

Xavier Dolan: Las tensiones en cuerpos de la contemporaneidad

Veronica Cohen
UBA-UNA
verocohenwil@gmail.com

Maia Vargas
UBA-UNLP
fotovintage@gmail.com

Resumen: Mediante este trabajo nos proponemos analizar la obra del cineasta canadiense Xavier Dolan. Nos interesa la obra de este autor por su, creemos en principio, atinada forma de plantear desde el cine reflexiones propias de la contemporaneidad en torno a las sexualidades heterogéneas y sus relaciones con el tiempo y el espacio, donde nos encontramos con el concepto de “puntos de fuga”. Contamos con un corpus de cuatro de sus películas. A partir de ellas, partimos de la búsqueda de las continuidades y rupturas en su obra, teniendo en cuenta que en la misma es clave la construcción de un estilo propio. Abordamos nuestro corpus desde una mirada que contempla los elementos formales de sus films: género y estilo, tipos de planos, movimientos de cámara, tratamiento del color, etcétera, para, a partir de ellos, buscar sus reflexiones filosóficas y políticas. Para esto nos valemos de las perspectivas de Michel Foucault y Gilles Deleuze. Ningún análisis de la forma puede escindirse del contenido y asimismo cada decisión estética tiene un trasfondo ideológico-político en relación a su época, como dice Jacques Rancière: “Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo que tienen en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo sensible y de lo invisible” (Rancière, 2014 [2000]: 27).

Palabras clave: Cine – Sexualidad – Cuerpo – Arte - Contemporaneidad

Resumo: Através deste trabalho analisamos a obra do cineasta canadense Xavier Dolan. Nosso interesse na obra deste autor, ao princípio, é pela sábia forma de focar a partir do cinema reflexões que são próprias da contemporaneidade no que refere às sexualidades heterogêneas e suas relações com o tempo e o espaço, onde encontramos o conceito de "pontos de fuga". Temos um corpus de quatro de seus filmes. A partir deles, começamos a nossa análise das continuidades e quebras em sua obra, tendo em vista que nela a chave é construir um estilo próprio. A abordagem do corpus tem como ponto de partida um olhar que contempla elementos formais de seus filmes: gênero e estilo, tipos de planos, o movimento da câmera, tratamento das cores, etc. para a partir de les chegar às reflexões filosóficas e políticas que decorrem desses materiais. Para isso, nossa pesquisa se vale das perspectivas de Michel Foucault e Gilles Deleuze. Nenhuma análise da forma pode ficar cindida do conteúdo e cada decisão estética também tem um fundo político-ideológico em relação ao seu tempo, como diz Jacques Rancière: "As artes nunca emprestam para empresas de dominação ou emancipação mais do que elas podem proporcionar, quer dizer, simplesmente, o que têm em comum com aquelas: as posições e movimentos dos corpos, as funções da palavra, as distribuições do sensível e invisível" (Rancière, 2014 (2000): 27).

Palavras-chave: Cinema – Sexualidade – Corpo - Arte contemporânea.

Abstract: Through this paper we aim to analyze the films of Xavier Dolan. We are interested in this work since our belief rests in that it shows contemporary reflections on heterogeneous sexualities and their relations with the concepts of time and space from the perspective of filmmaking. It is there where we find the term "points de fuite". Our corpus consists of four films. Inside them, we begin searching continuities and ruptures in his work. In this corpus we discover a key point in the construction of an own distinctive style. We consider the formal aspects of these films (genre and style, type of frames, camera movements, color treatment) in order to reach philosophical and political discussions that emerge from them. In order to do this, we look through the perspectives of Michel Foucault and Gilles Deleuze respectively. A formal analysis can be separate from content analysis in our work, and at the same time every aesthetic decision has an ideological-political background related to their time. As Jacques Rancière says: "Arts never lend to domination enterprises or emancipation enterprises more than what they can provide, that is, simply what they share with them: position and body movements, word functions, sensible and invisible repetitions" (Rancière, 2014 [2000]: 27).

Key-words: Cinema – Sexuality – Body – Art – Contemporaneity

“Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente, o que tienen en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo sensible y de lo invisible”

Jacques Rancière

Introducción

En este trabajo analizaremos la obra del director de cine canadiense Xavier Dolan. Este director realizó cinco películas. En nuestro corpus incluimos: *Yo maté a mi madre* (2009), *Los amores imaginarios* (2010), *Laurence Anyways* (2012) y *Tom at the Farm* (2013). ¿Por qué nos interesa esta obra? Encontramos en estas películas un cruce entre tiempos y desencuadres¹ propios de un cine no ligado a los parámetros de Hollywood con el abordaje de temáticas ligadas a nuevos modos de percibir la sexualidad, el cuerpo y el género. Estos nuevos modos son parte de las discusiones que trae nuestra contemporaneidad: la ruptura con los binomios hombre/mujer, heterosexual/homosexual, amor/odio, entre otros. También la contemporaneidad en los modos de contar: la cita, la marca intertextual a otras obras artísticas. Nos posicionamos en este entrecruzamiento entre la pregunta por *lo contemporáneo* y sus representaciones cinematográficas.

Nuestra búsqueda es por lo que Jacques Rancière llama nuevos *mundos sensibles*. Para este autor, el arte no es interesante porque pueda “transformar la vida”, aludiendo al arte político. En cambio considera que el arte puede aportar hacia la emancipación o la dominación modos de decir, sensibilidades y la aparición de nuevos temas en la escena política.

Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. Lo que opera son disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido, entre un mundo visible, un modo de afectación, un régimen de interpretación y un espacio de posibilidades; es la ruptura de las referencias sensibles que permitían estar en el propio lugar de un orden de las cosas (Rancière, 2010 [2008]: 69).

1 “El desencuadre es una perversión que pone un punto de ironía sobre la función del cine, la pintura y la fotografía, como formas de ejercicio de un derecho de mirada. Sería necesario decir, en términos deleuzianos, que el arte del desencuadre, el desplazamiento del ángulo, la excentricidad radical del punto de vista que mutila y vomita los cuerpos fuera del cuadro y focaliza sobre las zonas muertas, vacías, estériles, del decorado, es irónico-sádico [...]. Irónico y sádico en la medida que esta excentricidad del encuadre frustrante en principio para los espectadores, y mutilante para los «modelos» (término bressoriano), habla de un dominio cruel y una pulsión agresiva y fría: el uso del encuadre como filo cortante, el rechazo de lo viviente [...] en la periferia, fuera del cuadro, a focalización sobre zonas sombrías o muertas de la escena, la exaltación equivoca de objetos triviales [...], valorizan lo arbitrario de la mirada dirigida de manera tan curiosa, y tal vez gozando de este punto de vista estéril” (Bonitzer, 1978).

El *mundo sensible* son entonces los sentidos, lo visible, lo que nos afecta y lo que no, los modos de interpretar, lo posible y el orden que les damos a las cosas. La emancipación en Rancière es la eliminación de un lugar de saber y otro de ignorancia y está ligada al desacuerdo, a la generación de disensos, es decir, a la ruptura de los órdenes establecidos. Está relacionada entonces con lo sensible. ¿Qué *mundos sensibles* aparecen en las películas de Xavier Dolan? ¿Son nuevos mundos? ¿Aportan al desacuerdo o contribuyen al consenso? Decíamos al comienzo que en Dolan encontrábamos desencuadros. Estos usos inusuales del plano, desvíos de lo que se supone que tenemos que ver, otros modos de llegar a los personajes y objetos de una imagen no contribuyen de por sí al desacuerdo, debemos analizarlos en el tiempo que es donde construyen un relato.

Nuestro corpus cuenta con cuatro películas. En cada film, la historia de tan sólo uno, o a lo sumo dos personajes. Tres de estos casos son tan solo momentos en las vidas de los personajes. En *Laurence Anyways*, en cambio, se abarca un largo periodo de la vida de Laurence, para comprender las causas y consecuencias de sus transformaciones. Esta apuesta a la “micro historia” nos recuerda a Michel Foucault en *La vida de los hombres infames* (2006: 123). Él explica que elige vidas trágicas pero reales, vidas que pasaron sin fama ni gloria, pero que tienen algo que las hace interesantes: la relación con el poder. Son hombres que conocemos porque el poder habló de ellos. Dolan crea personajes donde lo que importa es que hayan sido atravesados por preguntas acerca de la sexualidad y que al mismo tiempo hayan sido juzgados por la sociedad por sus búsquedas. A partir de ellos, se muestran las relaciones de poder. Los personajes son *creados* por el director, pero en casi todas sus películas incluye en la trama fragmentos de entrevistas o confesiones a cámara. Hay una intención de generar un artificio a través de la aparición de algún tipo de registro de tipo documental como ser una entrevista o un monólogo a cámara entrelazados con la historia en sí y fragmentos oníricos que tal vez con alguna licencia poética podríamos decir: ¿más reales que la realidad misma? Al mismo tiempo, hay un juego con la autobiografía que se ve acrecentada por su actuación en los films (en tres de ellos tiene roles protagónicos), por el abordaje de la temática de la homosexualidad porque es de público conocimiento que el director es homosexual. Por ejemplo, en su primera película hay un juego con esto desde el título: *Yo maté a mi madre*. Esto produce en el espectador una confusión entre la figura de enunciación y autor.

Los films, análisis de sus elementos constitutivos

La primera película de Xavier Dolan es *Yo maté a mi madre* y se estrenó en el 2009. Cuenta la historia de Hubert Minel, un adolescente que tiene una relación compleja con su madre, Chantale

Lemming. Hubert tiene un romance con Antonin Rimbaud² y encuentra en su profesora de literatura, Julie, comprensión y apoyo. El alejamiento entre madre e hijo empieza por el desconocimiento de Chantale de la elección sexual de su hijo, pero se va acrecentando en la repugnancia hacia ella que Hubert desarrolla. El padre es ausente mayormente pero aparece esporádicamente. El film está compuesto por tres tipos diferentes de segmentos narrativos que se suceden unos a otros: la historia en sí, una instancia testimonial casi por fuera del relato en la que el protagonista se autofilma en blanco y negro hablando sobre su madre y fragmentos oníricos que reflejan sensaciones imaginarias, metáforas del mundo interior del protagonista, como por ejemplo, la madre en un ataúd muerta, un vidrio que se rompe o la madre como virgen dolorosa. En este último tipo de segmentos se encuentran reminiscencias del movimiento surrealista.³ En ellas se mezclan elementos del mundo real con el imaginario, como en un sueño y se acompañan de música. La música aparece entonces como condición para entrar a ese mundo onírico que requeriría de cierto abombamiento sinestésico. Hallaremos este modo de contar con fusión de géneros -la división entre una instancia más puramente narrativa, el monólogo interior como instancia documental y la suspensión de la narración en una imagen descriptiva del orden del sueño- en otras películas del corpus.

En *Los amores imaginarios*, film del 2010, este elemento ya no es presentado en forma de monólogo, sino monólogos, en plural. La primera escena es una comida de amigos, ya no adolescentes, sino jóvenes entre 20 y 26 años. De este grupo, solo tres son protagonistas de la historia: Marie y Francis (Xavier Dolan) quienes son mejores amigos, y Nicolás, quien será objeto del deseo de ambos y con el que se formará un triángulo amoroso. Los monólogos son reflexiones del resto del grupo acerca del amor, las relaciones y la sexualidad. El tipo de confesiones y de encuadres de la cámara se acercan al procedimiento de los programas de *realities* que muestran las confesiones de los protagonistas.

Como ya dijimos, en algunas películas de Dolan conviven tres tipos de segmentos. En *Los amores imaginarios* las partes oníricas adquieren tres formas diferentes. En primer lugar, las ya usadas en *Yo maté a mi madre*, estas imágenes de sueños con objetos que tienen cierto simbolismo. En segundo lugar, fragmentos con filtros de colores que muestran las conversaciones de Marie y Francis (cada uno con un filtro diferente) con sus diferentes parejas sexuales. Estos son extradiegéticos⁴ y los ubicamos en un plano “onírico” porque el uso de los filtros, la descontextualización de las charlas

2 Observamos un juego constante con la intertextualidad en los nombres de los personajes. En este caso Antonin nos remite al dramaturgo Antonin Artaud y Rimbaud al poeta Arthur Rimbaud. Esto se va a repetir en el resto de sus películas.

3 Por surrealista nos referimos al movimiento artístico liderado por André Breton que busca hacer aparecer al inconsciente a través de sus producciones estéticas. Por eso en sus poesías y pinturas aparecen cruces entre el mundo onírico y el mundo por fuera de los sueños.

4 Son fragmentos que están por fuera del orden de la diégesis, es decir, están por fuera de la historia, no la hacen avanzar, ni la condicionan.

y el uso de primerísimos primeros planos provoca un extrañamiento de los cuerpos de los personajes y nos acercan al mundo del sueño. Por último, aparece un recurso que se vio por primera vez en *Yo maté a mi madre* hacia el final de la película, pero que en este film va a ser clave: planos medios de caminatas de los personajes de frente y desde atrás en cámara lenta. A modo de danza, esta cámara acompaña el pelo y los hombros, o la cara y el pecho según el caso, nos acercan al mundo interior del personaje. Hay un ralentización del tiempo de recorrido de un espacio para así poder observar todo ese espacio, y al personaje y a su cuerpo como espacio. Somos *voyeurs* privilegiados.

En *Laurence Anyways* este último recurso de lo onírico está muy presente. En este film se cuenta la historia de Laurence Alia, un profesor de literatura que tiene una vida normal, un trabajo fijo y una relación estable con su novia Fred. Un día Laurence decide contarles a su novia, su familia y sus amigos la decisión de ser mujer. La narración de la historia no es lineal, sino que hay saltos temporales hacia adelante y hacia atrás. Lo documental está presente en una entrevista de la que, por momentos, se escuchan fragmentos en voz en *off*, y sólo al final vemos a Laurence en ella, ya completamente convertido en mujer, siendo entrevistado.

Por último, su anteúltima película *Tom at the Farm* (del año 2013) tiene un tratamiento narrativo diferente. El protagonista, Tom, sufrió el suicidio de su pareja y decide ir al campo, donde vive su familia, para asistir al velorio. Allí encuentra a la madre de su novio, Agata, quien desconoce la homosexualidad de su hijo, y a Francis, su hermano, que lo sabe pero no lo acepta y no quiere que nadie se entere. Tom permanece con ellos y paulatinamente comienza a ocupar el lugar de su novio muerto. Al mismo tiempo, es maltratado por Francis. Así se superponen la violencia y el erotismo como dos pulsiones que se retroalimentan. El film se convierte en un *thriller*. La violencia erótica lleva a los espectadores al límite. Como sólo contamos con la historia en sí (en este film Dolan no utiliza entrevistas ni monólogos a cámara) tenemos que adivinar lo que le pasa a Tom: ¿se queda porque es un rehén de Francis o porque disfruta ese vínculo? Como si fuera víctima del síndrome de Estocolmo... Siempre la respuesta es ambigua.

Observaremos ahora algunos vínculos respecto al tratamiento estético de sus películas que merecen ser mencionados. En *Yo maté a mi madre* Dolan trabaja en la dirección de arte a través de la impresión de objetos que se conforman en clichés sobre determinados personajes. La madre aparece siempre rodeada de objetos kitsch, usa ropa *animal print* y tiene cuadros de leones. En *Los amores imaginarios* en cambio, hay una clara referencia a los años '50. Marie, mediante sus gestos y vestimenta, imita a la actriz Audrey Hepburn. Durante los diálogos hay referencias constantes a los films *Desayuno en Tiffany's* o *My Fair Lady*, donde ella actúa, y también a los actores Cary Grant o Gregory Peck. Esto suma a lo ya dicho sobre las marcas intertextuales. Las elecciones de los decorados

van en el mismo sentido. Incluso en una de las escenas finales, en la que Marie invita a Francis a tomar el té, usan tacitas desiguales, se sientan en sillones *vintage* y ella le muestra un libro de la Bauhaus. En *Laurence Anyways* la estética es la de los años '80: hay un exceso de hombreras, batidos en el pelo, brillos y ropa de diva. *Tom at the Farm*, en cambio, es la única película situada en un tiempo actual, no hay una marca de época tan clara, pero sí hay un desdibujamiento de las referencias temporales. En el pueblo todo está como sostenido en el tiempo, como si existiese un tiempo de “grado cero”. Cuando hablan de las actividades ligadas al campo aparecen referencias a tecnología de punta. Consideramos que este eclecticismo temporal de Dolan es parte del sincronismo estético propio de la Contemporaneidad⁵, donde lo viejo y lo nuevo conviven, la moda de la fusión de modas, el pastiche y el collage epocal.

La puesta en escena de las “heterogeneidades sexuales”

Laurence le dice a su novia:

“estoy en espera [...] mi vida no es real” (hasta ser mujer).

Y más adelante:

“No me gustan los hombres, sólo es que no me siento hombre”.

Ella le promete:

“Seré tu hombre”

Estos dos fragmentos del film *Laurence Anyways* ejemplifican el sentimiento que atraviesa al personaje y motoriza la película. Esta paradoja ser hombre/querer ser mujer/amar a una mujer parece rebasar todos los límites, tensionar al máximo los cuerpos de esta pareja. Y si bien Fred es compañera incondicional de Laurence, la sociedad no comprende la continuidad de su relación, ejemplo de esto es cuando su propia hermana la increpa y dice no entender por qué continúa estando con Laurence, ella le responde contundente: “Nuestra generación puede soportar esto”. ¿Qué representaciones aparecen en la obra de Dolan acerca de lo que “puede soportar” nuestra sociedad, la forma en que lo hace y sus justificaciones y nominaciones para que estas sexualidades heterogéneas (Foucault, 1998 [1976]: 24), antihegemónicas, otras, no la destruyan?

En todos los films aparece alguna conducta sexual “desviada”. En *Yo maté a mi madre*, un adolescente gay. En *Los amores imaginarios* un trío en el puro eros, pura potencia, posibilidad de que no pasa al acto. En *Laurence Anyways* se combina el cambio de género con la sexualidad “normal”, el

5 Usamos este tiempo para nombrar el clima presente, a pesar de las complicaciones que tiene el término. Como dice Andrea Giunta: “Contemporáneo, con-tempus, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término 'contemporáneo', en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo viven” (Giunta, 2013: 8).

hombre biológico que elige como género el femenino y como elección sexual aquella que desea el hombre: la mujer. En *Tom at the Farm* vuelve el tema de la homosexualidad, pero el género *thriller* acrecienta su aspecto tabú. Al mismo tiempo, Francis es un estereotipo de hombre rudo pero que al mismo tiempo “histeriquea” violentamente con Tom. Esta heterogeneidad es parte de una tendencia que según Foucault se inicia en el siglo XIX con la “dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas disparatadas, una implantación múltiple de las “perversiones”. Nuestra época ha sido iniciadora de heterogeneidades sexuales” (Ibíd).

Decimos “desviadas” y “perversiones” porque de este modo son comprendidas por la sociedad. Para poder integrarlas se recurre a la explicación médica. Xavier Dolan no escapa de esto. Sus “anormales” parten de una familia monoparental, siempre hay padres que no son padres. Padres que fallan. En todas aparece problematizada la relación padre/madre/hijo como algo constitutivo de la identidad sexual. Una mirada de la sexualidad desde el individuo y desde la falta: a falta del padre, el hombre se identifica con la madre. Incluso una mirada del deseo: Desirée se llama la madre de Nicolás, este “hombre soberano” (Bataille) que enamora a todos y todas a su paso.

La categoría de Bataille sirve para describir a estos hombres. En ellos, la pérdida de sí es su ganancia, se abren al amor y al erotismo en un puro presente.

La soberanía, tal y como la entiende Bataille, tal y como a menudo la entiende el propio Nietzsche, es más bien lo contrario: la indiferencia con respecto al futuro y la renuncia a todo dominio, la afirmación del presente inmediato y la comunicación afectiva con los otros, es decir, la apertura al juego incierto del azar y del amor, hasta el extremo del extravío y de la impotencia, de la donación incondicional y de la pérdida de sí (Campillo, 1996: 38).

Pero, ¿qué pasa con estos “soberanos” en la sociedad”? La “desviación” aparece con un momento de violencia “correctiva”, ya sea simbólica o física por parte de la sociedad: Hubert la sufre en el internado al que lo envían sus padres, allí sus compañeros le pegan, Laurence es expulsado de su trabajo y luego tiene un enfrentamiento en un bar (violencia simbólica primero, física después), Tom es amenazado, golpeado y perseguido por Francis. A pesar de esto, Dolan da visibilidad a estas “otras” sexualidades y a las represiones sociales que sufren.

En este momento histórico, la sexualidad no es un tabú, sino que está exhibida por todos los medios. Sin embargo, lo que se muestra generalmente es la sexualidad hegemónica: la heterosexual, patriarcal. Dolan se propone mostrar en imágenes otras sexualidades. Esto tampoco es novedoso, se ha vuelto “políticamente correcto” incluir gays, lesbianas, travestis, etc. en los medios de comunicación y mostrarlos conviviendo en armonía con “los normales”. El conflicto en escena, eso aporta este

director y eso es lo que contribuye a la distorsión.

La posibilidad de ser puntos de fuga

En su texto *La literatura y la vida*, Gilles Deleuze hace un recorrido por distintos autores, y analiza cómo la literatura posibilita la creación de nuevos mundos. Considera que es fundamental esta creación que se abre a lo novedoso “La única manera de defender la lengua es atacarla [...] Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua [...]” (Deleuze, 2006: 10) y así también podemos pensar al cineasta. En este caso, consideramos que Xavier Dolan no sólo crea estilísticamente un lenguaje propio, poblado de primerísimos primeros planos, cámaras en distintas velocidades, iluminación dramática, escenas surrealistas que irrumpen en el relato, sino también los temas que trabaja en sus películas son grandes condensadores de relatos propios de la contemporaneidad, temas emergentes,⁶ que aún deben ser trabajados por las distintas disciplinas. Siguiendo con los planteos de Deleuze (2006: 5):

Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante.

Esta línea mágica que escapa del sistema dominante resume bien el tratamiento en las películas de Dolan, ya que ocurren en todas ellas momentos intersticiales, que se escapan, que fisuran la narrativa, la cronología, el realismo, las identidades consolidadas. A su vez, en el libro *Kafka por una literatura menor* Deleuze y Guattari (1978: 17) refieren a la escritura de Kafka como una “máquina”, siendo esta una experimentación del autor. Dicha máquina está constituida “por contenido y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados”. El entrar y el salir y “la línea de fuga forman parte de la máquina” (Ibíd.). Esta última idea de línea de fuga que está en la máquina pero a su vez sale de ella, la tomaremos para pensar a los personajes que construye Dolan en sus films, ya que en muchos se produce una “salida hacia arriba”. “No se trata de libertad por oposición a sumisión [...], más bien de una simple salida” (Ibíd.: 16). Al transformarse en otros, los personajes logran disolver los límites que anteriormente los restringían. De este modo, en este apartado nos centraremos en la construcción del espacio y el cuerpo que hace Xavier Dolan, para pensarlos como posibles lugares de quiebre, punto de fuga y escape de los personajes.

6 Usamos este término en el sentido que le da Raymond Williams (1980).

La puesta en escena que realiza este director (y con esto nos referimos al ambiente, la escenografía, la iluminación etc.) es protagonista en sus films; no podemos entender a un personaje de Dolan por fuera de los espacios donde circula, cómo está decorado su cuarto, su casa, cómo es la ciudad por donde transita. Dolan parece saber muy bien aquello que nos decía Foucault:

No vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra [...] están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento (Foucault, 2013 [1966]): 3).

Este realizador destaca el lado “no neutro” de los espacios, y le presta especial atención a la decoración de las casas, el vestuario, la iluminación, los objetos, construye un mundo *otro*, que si bien es “realista”, por momentos ofrece puntos de fuga, escenas donde se quiebra el contrato establecido con el espectador y aparecen imágenes de reminiscencias surrealistas, o de un nuevo nivel de realidad, que estaba oculto, y que emerge donde todos los recursos están al servicio de narrar la emoción y los sentimientos de los personajes. Así aparecen imágenes que refuerzan la sensación del personaje: ropa cayendo del cielo, una mariposa negra saliendo de la boca de Laurence, un balde de agua fría que cae sobre la novia de Laurence al leer su libro, los malvaviscos que caen sobre Nicolás en *Los amores imaginarios*... Los sonidos extradiagéticos y desincronizados y la música son un recurso redundante en sus films que también van en este mismo sentido.

Para continuar con la reflexión acerca de esta posibilidad -momentánea- de escape es preciso retomar los planteos de Michel Foucault: hay lugares que pueden considerarse “contra-espacios”. Esos lugares otros “[...] que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos” (Id.: 4). En los films de este director está clara la distinción entre el espacio reglado, opresivo como la casa, la escuela, y los espacios heterotópicos, donde los personajes pueden ser libres, especialmente en lo que respecta a su sexualidad. La fiesta, es en casi todas las películas de Dolan, el espacio otro por excelencia. El baile como un momento de alienación donde todo puede suceder. Quien baila es libre, deviene en ese bailar, deja de ser quien es. Pero quien mira a quienes bailan, sigue atrapado en la lógica de la normalidad y la realidad: en *Los amores imaginarios* Marie y Francis miran hipnotizados cómo Nicolás baila en cámara lenta con su madre un tema de *The Knife* (¿es, acaso, su madre? se preguntan) en un baile ambiguo, que roza los límites de la prohibición fundamental del incesto. La contemplación de ese baile los transporta a las imágenes de estatuas griegas y dibujos de arte primitivo. O cuando Fred, la novia de Laurence, es la protagonista de una fiesta donde se olvida de sí, de Laurence, de sus problemas y lo-

gra, por fin, estar con otro hombre. Para Foucault esta heterotopía de la fiesta está ligada al tiempo pero no según la modalidad de la eternidad -como lo son las heterotopías de las bibliotecas o museos- sino en el sentido “crónico”, es decir del tiempo condensado.

Para Foucault el cine mismo es una heterotopía, “Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. [...] El cine es una gran sala rectangular al fondo de la cual se proyecta sobre una pantalla, que es un espacio bidimensional, un espacio que nuevamente es un espacio de tres dimensiones. Vean ustedes aquí la imbricación de espacios que se realiza y se teje en un lugar como una sala de cine” (Foucault, 2010 [1966]: 6). Entonces, no estamos sólo en uno de los espacios heterotópicos por excelencia, el cine, sino que dentro de este se construyen nuevos espacios heterotópicos. Como una *mamushka*, en el lugar heterotópico contemplamos cómo a su vez los personajes escapan hacia otros lugares heterotópicos, como el viaje de reencuentro entre Laurence y Fred hacia la isla Negra, donde se reencuentran luego de años, aun cuando cada uno ya ha armado otra relación (ella casada y con hijo, él con una joven novia). En la escena inicial de esta secuencia, vemos a la pareja caminar en cámara lenta, mientras ropa colorida cae del cielo, una vez más, la puesta en escena está al servicio de las emociones y en este caso también aparece lo onírico.

Ya observada la manera en que los diferentes espacios aparecen como puntos de fuga en los films de Xavier Dolan, ahora cabe preguntarnos ¿qué pasa con los cuerpos que habitan estos espacios? ¿Pueden estos cuerpos también funcionar como puntos de fuga? Partimos de la comprensión del cuerpo que hace Michel Foucault en “El cuerpo utópico”. El cuerpo es “[...] el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo” (Id.:11), es decir, el cuerpo es lo que es. A este cuerpo, él opone el “cuerpo utópico” que sería un “cuerpo incorporeal” (infinito, potente, fuerte, etc).

El cuerpo también es un gran actor utópico cuando se trata de máscaras, del maquillaje y de los tatuajes. Enmascararse, tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles (Ibid.).

Es decir, no podemos ser un cuerpo utópico, pero buscamos maneras de acercarnos a él. Estas formas son las que en los personajes de Xavier Dolan aparecen como puntos de fuga.⁷ En *Laurence Anyways* la transformación del personaje que propone el cine clásico se cumple en forma extrema ya que asistimos a su paulatina transformación, no sólo psíquica, emocional, sino física, con su tra-

7 Consideramos la fuga en el sentido que trabaja Deleuze a la lengua extranjera “no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante.” (1996: 16)

vestimiento. Sin embargo, no todo es utópico en este nuevo cuerpo de Laurence, hay escenas que reflejan la opresión y discriminación a través de la mirada de los otros, el peso que tienen esas miradas. En cámara lenta y subjetiva asistimos a retratos de anónimos que miran a Laurence, una mirada violenta, cosificadora. El cuerpo de Laurence se transforma paulatinamente, pasa de ser su cárcel, su lugar de incomodidad a ser su nueva forma de habitar el mundo, es el cuerpo el punto de fuga que le permite ser un nuevo profesor, un nuevo amante, un nuevo hijo/a.

En Hubert su escape se da a través de la pintura, del arte. Es en esa escena pos *dripping* con Antonin que asistimos a su placer sexual. En *Tom at the Farm* el personaje está atrapado constantemente en situaciones que lo oprimen: la mentira de decirse amigo del muerto en vez de amante, la opresión que ejercen los habitantes del pueblo por estar vinculado a esa familia, la censura del hermano que reprime su sexualidad, la opresión de la madre que quiere escuchar un relato ficticio sobre su hijo muerto. Tom está acosado por todos los frentes, sólo en la escena del baile de tango -inesperada, ridícula, bizarra- su enemigo se transforma, repentinamente, en amigo/pareja (hasta que aparece la mirada censuradora de la madre).

Conclusión: por la construcción de un nuevo *mundo sensible*

Como pudimos ver a lo largo de este trabajo, las películas de Dolan reflejan distintas tensiones propias de los cuerpos contemporáneos: la tensión de la identidad sexual, las tensiones provocadas por los espacios, el contraste entre los espacios normativos y los heterotópicos, las tensiones que suscita la posibilidad de ser muchos cuerpos. Lo interesante en este director es que no sólo muestra estas tensiones, sino que pone en escena los conflictos que suscitan. Lo hace impunemente, incluso no le preocupa si para hacerlo debe mezclar géneros. Sus fragmentos oníricos contribuyen a la trama como metáforas y descripciones (a veces exageradas) del mundo de emociones interno de los personajes.

A lo largo de este trabajo analizamos como en Dolan hay distintos espacios y cuerpos que funcionan como puntos de fuga: el lugar de la fiesta, y el del viaje, el cuerpo de Laurence, o el de la madre de Nicolás. Y también, en el nivel de la película hay escenas que funcionan de este modo, cuando se quiebra el “realismo” propuesto, y aparecen situaciones inverosímiles, como por ejemplo lo es la escena de la Isla Negra donde vemos caer ropa del cielo.

La libertad es movimiento, un movimiento de expansión de los límites. En el caso de Laurence, devenir-mujer es una forma de desterritorializarse, de fugarse de sí mismo y encontrar una posible

puerta de salida. Y este proceso de corrimiento lleva a Laurence a la ambigüedad genérica y a una confusión de su entorno social.

Si el mundo sensible que propone Rancière son los sentidos, lo visible, lo que nos afecta y lo que no, los modos de interpretar, lo posible y el orden que les damos a las cosas, consideramos que el cine propuesto por este joven autor visibiliza formas emancipatorias de vivir el cuerpo hoy, propone un nuevo *mundo sensible*, y a su vez, entendemos que su propuesta artística misma es una contribución a la emancipación político-social, ya que si está ligada al desacuerdo, a la ruptura de los órdenes establecidos, *Laurence Anyways* sería un caso ejemplar, ya que su identidad genérica es inclasificable. Es un hombre que ama a una mujer pero que a su vez se siente mujer y se viste como tal, y su novia, Fred, acompaña esta decisión, y le dice “seré tu hombre”, conservando ella su aspecto de mujer. Creemos que en esta película se condensan las representaciones “otras” que hace Dolan a la contemporaneidad.

Bibliografía

- Bonitzer, P. (1978). “Desencuadros”, *Cahiers du cinema* (284). Recuperado de: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=54
- Campillo, A. (1996). “Introducción” en Bataille, Georges, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona
- Deleuze, G. (1996) *Crítica y Clínica*. Barcelona, Anagrama.
- (2006). *La literatura y la vida*. Alción Editora, Córdoba.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación ArteBA, Buenos Aires
- Foucault, M. (2010 [1966]). “Utopías y heterotopías” y “El cuerpo utópico” en *Topologías (Dos conferencias radiofónicas)*. Recuperado de: http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf
- (2006). *La vida de los hombres infames*, Caronte, La Plata.
- (1998 [1976]). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo veintiuno editores, México. Recuperado de: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/681.pdf>
- Mattoni, Silvio (2011). *Bataille, una introduccion*, Quadrata, Buenos Aires.
- Rancière, Jacques (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- (2014 [2000]). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo Libros, Buenos Aires.