaminación entre el realismo y la magia de lo maravilloso, así como entre las nuevas y viejas formas del cine. La mezcla realizada entre el musical, el melodrama, la tragedia y lo féerico, promueve un desplazamiento de las leyes universales que han intentado organizar la composición de cada uno de estos géneros. En el presente trabajo me propongo analizar los modos en que una estética de la mezcla funciona como un escenario posible sobre el que los cuerpos de las mujeres y los géneros sexuales se presentan como posiciones móviles, dando lugar tanto a una poética como a una política de lo visible.

Con el propósito de poner a prueba la hipótesis planteada tomo como corpus de trabajo cuatro films cuyas realizaciones abarcan un arco temporal de veinte años: desde 1961, año del estreno de *Lola*, su primer largometraje, hasta 1982, año en que regresa al género musical con *Una habitación en la ciudad*. Tanto *Lola*, como el film del año siguiente, *Bahía de ángeles* (1962), permiten el trabajo de análisis acerca de la figuración del cuerpo de las dos protagonistas femeninas que ponen

en crisis las claves del melodrama. En tanto que ambas mujeres se atreven a la experiencia de su deseo y la movilidad que esto conlleva, saltan al azar en el espacio de las relaciones interpersonales. De la década del 70, *Piel de asno* (1970) además de trabajar en el marco de lo maravilloso y lo *camp*, concentra una de las propuestas más fuertes acerca de otras posibles concepciones de los géneros masculino y femenino, contraponiéndose a aquellas impuestas por las estructuras de la moral burguesa de mitad del siglo XX. Por último, *Una habitación en la ciudad* (1982), film completamente estructurado por diálogos cantados, mezcla sobre sí elementos trágicos y melodramáticos a partir de un amor interclase que pone en evidencia las huellas de la Historia francesa sobre los cuerpos que aman.

Llora quien puede; ríe quien quiere²

Lola y *Bahía de ángeles*, los dos primeros largometrajes en blanco y negro que realiza Jacques Demy, abren una fuerte provocación al género del melodrama. El género, en su versión canónica, había construido en la pantalla y en correlato con las heteronormas del tejido social, madres castas y puras, responsables de la crianza de sus hijos y la atención del marido, siempre acotadas al espacio doméstico, y exentas de cualquier vivencia sensible y placentera del cuerpo propio o en relación con otros. En el primer film, por el contrario, Anouk Aimée encarna a Lola, madre y bailarina en el cabaret “El Deseo” de la ciudad de Nantes; en el segundo, Jeanne Moreau, encarna a Jacqueline Demaistre, madre y jugadora enviciada en los casinos de París y la Costa Azul. Ambas heroínas se atreven a la experiencia del deseo y el placer; dueñas de su cuerpo, llevan adelante acciones y sentimientos en total libertad sin por ello ser moral e ideológicamente castigadas.

² Proverbio chino en cartel de apertura sobre fondo negro en *Lola* (Jacques Demy, 1961)



Nantes. Fotograma de *Lola*.

Uno de los aportes insoslayables realizado por Ricardo Manetti (2000) acerca de la utilización del género literario del melodrama por parte de la industria del cine, señala la centralidad dada a la representación de sentimientos y relaciones afectivas tanto amorosas como familiares. A esta característica, el autor suma el papel desempeñado por la sexualidad en la construcción de la intriga. Las mujeres del melodrama inician su derrotero en estado de virtud e inocencia que pronto pierden como consecuencia de lo que se denomina coincidencia abusiva o azar del destino. La peripecia y el sufrimiento del personaje del melodrama dan lugar por un lado, a un proceso de identificación en el espectador del género que, en términos aristotélicos, activa su compasión por el personaje en la pantalla –y como consecuencia del mismo proceso, teme vivir la experiencia del personaje– mientras que, por otro lado, el melodrama, activa la restauración del orden de mundo. Esta última ocurre o bien por vía de algún personaje masculino que en su rol de salvador devuelve la virtud a la heroína, o bien porque ésta, en su irreparable caída, recibe un castigo ejemplificador. En todo caso el fracaso transforma al sujeto femenino en víctima de sus sentimientos exagerados sin dar lugar a ambigüedades en el conflicto maniqueo entre el bien y el mal característico de la moral patriarcal cristiana y burguesa (Xavier, 2008).

De este modo, las representaciones imaginarias proyectadas desde el cine y la literatura han contribuido con la construcción de identidades genéricas femeninas y masculinas. Teresa de Lauretis, quien define al género sexual (*gender*) como una representación no sólo en relación con su referente sino también como “la representación de una relación, ya sea que pertenezca a una clase, a un grupo o a una categoría” (1989: 10),³ propone que en un sistema de género, cada cultura arma un corpus de significados que pone en juego el sexo con un sinnúmero de contenidos culturales y valores sociales. Los géneros así contruidos se pondrían además en contacto con factores políticos y económicos organizando de este modo las estructuras de desigualdad. Las identidades femeninas aparecerían entonces en una relación de subordinación naturalizada, respecto de las masculinas, en respuesta a la necesidad de garantizar el orden social occidental bajo el signo del patriarcado. Los roles de género asignados a las mujeres han configurado la identidad de madre, esposa y ama de casa, contrapuesta a aquellas que deben condenarse como la bruja, la prostituta o la *femme fatal*.

En el cine de Jacques Demy tanto el universo afectivo, clave principal del melodrama, como las relaciones de género visibles en prácticas concretas de la vida cotidiana, se ponen en diálogo. Sus realizaciones se corren en el nivel de la intriga y en lo que respecta a la utilización del lenguaje cinematográfico, de las prerrogativas afectivas y genéricas hegemónicas que organizan la sexualidad de las mujeres. En el caso de *Lola*, el hecho de que la protagonista reúna sobre sí la condición de madre y bailarina que acompaña marineros en un cabaret pone sobre el tapete lo hegemónico esperable del cuerpo femenino. Si la construcción discursiva que propone el sistema patriarcal mantiene dentro de los límites sin duda incompatibles ambas condiciones, en el personaje de Lola, Demy las

³ De Lauretis señala que el género sexual construye una relación de pertenencia con la clase a la que comprende en la línea marxista como “un grupo de individuos ligados por determinaciones sociales e intereses incluyendo muy puntualmente la ideología –la que no es elegida libremente ni fijada arbitrariamente. Así el género representa no a un individuo sino a una relación, y a una relación social; en otras palabras, representa a un individuo en una clase” (1989: 10).

reúne. Estos significados aparentemente opuestos funcionan juntos en Lola, quien de día lleva a su hijo Yvon a la escuela y de noche baila y canta en el cabaret. Ambas prácticas aparecen inscriptas en el cuerpo de Lola y se hacen visibles en su nombre y en su vestuario.



Lola en el cabaret "El Dorado". Fotograma de *Lola*.

En el personaje de Lola tiene lugar, entonces, un juego de inversiones y cruces que acompaña una dialéctica entre lo visible y lo no visible, entre lo público y lo privado, comenzando por el mismo nombre. Lola es el nombre artístico, que esconde el verdadero, Cécile. En Nantes, donde lleva una vida pública, todos la conocen por Lola. Sin embargo, esa vida pública se vuelve privada en el signo vestuario. Así es como vemos al personaje colocar sobre la malla⁴ de bailarina un tapado que la cubre y la sujeta con un lazo. Lo público y lo privado se entrecruzan y difuminan sus límites. La imagen de la castidad y abnegación enseñada y entonces aprendida desde la infancia en términos de vocación, tal como señalaba en su crítica Simone de Beauvoir (2005), queda en crisis.

⁴ La malla de la Lola de Jacques Demy es además un signo múltiple en tanto conlleva el carácter de cita que evoca la que usara Marlene Dietrich en el personaje del mismo nombre y también bailarina en un cabaret en el film *El ángel azul* (Joseph von Sternberg, 1930). Al igual que a ella, al personaje de Lola del film que trabajamos lo conocemos en la secuencia de inicio por medio de la imagen de un afiche pegado en la puerta del cabaret.

Sin alejarse del universo de los placeres sexuales ni de la maternidad, la Lola delineada por Jacques Demy aparece atravesada por una erótica visible. Distintos encuadres sobre el rostro, distancias de la cámara gustosas por la profundidad de campo y una utilización recurrente de espejos que fragmentan y multiplican la representación dan cuenta de ello. Desde el desarrollo de la intriga, ese *eros* tiene lugar en la vida afectiva de Lola, atravesada por tres hombres a un mismo tiempo. Michel, padre de su hijo, antiguo marinero a quien Lola aún espera después de siete años; el marinero Franky, parecido en su aspecto al que fuera el joven Michel, con quien mantiene una relación ocasional, y por último Roland Cassard, viejo amigo de la infancia a quien hace diez años que no ve y rechaza en la posibilidad amorosa.

Linda Williams (1991), en su trabajo sobre los melodramas, interroga los sistemas y estructuras de funcionamiento de éstos y su consecuente impacto sobre los cuerpos de los espectadores. La autora señala para el género melodramático la fuerza excesiva con la que las emociones (*pathos*) son exhibidas, característica compartida con films en los que se aborda el sexo explícito y la violencia. Éxtasis y espasmo eyectarían, desde esta perspectiva, al cuerpo fuera de sí, siendo el cuerpo femenino la superficie elegida sobre la que se encarnarían el placer, el miedo y el dolor. En su lectura de Linda Williams, Ricardo Manetti (2000) retoma la clasificación del género melodrama organizada en cinco cualidades dramáticas⁵ que fueron institucionalizando un modelo de representación. La relación que establece Lola con su universo afectivo sugiere una convivencia entre la acción, la razón y la pasión (*pathos*). Si en el género institucionalizado la pasión suele desbordar la acción de los personajes femeninos para dejarlos luego en el lugar de la culpa, el tratamiento que realiza

⁵ Las cinco unidades del melodrama propuestas son, en primer lugar, el espacio de inocencia en el que comienza hasta que estalla el conflicto; en segundo lugar, la focalización en una víctima-héroe que finalmente es reconocido en su virtud; en tercer lugar, el juego abierto entre realismo y melodrama; en cuarto lugar, el conflicto maniqueo entre el bien y el mal que tiñe a los personajes y, por último, la unidad que tomamos en este trabajo (Manetti, 2000).

Demy de su personaje dista de ello, por lo que acción, razón y pasión presentan una cadencia armoniosa y hasta encantadora.

Por su parte, el personaje de Jacqueline en *Bahía de ángeles* (1962) colabora en la transgresión de los valores ético-morales que codificaron canónicamente los géneros. Mujer de un empresario en París, suele dejar con frecuencia su casa donde vive su hijo de tres años para jugar en el casino. La noche, el alcohol y la experiencia amorosa de ocasión la presentan como una mujer que se lanza libremente a los placeres y celebra: “Una terraza, música y champagne son como un sueño”. Y cuando es interpelada sobre por qué juega responde: “Porque el goce que me da el juego, nada más me lo da”. Siempre en riesgo de perderlo todo, no es un personaje culposo ni una víctima radical, sino por el contrario, responsable de sus actos y elecciones como el juego, en lugar de un hogar, una pareja o familia.

La pasión y el deseo puesto en acto no significan, para Jacques Demy, ni motivo de castigo ni la necesidad de cumplir con uno de los principales mandatos del melodrama como género. En este sentido resulta interesante el señalamiento que hace el director francés acerca de esa moral burguesa que delinea sujetos, en el personaje masculino que completa la pareja protagónica. Jean Fournier, encarnado por Claude Mann, es un joven que pertenece a la pequeña burguesía comerciante de Francia; al comienzo del film trabaja en una agencia como empleado administrativo y está a punto de salir de vacaciones. Sin madre, se encuentra obligado a responder a la ley paterna que designa todas las rutinas de su vida y asigna el modelo de su masculinidad. “El género [melodrama] responde a un modelo patriarcal donde la figura del padre –en términos simbólicos, padre-familia, padre-Dios y padre-Estado– constituye la base fundante de una ley que no debe ser transgredida” (Manetti, 2000: 194). Sin embargo, es esta ley la que el joven transgredirá: “Los jugadores siempre pierden. Los jugadores, los cazadores y los pescadores son vagos. No hagas lo mismo”, acusa el padre en

el inicio del film. Sin embargo, la elección de renunciar al trabajo y pasar sus vacaciones en los mejores hoteles de Niza y Montecarlo en compañía de Jackie se transforman en un espacio-tiempo otro, ese del placer, el juego y el azar. Y si bien el hecho de ganar el dinero en el casino le hace sentir culpa, como si lo hubiese robado en lugar de haberlo obtenido a cambio de trabajo, también lo escuchamos decir: “Me parece inmoral pero no más que otras cosas, como la miseria o la fealdad”. Desde este prisma de análisis, los protagonistas de estas dos intrigas amorosas presentadas por Jacques Demy, abren espacio a configuraciones subjetivas mucho más ambiguas que se alejan de las propuestas binarias del género.



Fotograma de *Bahía de ángeles*

La mujer fatal nunca está quieta⁶

El trabajo sobre el tiempo y el espacio en estos dos primeros largometrajes completa, en términos estéticos, la construcción discursiva alrededor de la figura de la circulación. El deseo que habita a los sujetos circula en forma permanente,

⁶ Parlamento pronunciado por el maestro de ceremonias en *Lola Montés* (Max Ophüls, 1955).

libra las relaciones afectivas a los hilos inasibles del azar, atraviesa los espacios dramáticos y entrecruza los tiempos. Así, la experiencia amorosa deviene un lugar simbólico organizado por el movimiento. En línea con las propuestas de renovación que traía la modernidad cinematográfica, que sacaba a los sujetos de la lógica de un universo de representación cerrado y homogéneo para abismarlos al deambular y a la incertidumbre frente a la existencia, Jacques Demy expone no sólo a las protagonistas femeninas sino al resto de los personajes a este impulso de *l'hasard*.⁷

Los espacios dramáticos de ambos films alternan entre abiertos y cerrados. En el film *Lola*, la figura del pasaje resulta visible a partir de los espacios del Passage du Pommeraye, la feria y el cabaret; mientras que para *Bahía de ángeles*, el espacio del casino y la avenida paralela a la rambla que abre y cierra el film permiten proponer la figura de la repetición. Para uno y otro caso resulta pertinente considerar el trabajo realizado por el director con la temporalidad.

El Passage du Pommeraye es una galería de tres pisos construida a finales del siglo XIX, con algunas escaleras que dan al río, y constituye la quintaesencia de Nantes. Ocupada por negocios y departamentos para vivir, condensa en sí misma la figura del pasaje conectando el exterior con el interior y lo vertical con lo horizontal. En *Lola*, este espacio es luminoso y se halla transitado por los habitantes de la ciudad, de modo que el bullicio lo vuelve vital.⁸ Las escaleras de mármol contribuyen en la composición de muchos de los planos a marcar el punto de fuga, así como algunos de los carteles –uno de ellos muestra bien

⁷ La traducción del francés de la palabra *hasard* no solamente concentra el significado de azar asociado a la casualidad, sino que también atañe a los juegos de azar y apuesta.

⁸ En 1964, año del estreno de *Los paraguas de Cherburgo*, se prefigura en cambio el vaciamiento de este espacio. El personaje de Roland Cassard recordará, en una breve analepsia, la escena del encuentro con Lola. Sin embargo, la memoria, que aparece congelada como una fotografía, ya no incluirá el rostro de Lola. Por su parte, en 1982, *Una habitación en la ciudad* retomará el espacio del Passage du Pommeraye pero esta vez representado como un lugar oscuro y apenas transitado, por el que el personaje femenino, Edith, desciende al encuentro con su marido. El descenso por las escaleras que llevan al subsuelo simboliza el encierro y el infierno que significan su matrimonio.

visible la inscripción *Elle et Lui*– sirven como sobreencuadre semántico⁹ a los encuentros entre Lola y Roland.

La posibilidad perceptiva que despiertan los pasajes filmados propone al ojo del espectador una interrogación acerca de la concepción de cine en Jacques Demy (Naze, 2013). Desde esta perspectiva, el medio cinematográfico tendría la capacidad de revelar lo que los ojos que miran no han visto, pero no en términos de restitución, ya que esto encerraría al cine en una cuestión meramente positivista, sino como promotor de la experiencia activa de mirar. Por lo tanto, si el cine restituyese la materialidad del mundo esto significaría por un lado, que esa materialidad ha sido ya captada por fuera del medio cinematográfico y por otro, que éste quedaría reducido a un estatuto de simple vehículo.

La revelación a la que refiere Naze (Ibid.) emparenta, en cambio, con la capacidad del medio para representar la realidad material y de activar en el espectador, por esta vía, una posibilidad perceptiva también teñida por lo azaroso y lo efímero. El autor, que en su análisis sigue los pensamientos de Sigfried Kracauer,¹⁰ señala la fuerza de revelación material del dispositivo como la responsable de pincelar tanto instantes de felicidad como de nostalgia. De este modo la percepción del espectador es englobante y tiene lugar con todo el cuerpo, además del ojo, por lo que indefectiblemente convoca emociones.

⁹ El espesor semántico del sobreencuadre viene dado a partir de la utilización de un plano levemente contrapicado y con el peso compositivo levemente inclinado hacia la derecha además de descentrado sobre el que Demy ha colocado a la pareja de Lola y Roland. Con apariencia azarosa el cartel de un negocio en el que se lee *Elle et Lui* (Ella y él) se eleva por encima de las cabezas, subrayando –aquí el sobreencuadre– o bien metaforizando la unión de los personajes que recuerdan un pasado común y se preguntan por el futuro.

¹⁰ “El film es plenamente sí mismo en tanto registra y revela la realidad material. De modo que esta realidad comporta muchos fenómenos que son apenas perceptibles gracias a la capacidad que tiene la cámara de tomarlos al vuelo. Y como todo medio privilegia las cosas que sólo él puede dar, podemos esperar que el cine sea impulsado por el deseo de representar la vida material en eso que tiene de fugitivo, de más efímero” (Kracauer, en Alain Naze, 2013: 3).

La deriva, casi como si del *flaneur* de Baudelaire se tratara, pone en movimiento a los personajes aunque sin un objetivo por el que echar a andar. Roland no puede sostener un trabajo rutinario y se convertirá en traficante de diamantes; Lola baila en el cabaret como modo también de aplastar el tiempo de la espera y Franky acusa en su ser marinero “ser de todos lados y de ninguno”. El tópico del viaje, inminente como el deseo, se suma al presente cotidiano de los personajes y abre una gama de posibilidades donde lo azaroso cobra fuerza y sentido. De este modo, *l'hasard* pone en funcionamiento un sistema de cruces de personajes que no siempre logran encontrarse ni verse, poniendo entonces de manifiesto lo efímero como primera condición de posibilidad de la existencia. El espacio del cabaret El Dorado¹¹ dialoga por su parte con lo anterior, ya que también se presenta como un espacio de pasaje: no solamente son los marineros quienes vienen y van, sino también las mismas chicas que, ante la posibilidad de trabajar bailando en otra ciudad, están dispuestas a trasladarse.



Instante del azar entre los personajes. Fotograma de *Lola*.

Si la percepción cinematográfica no se vincula con la conciencia y el pensamiento claro y distinto cartesiano¹² sino que por el contrario promueve que

¹¹ Si bien el cabaret se presenta como lugar de cruces casuales, las chicas de “El Dorado” conforman casi una familia. El guiño hacia *El ángel azul* se hace nuevamente presente: el cabaret en este film, a pesar de ser un lugar marginal en la ciudad, también se halla habitado por personajes que conforman una familia afectiva.

¹² El racionalismo empírico cartesiano propone que lo verdadero debe ser evidente y para que esta evidencia tenga lugar las ideas deben claras y distintas, vale decir que no deben confundirse con otras y sólo se tendrán por verdaderas una vez sometidas a la reflexión crítica. Por su parte,

las cosas percibidas sean “absorbidas corporalmente” (Naze, 2013: 3), entonces resulta posible armar un nuevo vínculo entre percepción y memoria. La memoria, que lleva también la cadencia del *flaneur* casi proustiana, sin fijación sobre un objeto, vuelve a reunir a los personajes de la ficción con el espectador en un espesor espacio-temporal. *Lola* trabaja el espacio de la feria de juegos como el lugar donde resulta posible la convivencia de pasado, presente y futuro. La angulación alta y descentrada de la cámara permite dar con la amplitud espacial necesaria para que el juego temporal se abra. Las imágenes del pasado rompen el presente y preanuncian un futuro en un mismo tiempo por venir y contenido en el pasado. Los personajes se entrelazan en una convergencia de tiempos que se desgarran en un ejercicio de memoria y deseo abriendo la imagen a una percepción casi onírica.

El tiempo cíclico que se repite sin pasar por un mismo punto vuelve a aparecer como preocupación en *Bahía de ángeles*. El espacio del casino y el plano detalle de la ruleta, recurrentes y en sucesivos fundidos, proponen una metonimia de ese tiempo que pasa. El tiempo del juego, ocioso, el tiempo que se pierde y en el que se puede perder. El “tiempo de los vagos” como dice el personaje del padre de Jean, que además es dueño de una relojería. Vender y arreglar el tiempo. Controlar el tiempo es posible dedicándolo al trabajo y a devenir responsablemente adulto. Controlar el tiempo es negar el deseo y la erótica de los sujetos, de ahí la imperiosa necesidad de rebelarse contra el mandato paterno.

El juego del azar se entremezcla en *Bahía de ángeles* con el tiempo del amor y la libertad. Como grita el personaje de Jackie, libertad para apostar y para amar “que no es más que otra apuesta”. La secuencia de apertura y cierre del film constatan lo anterior. En el cine de Demy, el problema del tiempo es trabajado

para el filósofo la conciencia del pensamiento tiene lugar en el mismo momento en que tenemos el pensamiento por lo que de ningún modo tienen lugar los sentidos o las ambigüedades.

diferenciadamente desde el dispositivo. *Bahía de ángeles* anuncia desde el comienzo, cíclicamente, eso que sólo podrá comprenderse al final. La primera escena, una vez abierto y desaparecido el iris, inicia un extenso *travelling out* que acompaña la retirada de lo que puede suponerse¹³ un auto en fuera de campo, a lo largo de la avenida que bordea el mar. El rostro de Jeanne Moreau, que había estado en primer plano por un instante fugaz, queda cada vez más lejos hasta desaparecer, así como los títulos de crédito. La manipulación del tiempo mediante el uso de una prolepsis completa su sentido en el cierre del film.

El movimiento es doble: mientras la pareja camina hacia la profundidad del plano que coincide con la salida del casino, la cámara vuelve –ahora en un *travelling in*– a entrar en el casino y funde a negro clausurando el relato. Sin embargo, un hiato queda abierto entre la primera imagen del film (con Jeanne Moreau sola sobre la rambla, que se convierte finalmente en un punto lejano) y el último plano. El movimiento del auto, en el fuera de campo, podría estar llevándose a Jean de regreso a la vida por fuera del tiempo de *l'hasard* y dejando a Jackie sola, luego de haberlo decidido. La elipsis, que correspondería al momento en que la pareja se separa definitivamente, es repuesta por el espectador en esa porción de película imaginaria que lo devuelve cíclicamente al comienzo. De este modo el espectador es implicado en la construcción temporal de la ficción, atraviesa el film y traza una línea de fuerza que clausura el relato con la primera imagen vista.

Todo lo que poseo es por el poder de la magia¹⁴

Las referencias teóricas acerca de las películas de Demy, tanto por parte de sus biógrafos como por quienes han atendido puntualmente un análisis cinematográfico, subrayan la fuerte presencia de un universo encantado. Acuñado el término en su doble posibilidad semántica en el idioma francés,

¹³ Consideramos la velocidad a la que es llevada la cámara para proponer la hipótesis de un auto que se aleja de esa ciudad costera.

¹⁴ Parlamento de la Bestia en *La bella y la bestia* (Jean Cocteau, 1947).

encantado refiere tanto a lo maravilloso como género literario y cinematográfico, como a la presencia del canto en los films. Ambos géneros han constituido, desde el estreno de *Los paraguas de Cherburgo* (1964), film íntegramente cantado, casi una marca registrada para hablar del cine de Jacques Demy.

La figuración de los cuerpos femeninos y las posibilidades de deslimitación de los géneros sexuales se profundizan en el film de 1970, *Piel de asno*, que cruza el género maravilloso con el musical y con componentes melodramáticos.¹⁵ Un conjunto de elementos plástico-visuales coopera en la construcción de un universo artificioso en términos de puesta en escena y diseño de vestuario. *Piel de asno*, estrenada en los Estados Unidos, fue íntegramente realizada durante el verano de 1969 y coincidió con el traslado de Jacques Demy a Los Ángeles. De este momento particular en tierra americana, y cercano a la estética de la contra-cultura de esos años, es también el film *Model Shop* (1969). Uno y otro permanecieron ligados tanto al movimiento *hippie* norteamericano como a otros artistas de la vanguardia psicodélica, cuyas propuestas nutrieron ambos films: pantalones con flores y manchas de colores saturados, plumas, la corona de la princesa en *Piel de asno* o la secuencia en la que los jóvenes príncipes sueñan que pasean en una barcaza con flores, vestidos de blanco y fumando una pipa de narguile mientras cantan (Lormeau, 2014).¹⁶

¹⁵ En 1957, con alguna experiencia adquirida luego de casi diez años de experimentar con cortometrajes de animación, Jacques Demy dirigió junto a Jean Cocteau *Le bel indifférent*. El monólogo acerca de una mujer abandonada a la que el enamorado niega toda respuesta había sido regalado por el mismo Cocteau al actor Jean Marais. Tantos años después Demy convocó a Marais para protagonizar al rey padre en su versión de *Piel de asno* (1970). La presencia de Marais abre la conexión al universo onírico de Cocteau por vía de la cita homenaje que *Piel de asno* propone respecto de *La Bella y la Bestia* (1947), principal intertexto cinematográfico que se sigue.

¹⁶ Alexis Lormeau es especialista en el cine de Jacques Demy. Con motivo del reestreno de una versión restaurada de *Piel de asno* en 2014 en la Cinemateca de París, realizó el análisis referido.



Catherine Deneuve y Jean Marais. Fotograma de *Piel de asno*.

Aglutinados en una estética *camp* –preocupada por resaltar una sensibilidad moderna centrada en lo artificioso y en lo exagerado—¹⁷ y al amparo del género maravilloso, las decisiones estéticas ponen de manifiesto una fuerte escritura autoral desde la cual es posible poner en crisis un orden genérico de mundo. Demy, conocido como el director de la *provence* francesa y no del gran centro parisino, compartía con la vanguardia neoyorquina el provenir de una geografía marginal y el interés por la provocación social (Amícola, 2000).¹⁸

Propuestas de análisis como la de José Amícola (2000) amplían la noción de *camp* proponiendo que ésta realiza una crítica a la cultura dominante en los mismos términos de esa cultura, tanto como hace visible la sexualidad como

¹⁷ Susan Sontag en sus “Notas sobre lo *camp*” define la esencia del *camp* como el amor a lo no natural, la puesta en evidencia del artificio y el gusto por la exageración. A partir de los puntos que la autora propone a modo de notas –porque hablar del *camp* es traicionarlo (1969: 357)—, que señalan que la figura del andrógino puede incluirse dentro de la sensibilidad *camp*, proponemos pensar en esta línea los personajes de Jean Marais y el Príncipe rojo en *Piel de asno*.

¹⁸ Esta estética *camp* y feérica con sus tintes melodramáticos va a ser recuperada como parte del legado del cine de los 70 por la ola francesa de jóvenes directores con preocupaciones por temáticas *queer* de los años 90 (Duggan, 2015). Varias de las propuestas de directores como Christophe Honoré o Francois Ozon se entroncan en una genealogía que, por la vía del trabajo con la canción y con la paleta cromática utilizada, llegan hasta Jacques Demy.

construcción social y no como designación biológica. De aquí que para el autor resulte fundamental prestar atención al sujeto de la enunciación, ya que en el *camp* siempre es evidente tal como lo refieren los films de este corpus.

Esta línea de trabajo que revisa vínculos familiares complejos y ambiguos se hace presente en *Piel de asno*. Así, el rey padre no puede reconocer a la hija a través de una imagen porque ha decidido vivir apartado de ella al enviudar; y aun cuando lo hace insiste en casarse con ella, ignorando la ley de prohibición del incesto, columna de la organización simbólica de la cultura occidental.¹⁹ Otro personaje, el Hada de las Lilas, acciona estrategias de persuasión para impedir el casamiento entre padre e hija de modo de mantener la institución familiar en los términos prescritos por la normativa cultural.²⁰ Una connotación homosexual se insinúa en el momento en que el rey manda proclamar que solamente se presenten las chicas del reino a probarse el anillo para casarse con el joven príncipe. La especificación sobre el género no haría más que subrayar, por lo no dicho, la intención que algún muchacho pudiera haber tenido (Lormeau, 2014).

¹⁹ Durante la visita que el rey añoso realiza al mago dice: "Amo a la princesa. ¿Es este amor censurable? Aquí está escrito que todas las niñas a quienes se pregunta cuando seas grande con quién quieres casarte, responden sin excepción: con mi papá".

²⁰ El hada canta a la princesa cuando ésta va a encontrarla desconsolada porque ha fracasado en los intentos de disuasión al rey: "A los padres jamás se los debe desposar según manda la tradición, por cuestiones de cultura y legislación. Un enlace entre príncipe y pastora puede acordarse si llega la hora, pero entre padre e hija, un fracaso seguro. Se alteraría la descendencia. Debes olvidar esos fantasmas que hacen perder la moral. Yo iluminaré para ti el sendero y te protegeré".



Jean Marais en *Piel de asno*. Fotograma.

La apelación a la estética *camp* encuentra en el cine de Demy ligazón a la intertextualidad literaria, más precisamente con los cuentos de hadas en clave musical desde donde logra interrogar, cuando no subvertir, las nociones de clase, género y sexualidad, ya que encuentran en sus héroes y heroínas, categorías identitarias más amplias.²¹ Los mundos encantados de Demy, *enchantés* y *en-chantés* (cantados y encantados), son los que apartarían su obra cinematográfica del resto de las propuestas de la denominada *Nouvelle Vague* (Dougan, 2015). Encantar la puesta en escena y sumar elementos del melodrama son dos de los pilares a los que Demy dedicó, ya desde su juventud, la mayor de las preocupaciones. Heredero en este sentido del musical de Hollywood de los años 50, interpela a un espectador del que requiere ponga en suspenso las exigencias de cualquier realismo y entre en el mundo de lo maravilloso. La danza y la canción abren en el cine musical las puertas a la experiencia de lo mágico en un tiempo y un espacio distintos del cotidiano, en el

²¹ Los cuentos de hadas provenientes del universo de Disney, Perrault o los Hermanos Grimm han delineado representaciones identitarias normadas en lo que refiere a géneros sexuales y relaciones vinculares que Jacques Demy pone en cuestión. En los cuentos tradicionales las madrastras, por ejemplo, no son hadas madrinas, siendo las primeras siempre malvadas mientras que las segundas bendicen y anticipan los pasos de quienes tienen a su cargo por medio de la magia.

que una plástica visual y sonora organizan la atmósfera feérica. Sin embargo, la reescritura del género musical impulsada por Demy complejizaría el encantamiento al ponerlo en contacto con lo trágico existente en los cuentos de hadas.

En el marco de ese contacto entre lo mágico y lo trágico tiene lugar ese carácter *queer* de su realización, propuesta que, para Dougan, también lo distingue de sus contemporáneos.²² La autora toma la noción de *queer* de Alexander Doty quien la define como “toda expresión calificada de contra-hétero, no hétero o anti-heterosexual” (2015: 24); y propone lo *queerness* en Demy como la deslimitación de las polaridades del género y la sexualidad, de modo tal que el cuento de hadas queda subvertido.

Los burgueses se pudren en su confort²³

La ciudad de Nantes, cuna del director y principal espacio dramático de *Lola*, vuelve a ser elegida para el film *Una habitación en la ciudad* (1982), con el que Demy inicia la curva final de su carrera en el género del musical francés. Nuevamente ambientada a mediados de la década del 50, funciona ahora como marco de una protesta obrera. En clave de una casi ópera-melodrama, Edith, hija de un coronel muerto en la guerra, se enamora de un militante proletario naviero en huelga, hecho histórico francés que cruza al registro ficcional. A la poética de cruces entre géneros cinematográficos e historia, Demy suma el de la clase, uniendo burguesía y proletariado en un amor trágico. La presencia de la historia francesa se hace presente en la inscripción de los cuerpos en una ciudad totalmente vaciada y oscurecida, excepto por el callejón en el que tiene lugar la

²² Anne Dougan (2015) señala que una cantidad de elementos autobiográficos que lo vincularían a una bisexualidad tuvieron lugar en el cine de Jacques Demy, aunque permanecieron en sombras al interior de los círculos universitarios e intelectuales franceses. A este sentido la autora suma la crítica de Noel Burch al film homenaje *Jacquot de Nantes* (1991), en el que tampoco se hace ninguna referencia como parte de una decisión familiar.

²³ Parlamento de Mme. Langlois en *Una habitación en la ciudad* (1982).

huelga. La filmación del Passage du Pommeraye, a diferencia de lo que ocurre en *Lola*, tiene ahora lugar en los pisos del subsuelo en donde sobreviven unos pocos negocios. El Pommeraye ha dejado de albergar el flujo de vida de los primeros años de la década del 60 para dar lugar a un espacio oscuro y apenas transitado que coincide con la crisis económica y política del presente del país, apenas iniciada la presidencia de François Mitterrand en 1981.



Fotograma de *Una habitación en la ciudad*

Los personajes, imbricados en un tejido que los soporta, sufren el descenso en la escala social y moral, visible en los espacios que habitan y ocupan. Edith desciende las escaleras del pasaje como metáfora de su matrimonio por interés económico con Edmond. El matrimonio aparece como encierro simbólico del que los personajes sólo pueden liberarse a través de la muerte. Su madre, Madame Langlois, que aún vive en un piso acomodado de la ciudad, se ve obligada a alquilar al obrero en huelga la habitación que fuera de su hijo muerto. *L'hasard*, tan propio del cine de Demy, hará que sea el amante y amor de Edith. Espacios públicos y privados devienen en el film espacios-cuerpos encerrados y oprimidos, visibles en las decisiones de la puesta en escena, así como en el tratamiento temporal.

De este modo cine, cuerpo y pensamiento se enlazan. Si el cuerpo da a ver aquello que no puede ser pensado en la postura y gestualidad, también funciona como superficie de inscripción del tiempo. “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera. La fatiga, la espera, incluso la desesperación son las actitudes del cuerpo” (Deleuze, 2014: 251). Los cuerpos de las mujeres en *Una habitación en la ciudad* dan cuenta de la idea deleuziana que pone en relación actitud corporal y campo emocional. Violette, novia del obrero Gilmaud, lleva un embarazo en su cuerpo casi añado y culposo de haber vivenciado su sexualidad, por lo que espera que la reparación sea un matrimonio. Madame Langlois se mantiene encerrada en su departamento y Edith es la que se atreve a poner en acto su eros y transita desnuda bajo un abrigo de piel. Esto último lleva a otro de los señalamientos de Deleuze entre cuerpo, pensamiento y cine: la ceremonia del cuerpo filmado. Esta sería como “...introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal, imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible” (Ibid: 252).

En consonancia con la propuesta deleuziana, los personajes de Demy aparecen como víctimas prisioneras de jaulas de cristal de las que no pueden salir: la cafetería vidriada de *Las señoritas de Rochefort* o el garage acristalado en *Los paraguas de Cherburgo* dan cuenta del aprisionamiento (Lalanne, 2011). Aunque también otras jaulas aparecen metaforizadas en estos abrigos que retiran de la mirada el cuerpo de las protagonistas femeninas. Lola cubría la malla de baile con un tapado, Edith sólo se vestirá luego de haber tenido relaciones sexuales con Guilbaud. Los tapados en ambos casos funcionan como jaula o bien como la otra piel que protege y reserva la pasión. En todo caso son estos cuerpos femeninos sobre los que el cineasta hace pasar una energía erótica que no queda desligada ni de la clase ni de la Historia. Mujeres de la antigua aristocracia francesa, de la burguesía faro de la sociedad de consumo de los 60 o que

representan la contracara de un proletariado trabajador y en lucha configuran los matices de una femineidad que, en el cine de Demy, cruza las barreras de la clase y modifica en un mismo gesto subjetividad individual y colectiva. El personaje de Madame Langlois en *Una habitación en la ciudad* es un ejemplo contundente de lo anterior. Aristócrata de sangre, antigua Baronesa de Neville, se casa por amor con el coronel Langlois, a costa de su título nobiliario. “Todo no se puede tener”, confiesa a Guilbaud, su inquilino. La guerra del 45 le ha quitado marido e hijo. Sus procesos de concienciación resultan evidentes en la defensa de la lucha obrera de Guilbaud: “Es terrorífico cuando la burguesía se suelta el pelo. Yo no soy una de ellos. Que se pudran. Me gustan más ustedes que luchan por algo, por sobrevivir, como yo. Los burgueses que se pudran en su confort”.

Palabras finales

Lola, Bahía de ángeles, Piel de asno y Una habitación en la ciudad resumen, cada una a su modo, las preocupaciones estéticas y políticas de Jacques Demy. Sus propuestas cinematográficas cruzaron los artificios del relato maravilloso con el realismo de la imagen. Un conjunto de principios constructivos como la paleta de colores, el canto y la danza en el musical, así como las disposiciones temporales y espaciales, atraviesan en sentido amplio el cine del director. Tal como me propuse indagar en este trabajo, la pregunta por la salida del binarismo sexo-genérico y por la figuración de los cuerpos y el deseo que los mueve y conmueve organiza un pasaje reversible de lo poético a lo político en el cine de Demy. En cada una de sus decisiones estéticas queda puesto en juego un ojo que recorta el mundo y expuesto el modo en que lo dice.

Colocado en la rivera izquierda del imperativo mítico de renovación moderna que significó el cine francés de los años 60, Jacques Demy abrió con su cámara el espesor de una poesía en medio de situaciones cotidianas, de encuentros y

desencuentros por *hasard* entre personas sencillas en las que el amor, la pasión y la libertad son motores por excelencia. La individualidad se enlaza a su vez, en el tratamiento referencial elegido para sus historias, con la Historia con mayúsculas, común y compartida. El tiempo humano y el tiempo fílmico arman un modo otro de ver la guerra de Argelia, Vietnam o una revuelta obrera; crean una distancia en el espectador que, mientras revisa, entra en un mundo encantado. Las inscripciones del encantamiento, así como del realismo, son concretas; de aquí que logran interrogar los géneros y las claves canónicas de escritura fílmica. Y tal interrogación se materializa sobre los cuerpos. Cuerpos que aglutinan danza, poesía y política; cuerpos que viven y se dejan filmar.

Bibliografía

- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialph.
- Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1989). "Tecnologías de género" en *Technologies of gender. Essays of Theory, Film and Fiction*. Londres: MacMillan Press, 1-30.
- Deleuze, Gilles (2014). "Cine, cuerpo y pensamiento" en *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Duggan, Anne (2015). *Enchantements désenchantées: les contes queer de Jacques Demy*. Disponible en: <https://books.openedition.org/pur/74801?lang=es#text>
- Font, D. (2002). *Paisajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Herederó, Carlos (2002). "El crisol de la modernidad" en Carlos Herederó y José Enrique Monterde, *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Ed. Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suez.
- Lalanne, Jean-Marc (2011). "El cine de Jacques Demy. La oscuridad y la magia" en *Cahiers du Cinéma* España, número 48, 66-68.
- Lormeau, Alexis (2014). *Piel de Asno*. Disponible en <https://www.cinematheque.fr/cycle/le-monde-enchante-de-jacques-demy-103.html>
- Naze, Alain (2013). "Un cinéma des passages. Les fantasmagories du cinéma de Jacques Demy" en *Appareil*, número 12, pp. 1-15. Disponible en: <https://journals.openedition.org/appareil/1549>

Manetti, Ricardo (2000). "El melodrama, fuente de relatos" en Claudio España (2000), *Cine argentino: industria y clasicismo 1933-1956*, vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Sontag, Susan (1969). "Notas sobre lo camp" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Williams, Linda (1991). "Film bodies: Gender, genre and excess" en *Film Quarterly*, volumen 44, número 4, University California Press, 2-13.

Xavier, Ismail (2008). "Melodrama o la seducción de la moral negociada" en *La Puerta*, número 3. Facultad de Bellas Artes, UNLP, 146-155. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39838>

Zunzunegui, Santos (1995). "Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX" en *Letras de Deusto*, volumen 25, número 66, 59-74.

*Eleonora García es Licenciada y Profesora en Artes, Orientación Combinadas, por la Facultad Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Docente en el nivel medio y en educación no formal. Forma parte del área de Adultxs Mayores (SEUBE/FFyL/UBA). Como Investigadora, integra el Equipo de FILOCyT sobre Pedagogía y Dramaturgia donde se interesa en la voz y escritura de las mujeres. E-mail: eleonorafr2003@yahoo.com.ar