

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

MASTER EN POSTPRODUCCION DIGITAL

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

# “La postproducción en el cine de Xavier Dolan”

Tipología: Trabajo de investigación

**TRABAJO FINAL DE MASTER**

Autor/a: Ana Escobar Picazo

Tutor/a: Héctor Pérez López

**Gandía, septiembre de 2016**

## **Resumen**

En la presente memoria se desarrolla una investigación que constituye el Trabajo final de Máster en Postproducción Digital de la Universitat Politècnica de València. En él se pretende realizar un análisis de la filmografía completa del director Xavier Dolan, para ver el papel que tiene la postproducción en su cine y cómo ésta es tan importante en la narración.

Xavier Dolan es un director de cine canadiense nacido en 1989. Sus películas se enmarcan dentro del cine independiente, ya que se realizan al margen de los circuitos comerciales y de producción habituales. En ellas, tiene un papel preponderante, realizando otras funciones, como guionista, productor o actor, por lo que se le considera un director que realiza cine de autor. En este tipo de cine, el autor es normalmente identificable por algunos rasgos típicos en su obra. Estos son los que trataremos de analizar en este trabajo, centrándonos principalmente en los rasgos relacionados con la postproducción.

Para ello, analizaremos los diferentes mecanismos empleados por este director en sus películas, con el fin de contemplar cómo la postproducción influye en la narración y cómo es usada para provocar una serie de emociones en el espectador. También veremos cómo la postproducción influye en la construcción de su particular estilo narrativo.

## **Palabras clave**

Autobiografía, cine de autor, cine independiente, emociones, estilo narrativo, homosexualidad, lenguaje cinematográfico, metáfora visual, postproducción, videoclip, Xavier Dolan.

## **Abstract**

A research for the final thesis of the Master Degree on Digital Postproduction at the Universitat Politècnica de Valencia is developed in the present paper. The aim was to analyse the complete filmography of the director Xavier Dolan, in order to explore the role that postproduction plays in his cinema and its importance in the narrative.

Xavier Dolan is a Canadian cinema director born in 1989. His movies are framed within the independent cinema, outside the commercial circuits and usual production processes. Directing the movies is his prevailing role, although he also performs other functions as scriptwriter, producer, or actor, for it is considered as a experimental films director. In this type of cinema, the author is normally identifiable for some unique traits of his work. The goal of the present study is to analyse these traits, focusing mainly in the postproduction related ones.

For that, we will analyse the different mechanisms used by this director in his films, as a way to examine how the postproduction influences the narrative and how it is used to cause a series of emotions in the audience. We will also study how postproduction influences the construction of his personal narrative style.

## **Keywords**

Autobiography, auteur cinema, independent film, emotions, narrative style, homosexuality, film language, visual metaphor, postproduction, videoclip, Xavier Dolan.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>2. XAVIER DOLAN</b>	<b>6</b>
<b>3. ANÁLISIS DE SU FILMOGRAFÍA</b>	<b>9</b>
3.1. J'ai tué ma mère	9
3.2. Les Amours Imaginaires	20
3.3. Laurence Anyways	29
3.4. Tom à la Ferme	41
3.5. Mommy	48
<b>4. ANÁLISIS DE SU OBRA CINEMATOGRAFICA</b>	<b>55</b>
4.1. La narración está compuesta por diversas capas	55
4.2. La sinestesia audiovisual	57
4.3. Montaje como videoclip musical	59
4.4. Materialidad del cine. Interpelación al espectador	61
4.5. Metáforas visuales	64
4.6. Repetición de determinados planos y movimientos de cámara	70
4.7. Puesta en escena	72
4.8. Relación entre las principales estrategias narrativas en la edición con el objetivo narrativo final de la obra	75
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>77</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>79</b>
6.1. Videografía	80

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra cinematográfica de Xavier Dolan forma parte del cine independiente realizado en Canadá. Este tipo de cine tiene unas particularidades propias que lo hacen diferente.

...pese a lo que afirma el lugar común, el cine anglocanadiense sí existe como una expresión con cualidades propias, es decir, no se trata sólo de una extensión del estadounidense. Otra de las creencias generalizadas es que en Canadá no existe un cine de autor, mas no es así, puesto que lo que se exporta no son los productos comerciales sino aquellos que tienen pretensiones creativas, es el cine artístico el que le ha dado renombre a Canadá en el ámbito internacional. (Martínez-Zalce, 1996, p. 204)

Los temas que Xavier Dolan aborda en sus películas ayudan a crear el estilo característico del cine de autor. Estos van a estar relacionados con lo social, temas como la sexualidad, las relaciones madre e hijo o la búsqueda de la propia identidad. “En el cine anglocanadiense la preocupación por lo social siempre aterrizó en historias particulares, tomando como foco de atención a los individuos” (Martínez-Zalce, 1996, p. 202).

En las películas de autor, a parte de lo que se cuenta, es muy importante la forma en la que se cuenta. Los directores-autores emplean una serie de recursos que diferencian a sus películas de otras que forman parte del circuito comercial. Con esto se crea un sello personal, un estilo narrativo propio, donde el director aportará su punto de vista sobre la vida y será de gran importancia la psicología de los personajes. Esto hará que su obra cinematográfica sea identificable por la aparición de ciertos rasgos típicos.

La postproducción juega un papel muy importante a la hora de crear este estilo narrativo propio de cada autor. Esto es debido a que los directores-autores emplearán técnicas de montaje más arriesgadas, que se saldrán de lo común. Estas técnicas son las que intentaremos analizar en este trabajo, para descubrir la particularidad de las empleadas por Xavier Dolan.

Con este objetivo haremos un análisis de las películas que forman parte de su obra cinematográfica, para más tarde contemplar los aspectos en común entre ellas e intentar esclarecer el motivo de su utilización. Además, consultaremos estudios sobre montaje cinematográfico y cine en general, y tomaremos como referencia el artículo *Xavier Dolan: Las tensiones en cuerpos de la contemporaneidad* (Cohen y Vargas, 2015), para hablar sobre la construcción de su estilo propio como director.

Nuestro principal objetivo será estudiar cómo la postproducción influye en la narración, mediante el análisis de los diferentes mecanismos utilizados por este director, para así entender el importante papel que ésta juega en la realización de una película y en la creación de un determinado estilo narrativo del director.

## 2. XAVIER DOLAN

Xavier Dolan es un director, actor, guionista y productor canadiense, nacido en 1989. Su filmografía está compuesta por cinco películas ya estrenadas, que son las que analizaremos: *J'ai tué ma mère* (2009), *Les Amours Imaginaires* (2010), *Laurence Anyways* (2012), *Tom à la Ferme* (2013) y *Mommy* (2014); y dos que están a punto de serlo: *Juste la fin du Monde* (2016) y *The Death and Life of John F. Donovan* (2016).

Lo que destaca en él es que ha conseguido desarrollar un lenguaje cinematográfico propio, un estilo que lo diferencia como cineasta. Los temas que trata en sus películas también ayudan a crear este estilo característico que tiene el cine de autor. Ya desde su primera película, Xavier Dolan nos presenta los temas que va a ir tratando de ahí en adelante: la búsqueda y formación de la identidad y la soledad, la adolescencia y la incompreensión, la relación madre e hijo, la homosexualidad, la represión de los instintos y la violencia que ello suscita. Va a crear personajes que hayan sido atravesados por preguntas acerca de la sexualidad y juzgados por la sociedad por sus búsquedas (Cohen y Vargas, 2015).

Encontramos en estas películas un cruce entre tiempos y encuadres 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. (Cohen y Vargas, 2015, p.142)

Además, es de gran importancia el carácter autobiográfico de sus películas, que se verá acrecentado por su actuación en ellas (en tres con roles protagonistas). Su ópera prima, *J'ai tué ma mère*, tiene tintes autobiográficos sobre sus traumas familiares y la relación con su madre. Es el propio Dolan quien protagoniza esta película, lo que hace que se pueda producir en el espectador una confusión entre la figura de enunciación y el autor. Parece que para el director *J'ai tué ma mère* es una película de liberación, más para él mismo que para los espectadores.

Su segunda película, *Les Amours Imaginaires*, aborda el tema de la homosexualidad y es sabido públicamente que el director es homosexual. Pero su cine no es acerca de ser homosexual o ser diferente, sino acerca de ser uno mismo. Siendo una de las marcas principales en su cine el hecho de tratar la homosexualidad como fondo y no como causa, buscando su normalización.

En *Laurence Anyways* se trata el tema de la identidad de género pero Xavier Dolan no se ciñe únicamente a hacer una película donde se reafirme el transgénero, sino que crea una historia acerca de dos personas que se aman pero no son capaces de vivir juntas. Por lo que la importancia está en la transformación de la relación de pareja entre los dos protagonistas y no en la transformación del personaje.

En su cuarta película, *Tom à la Ferme*, vuelve a aparecer el tema de la orientación sexual. Trata la cuestión de la homosexualidad en un ambiente rural aislado, donde los valores son más anticuados, así como la represión de los instintos y la violencia que esto suscita. Por último, en *Mommy*, su quinta película, vuelve a tratar el tema de la relación entre madre e hijo, creándose un paralelismo entre esta última y su ópera prima, *J'ai tué ma*

*mère*. Pero en *Mommy* trata una relación de madre e hijo de amor incondicional, no como en su primera película, que buscaba de cierta manera castigar a su madre. Aunque ambas tienen algo en común: en ninguna de las dos hay una relación del todo sana entre madre e hijo. Con esto vemos, en la corta filmografía del director, la evolución de su relación materno-filial.

Verónica Cohen y María Vargas en *Xavier Dolan: Las tensiones en cuerpos de la contemporaneidad* hablan de “heterogeneidades sexuales” y tratan la puesta en escena en el cine de este director.

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 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 dispartadas, una implantación múltiple de las "perversiones". Nuestra época ha sido iniciadora de heterogeneidades sexuales” (Ibíd). (Cohen y Vargas, 2015, pp.147-148)

Utilizan los términos “desviadas” y “perversiones” porque dicen que de esta forma son comprendidas por la sociedad. Los personajes de Dolan van a venir de una familia monoparental, donde el padre falla. “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” (Cohen y Vargas, 2015, p.147).

Además, Dolan va a tratar las represiones sociales que sufren estas “otras” sexualidades. En sus películas esta violencia “correctiva” por parte de la sociedad se plasma de dos maneras: simbólica o físicamente. En *J'ai tué ma mère* el protagonista, Hubert, sufre esta violencia en el internado al que es enviado por sus padres, donde sus compañeros le pegan (violencia física). En *Laurence Anyways* el protagonista, Laurence, es despedido del instituto donde trabaja (violencia simbólica) y también sufre un enfrentamiento en un bar (violencia física). En *Tom à la Ferme* el protagonista, Tom, es amenazado y acosado por Francis (violencia física).

Hoy en día la sexualidad no es un tema tabú, ya que está presente en todos los medios. Pero lo que se muestra, de forma general, es la sexualidad hegemónica: la heterosexual. Xavier Dolan lo que quiere es mostrar otras sexualidades y mostrar los conflictos que se les presentan en escena (Cohen y Vargas, 2015).

Con películas como las suyas se nos muestra que los términos “hombre” y “mujer” no son conceptos cerrados, sino abiertos, variando su significado según el contexto en el que se presenten. La temática que recoge su filmografía se sale de esa mirada masculina del cine comercial, donde en muchas ocasiones la figura de la mujer está supeditada a la acción del hombre protagonista. La figura femenina tiene un papel muy importante en su obra cinematográfica, ya sea como motivo principal de traumas (cuando es la madre de uno de los protagonistas de sus películas, como en *J'ai tué ma mère* y *Tom à la Ferme*), o

como figura de referencia (cuando es la madre de otros, como en *Les Amours Imaginaires*). Pero aunque exista esta dualidad, Dolan siempre favorece el rol heroico de la figura femenina.

Al analizar los temas tratados en las películas de Xavier Dolan vemos como éstas son grandes condensadoras de relatos propios de la contemporaneidad. Teniendo una visión general de la temática que predomina en su cine, pasaremos a analizar la forma que tiene de expresar estos temas mediante determinados recursos cinematográficos, creando estilísticamente un lenguaje propio.



### 3. ANÁLISIS DE SU FILMOGRAFÍA

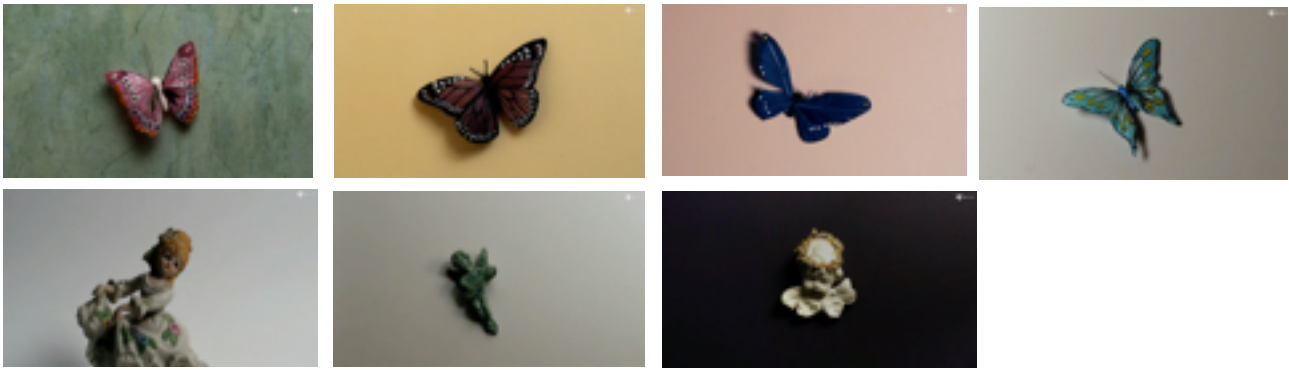
#### 3.1. J'ai tué ma mère

*J'ai tué ma mère* (Yo maté a mi madre), del año 2009, es la ópera prima de Xavier Dolan. Con esta película comienza su trilogía de la identidad, que continuará con *Les Amours Imaginaires* y *Laurence Anyways*. Es una película con un gran componente autobiográfico, que trata la turbulenta relación entre una madre, Chantale, y su hijo adolescente, Hubert (interpretado por el propio Dolan). Comienza con una cita del escritor francés Guy de Maupassant que dice: "Amamos a nuestras madres casi sin saberlo, y sólo nos damos cuenta de lo arraigado que es ese amor en la separación última". De esta manera nos plantea el punto de partida del relato, que se va a ir dotando de contenido a medida que avance el film. Esta turbulenta relación tiene su base en la incomunicación social, entre un hijo que tiene problemas para acercarse a su madre y una madre que no le facilita que lo haga. En esta película Xavier Dolan también tratará el tema de la homosexualidad. Hubert tiene un novio, Antonin, y éste va a ser otro de los motivos por los que la relación entre madre e hijo se tensará.

En esta película la postproducción juega un papel muy importante a la hora de contar la historia y Xavier Dolan crea distintas capas de la narración valiéndose de diferentes recursos del lenguaje cinematográfico, mezclando el desarrollo del relato con diversas secuencias subjetivas.

A la hora de analizar la película lo primero que deberíamos mencionar es que tenemos, por una parte, la narración normal con el relato de la historia entre la madre y el hijo y, por otra parte, unos fragmentos en blanco y negro que van interrumpiendo este relato a lo largo de la película. Se trata de las confesiones del protagonista a una cámara de vídeo. Aparecen desde el comienzo de la película y a medida que avance la historia descubriremos el origen de estas grabaciones. En un primer momento, antes de que se intuya que estas imágenes provienen de la cámara de vídeo con la que el protagonista graba sus confesiones, podemos pensar que el personaje interpela directamente al espectador. Creemos que se juega con esa confusión y también con el hecho de que, al ser una película con un gran componente autobiográfico donde además es el propio director el que interpreta a este personaje, parece que sea el propio Dolan el que habla al espectador contándole sus sentimientos. Esta grabación audiovisual se usa como un recurso narrativo para la representación de la subjetividad del personaje.

Otra de las cosas a destacar es su manera de presentar los diferentes espacios que nos vamos a encontrar en la película, mostrándonos varios planos detalle representativos de cada lugar antes de que éste aparezca. Este recurso lo encontramos en varias ocasiones a lo largo del film y con él nos presenta diferentes espacios: la casa de la madre y el hijo, el instituto, la casa de Antonin, la habitación de Hubert, el internado...Ésta es una forma de darnos una idea general de cómo es el lugar en tan sólo unos segundos y también de cómo son los diferentes personajes. A continuación podemos ver la sucesión de planos con los que nos presenta, al comienzo de la película, la casa donde viven Chantale y Hubert y, más tarde, la habitación de Antonin, donde encontramos varias referencias artísticas como la de James Dean o Audrey Hepburn, que también aparecerán representados en otras de sus películas.

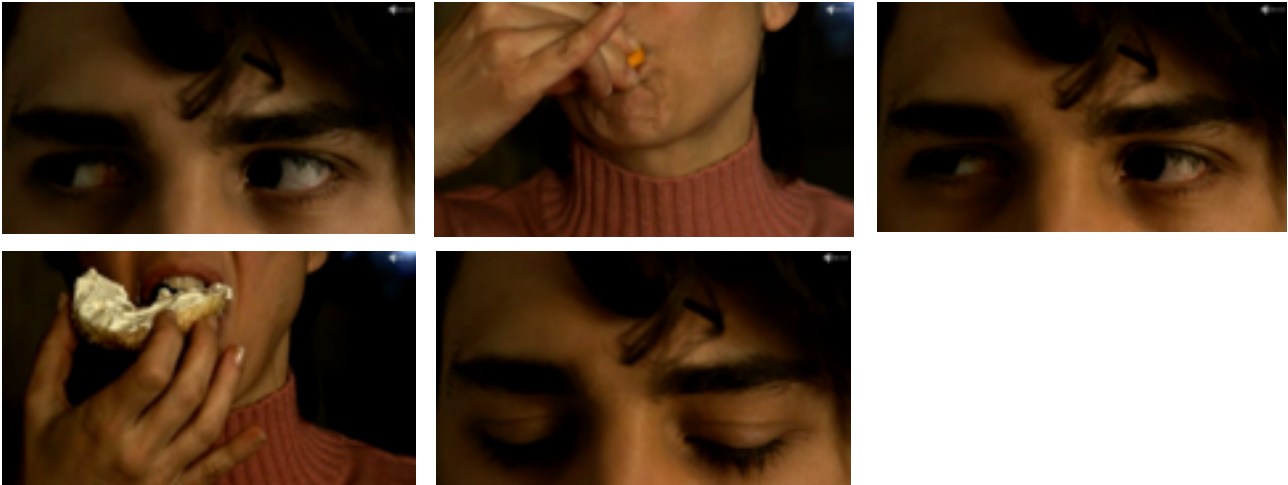


*La sucesión de siete planos con la que nos presenta la casa de los dos personajes protagonistas*



*La sucesión de siete planos con la que nos presenta la habitación de Antonin*

En esta ópera prima de Xavier Dolan vamos a tener un primer contacto con su especial manera de hacer cine. Su forma de interrumpir la narración para mostrarnos unos fragmentos, basados en la postproducción, que rompen con el ritmo que sigue el resto de la película. Estos se van a diferenciar por el uso del slow motion (cámara lenta) acompañado de música, que también va a ser de gran importancia en estos fragmentos. La primera ocasión en la que nos vamos a encontrar con uno de estos fragmentos va a ser al comienzo de la película, la primera vez que nos muestre a la madre. Es una sucesión de cinco planos, tres planos detalle de los ojos de Hubert mirando a su madre y dos planos detalle de la boca de la madre mientras come, donde nos va a mostrar desde el primer momento esta tensión entre madre e hijo. Estos planos nos los presenta a cámara lenta y acompañados de música clásica. En unos segundos nos va a decir mucho de esta relación que hay entre madre e hijo, mediante la repulsión que muestran los ojos de Hubert ante la manera de comer que tiene su madre.



*Fragmento de slow motion con el que nos presenta a Chantale*

La siguiente ocasión en la que nos muestra uno de estos fragmentos a cámara lenta es en la escena en la que Hubert está discutiendo con su madre y se imagina abriendo el armario de la cocina y tirando los platos contra el suelo. Esta escena está compuesta por tres planos a cámara lenta, uno donde el personaje abre el armario y tira los platos y los otros de los platos impactando contra el suelo (el segundo con más detalle que el primero), acompañados de la misma música que en la ocasión anterior. Esta vez va a ser considerada música anempática, ya que no va a estar en armonía con el clima de la escena: se nos muestra a Hubert furioso rompiendo los platos y, mientras, vamos a escuchar una música clásica tranquila, por lo que vamos a tener una diferencia de ambiente psicológico entre música e imagen. En esta escena, además, podemos contemplar otro fenómeno: se va a mezclar la realidad y los universos imaginados o fantaseados por los personajes. Lo que se nos muestra a cámara lenta es un deseo de Hubert, no es la realidad, y es una forma de mostrarnos esa rabia que siente.



*Fragmento de slow motion que nos muestra un deseo de Hubert*

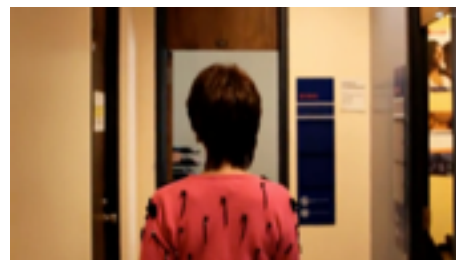
En la secuencia en la que Chantale va al instituto de Hubert a buscarlo volvemos a encontrarnos con este fenómeno. Ésta comienza con un montaje alterno en el que, por un lado, vemos a la madre andando por el pasillo del instituto en dirección a la clase de Hubert y, por otro lado, vemos a Hubert en clase. Estas dos escenas se van a desarrollar simultáneamente, entre ellas va a existir una correspondencia temporal estricta y al final terminan uniéndose cuando la madre llega a la clase.



*Montaje alterno en la secuencia del instituto*

Después de esto es cuando nos volvemos a encontrar con el efecto slow motion. Al terminar la clase, Chantale está esperando a Hubert y éste al verla sale corriendo. La madre lo persigue por el instituto y esto va a estar acompañado, de nuevo, por una música anempática. En un fragmento que combina cámara a tiempo normal y cámara lenta.

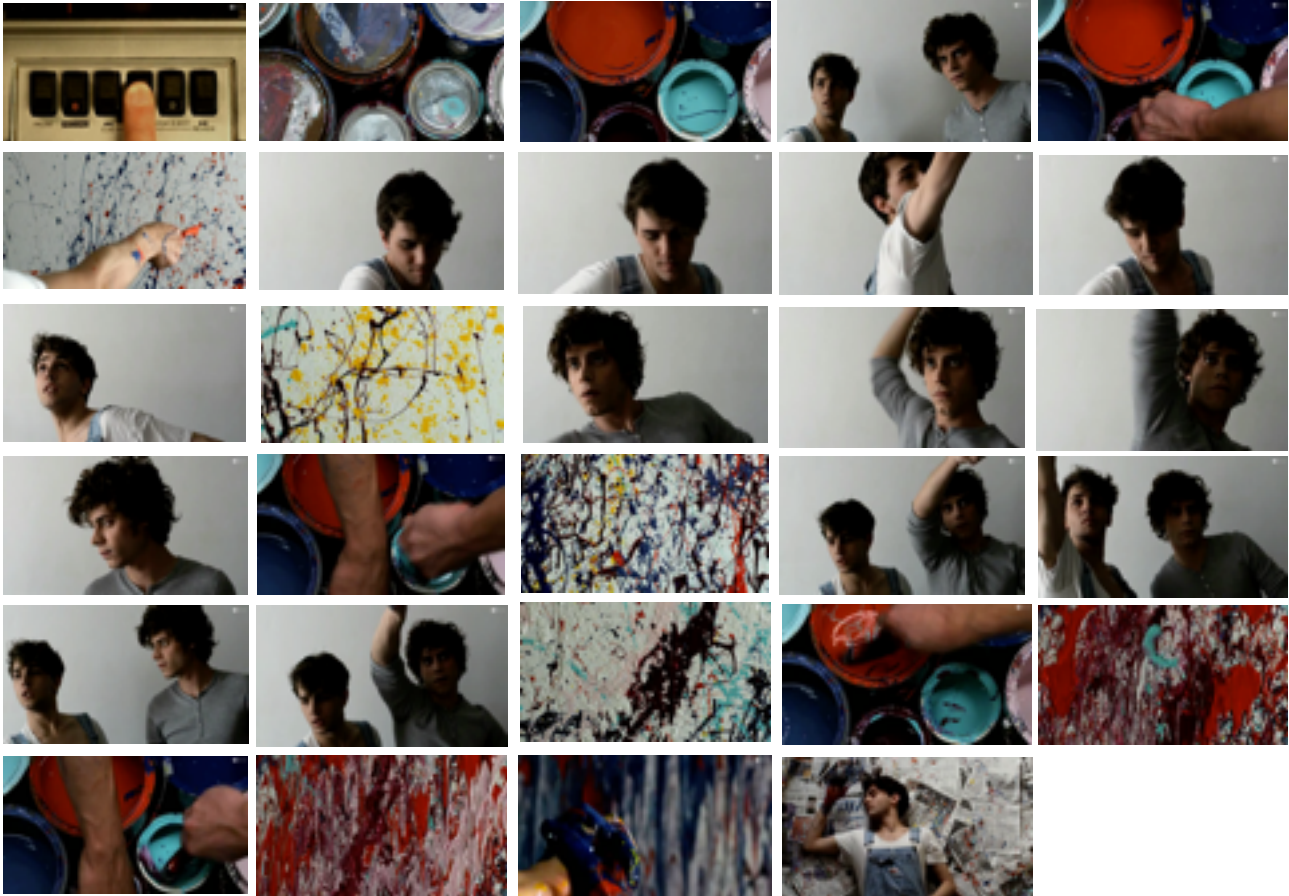
Cuando Hubert está en el internado también vamos a tener varios slow motions. Uno de ellos cuando llega a clase el primer día. Nos lo va a mostrar de espaldas y andando a cámara lenta, acompañado de una música tranquila. Plano similar al que vemos más tarde de Chantale caminando hacia su despacho, también a cámara lenta y con la misma música. Otra de las escenas en la que nos encontraremos otro fragmento a cámara lenta será cuando esté en la discoteca bailando y besándose con Eric, el chico que conoce en el internado.



*Planos similares a cámara lenta de Hubert y Chantale de espaldas*

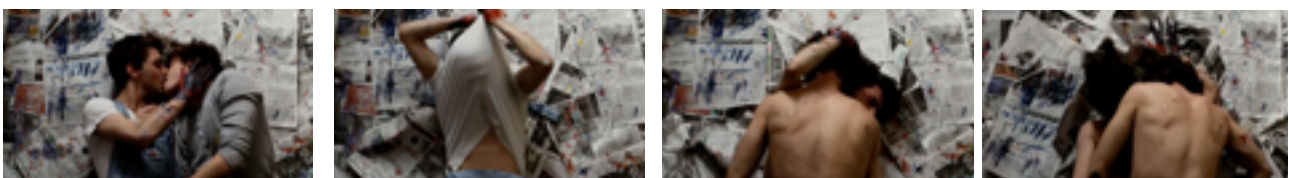
Uno de los momentos más memorables de la película, a nuestro parecer, es el del *action painting*, en el que Hubert y Antonin juegan a ser Jackson Pollock salpicando pintura en una pared y acaban manteniendo relaciones sexuales en el suelo. Aquí, Xavier Dolan va a mezclar cámara lenta con cámara rápida y planos de corta duración con planos de larga, en lo que es un claro ejemplo de un montaje como videoclip musical. Este fragmento empieza con un plano detalle de un dedo que le da al “play” en un equipo de música y, a continuación, nos vemos inmersos en este “videoclip” en el que el *Noir Désir*, del grupo *Vive La Fête*, invade todo, actuando como música absoluta.

Primeramente vamos a tener una sucesión de 29 planos de corta duración en los que vemos como Hubert y Antonin están pintando una pared de la oficina de la madre de este último. Tenemos muchos planos en muy poco tiempo en los que se va a ir intercalando a Hubert y Antonin con los botes de pintura y ésta salpicando contra la pared.



*Sucesión de 29 planos de corta duración*

Después pasamos a un plano de larga duración en el que vemos como Hubert y Antonin mantienen relaciones sexuales en el suelo. En este plano se va a ir cambiando de velocidad, jugando con la cámara lenta y la cámara rápida. A continuación podemos ver varias capturas de este plano en las que vemos cómo se desarrolla la acción:



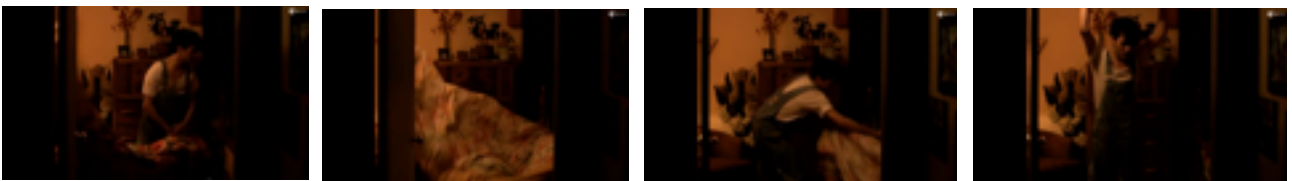
*Plano de larga duración*

Luego tenemos un plano en el que Hubert lee la carta que el internado le manda a su madre diciéndole que aceptan su preinscripción para el año que viene. Aquí también combina la cámara rápida y la cámara lenta.



*Plano donde se ve a Hubert leyendo la carta*

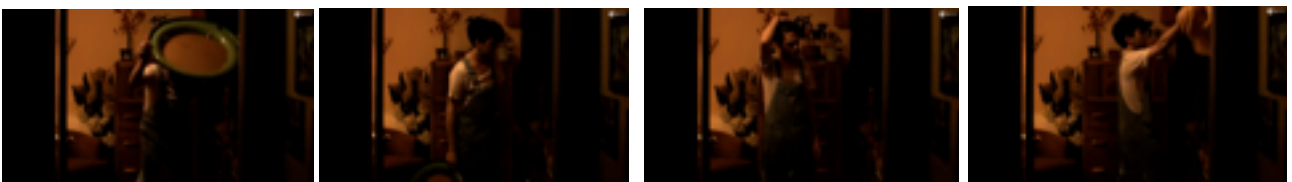
Para terminar este fragmento de la película, contado al estilo de un videoclip musical, tenemos un plano de larga duración donde vemos a Hubert abriendo un armario de su casa y sacando mantas y ropa y tirándolas al suelo. Luego lo vemos cogiendo un jarrón y haciendo un amago de lanzarlo contra el suelo. Es en ese momento cuando se introduce un plano de su madre como si fuera una monja con lágrimas de sangre en los ojos (imaginación), para después volver al mismo plano donde vemos como Hubert finalmente no tira el jarrón y guarda de nuevo todas las cosas que ha sacado en el armario. A continuación podemos ver algunas capturas de pantalla de esta parte final del fragmento:



*Plano de larga duración donde vemos a Hubert sacando cosas del armario y tirándolas al suelo*



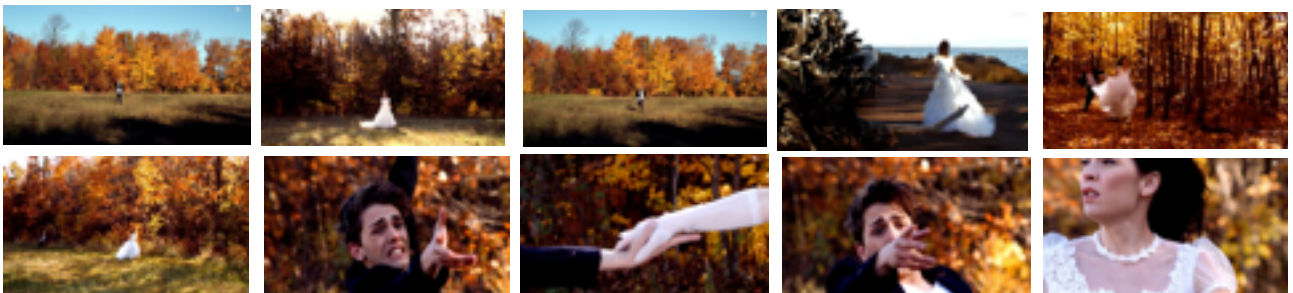
*Plano de la madre como si fuera una monja*



*Continuación del plano donde vemos cómo finalmente no tira el jarrón y guarda las cosas que ha sacado otra vez en el armario*

Xavier Dolan va a utilizar la postproducción para mostrarnos los sentimientos y emociones de los personajes de sus películas. Con el montaje usado en estas secuencias, donde se mezclan planos cortos con planos largos y cámara lenta y cámara rápida, pretende transmitirnos los sentimientos del protagonista en ese momento. Por una parte, en la escena con Antonin, se nos muestra la rabia y la pasión que experimenta la pareja en sus horas bajas. Por otra parte, en la escena donde vemos a Hubert sacando cosas del armario y tirándolas al suelo, se nos muestra la rabia que siente Hubert al leer la carta donde ve que su madre lo va a enviar al internado el año siguiente y, cuando finalmente no tira el jarrón y guarda las cosas otra vez en el armario, nos trasmite su frustración. Estos sentimientos de los personajes, a parte de con las imágenes mostradas, se nos transmite por la forma en la que se editan esas imágenes.

Podemos ver otro slow motion en una escena que forma parte de un universo fantaseado o imaginado por Hubert, donde nos muestra a Chantale vestida de novia y a él corriendo para alcanzarla. Hay un forcejeo entre ellos y al final ella consigue escapar. Mediante esta sucesión de imágenes subjetivas, Xavier Dolan nos transmite el sentimiento de Hubert de sentir que, aunque lo intente, no consigue tener una buena relación con su madre.



*Sucesión de planos que componen esta secuencia*

Vamos a tener más ejemplos a lo largo de la película de escenas donde se van a mezclar los universos imaginados o fantaseados por los personajes con la realidad. Con estos fragmentos Xavier Dolan nos expresa de forma muy rápida y eficaz los sentimientos de Hubert. A continuación tenemos algunas escenas que forman parte de la imaginación de Hubert, ya sea en forma de deseo o de recuerdo.

En la siguiente imagen vemos cómo Hubert imagina a su madre muerta dentro de un ataúd. Esto representa el odio que, en ocasiones, el protagonista siente hacia su madre.



*Plano en el que vemos cómo se imagina a su madre dentro de un ataúd*

En la siguiente sucesión de imágenes se nos muestra un recuerdo de Hubert de cuando era pequeño. Se nos muestra cuando Hubert está en casa de Antonin y ve la buena relación que tiene éste con su madre. Con estas imágenes se nos transmite un sentimiento de nostalgia y tristeza del protagonista, que recuerda que él también tenía una buena relación con su madre en su infancia, que ahora se ha roto.



*Secuencia en la que se nos muestra un recuerdo que tiene Hubert de cuando era pequeño*

En la imagen que tenemos a continuación vemos cómo Hubert se imagina a su madre y a la amiga de su madre cuando le dicen que van a ir al solárium. Nos transmite ese sentimiento que tiene Hubert hacia su madre de vergüenza, ya que en esta imagen aparecen ridiculizadas.



*Plano en el que vemos cómo se imagina a su madre y a la amiga de su madre*

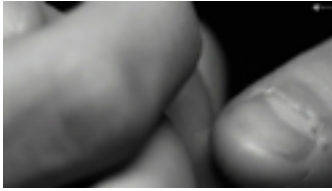
Por último, en la siguiente imagen, vemos cómo Hubert imagina que se rompe el cristal de la casa cuando recibe la noticia, por parte de sus padres, de que lo van a enviar a un internado. Con esto se nos transmite la rabia y la impotencia que el protagonista siente en ese momento.



*Plano en el que vemos cómo se imagina que se rompe el cristal de la casa*

Como ya hemos dicho anteriormente, Xavier Dolan es un director que da mucha importancia a los sentimientos de los personajes. Además de mediante deseos o recuerdos, estos sentimientos también nos los muestra mediante determinados gestos o expresiones de los personajes, como los que podemos ver a continuación:





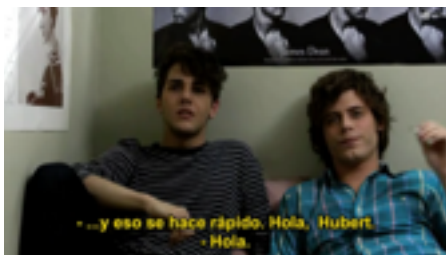
*Plano detalle de los dedos nerviosos de Hubert*



*Plano detalle de las rodillas de Hubert y Eric*

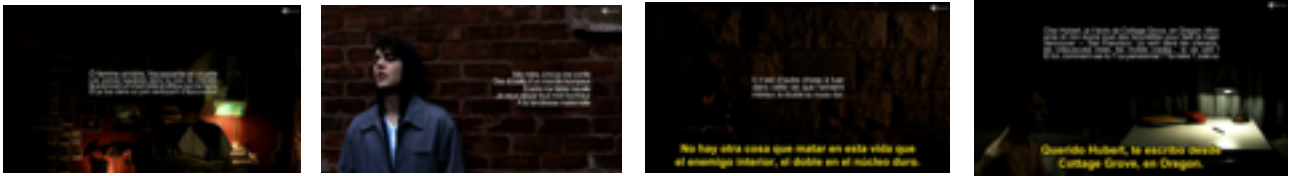
La primera imagen, la de los dedos nerviosos de Hubert, aparece al inicio de la película, cuando se nos muestra la primera confesión de Hubert a la cámara, donde tomamos constancia por primera vez de cómo es la relación con su madre. Este gesto nos transmite el nerviosismo del protagonista por lo que está contando y por lo que está pasando. La segunda imagen, donde podemos ver las rodillas de Hubert y Eric, el chico que conoce en el internado, nos muestra el acercamiento que empieza a haber entre ellos.

También, a través de la fotografía, se sirve de la utilización de la luz para expresar diferentes estados de ánimo de los personajes. Hay una gran diferencia entre la luz de las escenas en las que aparece la casa de la madre y la luz de las escenas en las que aparecen otros espacios, como la casa de Antonin. La casa de la madre nos la muestra en escenas oscuras, tonos amarillentos y rojos, que dan la sensación de agobio, de asfixia. Mientras que en escenas donde Hubert está en casa de Antonin, con la profesora o en momentos donde hay cierta mejora en la relación que tiene con su madre, se puede ver una enorme diferencia en el tono de las escenas, que son mucho más luminosas. Éste es otro ejemplo de cómo Dolan nos transmite los sentimientos y estados de ánimo de los personajes a través de la materialidad del film.



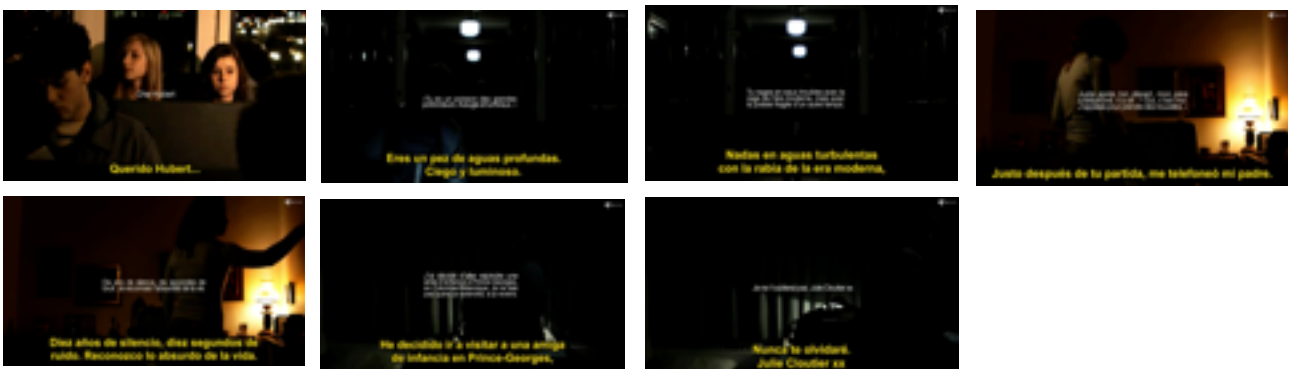
*Diferencia de iluminación entre una escena donde Hubert está en casa de Antonin y la escena siguiente donde está en casa de su madre*

Otro de los aspectos que me gustaría mencionar es el hecho de que las cartas, los libros o lo que escribe Hubert, aparecen sobreimpresos en la pantalla. De esta forma nos hace conscientes de la propia materialidad del cine. Estos son algunos de los ejemplos que podemos encontrar en la película:



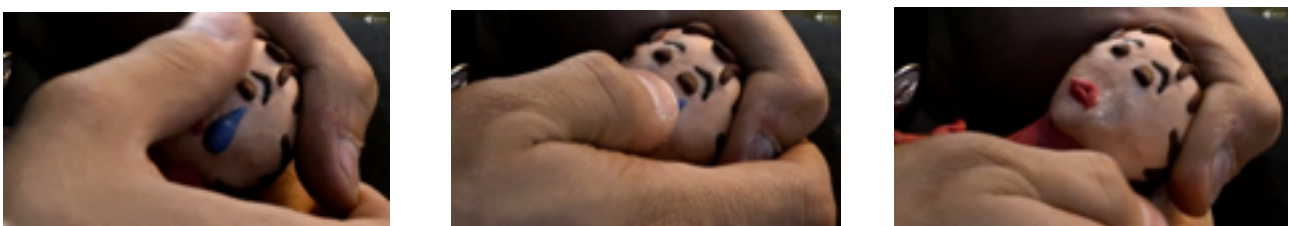
*Planos en los que vemos como las cartas y los mensajes aparecen sobreimpresos en la pantalla*

En la secuencia que tenemos a continuación vemos un montaje paralelo de Hubert y la profesora donde vemos qué hace cada uno de ellos mientras leemos la carta que ésta le ha escrito diciéndole que se va:



*Montaje paralelo de la secuencia que vemos cuando Hubert lee la carta que le escribe la profesora*

Al final de la película, podemos considerar el hecho de que Hubert le quite la lágrima al muñeco que Antonin le había hecho de su madre como una metáfora visual. Como una forma de decir que la relación va a ir a mejor y que la madre va a dejar de hacerse la víctima.



*Diferentes capturas de pantalla del plano donde vemos esta acción*

La película termina con una imagen granulada en super 8, que muestra grabaciones caseras de la madre y el hijo cuando Hubert era pequeño. Se les ve felices en la casa donde antes vivían, que estaba en el campo. El paisaje es muy similar al que aparece en algunos de los deseos o recuerdos que tiene Hubert a lo largo de la película. Esto es debido a que relaciona la buena relación que tenían cuando él era pequeño con ese lugar.



*Algunas de las imágenes que podemos ver en estas grabaciones caseras*

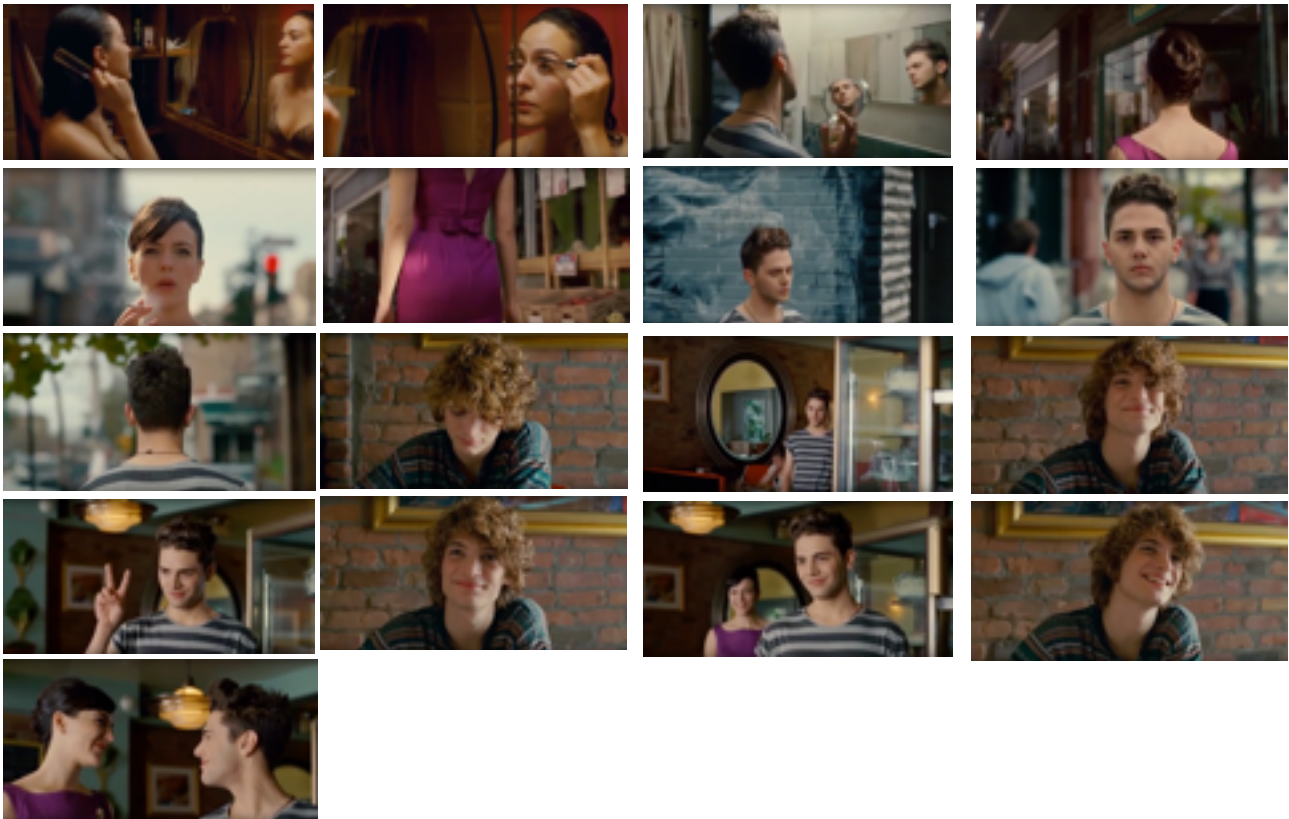
### 3.2. Les Amours Imaginaires

*Les Amours Imaginaires* (Los Amores Imaginarios), del año 2010, es su segunda película. Con ella continúa su trilogía de la identidad, que empezó con *J'ai tué ma mère* y continuará con *Laurence Anyways*. Esta película sigue la historia de dos amigos, Francis y Marie, que se enamoran del mismo hombre, Nicolás, una especie de Apolo rubio que llega nuevo a la ciudad. Uno de los temas principales tratados en las películas de Xavier Dolan es el amor, en el caso de esta película nos habla de amores obsesivos, irracionales, "platónicos" que las personas crean cuando sienten una gran atracción por alguien. Los tres personajes protagonistas se ven envueltos en una dinámica de pasión, que en algunas ocasiones llega a la agresión, en la que uno de los dos amigos espera terminar ganándose el amor de Nicolás.

Desde el comienzo de la película vemos la importancia que tiene el montaje en la narración, ya que va a intercalar la historia principal de estos tres personajes con una especie de entrevistas anecdóticas. La película comienza con parte de ellas, en las que varios personajes cuentan sus experiencias con el amor. Éstas van desde amores a distancia a historias de primeras citas desastrosas. Estas historias volverán a aparecer más tarde en la película y nos van a ayudar a balancear un poco la historia de los personajes principales, haciendo que esta película no sólo sea un film de ficción sino también un film testimonial. La cámara convierte al espectador en testigo haciéndolo partícipe al escuchar monólogos de personajes que se quejan buscando respuesta al desamor y al rechazo que han experimentado. Son personajes que viven del pasado y que no tienen la capacidad de atender las oportunidades ofrecidas por el presente.

Uno de los grandes protagonistas de la película es el efecto *slow motion* (cámara lenta), un recurso creado en el montaje. Éste ocupa gran parte de la historia y se hace presente desde el momento en el que conocemos a nuestros personajes protagonistas. Cuando vemos a Nicolás por primera vez en la cena, el director nos lo muestra con varios planos a cámara lenta donde aparece fumando. Este efecto vuelve a aparecer más tarde cuando quedan por primera vez estos tres personajes. Este *slow motion* que podemos ver va al ritmo de la música y ambos acompañan la llegada de Nicolás y su encuentro con Francis y Marie. Ya desde el primer momento se nos muestra a Nicolás como un objeto de deseo: lo vemos llegar con las clásicas gafas de Lolita en forma de corazón. Además, se magnifica la presentación de este personaje como un adonis, a través de planos cortos, cámara lenta y música pop.

Una de las escenas en las que el director emplea el efecto *slow motion* es la de la cita que tienen Francis y Marie con Nicolás, una de las cuales vamos a analizar. Antes de este encuentro vemos cómo Nicolás le ha mandado una postal a Marie para quedar con ella y ésta llama por teléfono a Francis, que le dice que Nicolás también le ha mandado una postal a él. De ahí pasamos a la escena que vamos a analizar, la del encuentro entre estos tres personajes, donde el ritmo de la narración cambia, nos muestra una sucesión de 17 planos a cámara lenta que van al ritmo de la música (*Bang Bang*). En esta escena podemos ver el montaje como videoclip musical. Se trata, por tanto, de un montaje rítmico: intenta impactar por el ritmo deformando la realidad, en este caso porque va a cámara lenta. También se trata de un montaje paralelo, ya que se unen varias líneas narrativas. Sucesos que se desarrollan a un mismo tiempo, pero en distintos lugares, creando una asociación de ideas en el espectador. La finalidad es hacer surgir un significado a raíz de su comparación.



*Sucesión de 17 planos que componen este fragmento de la película*

Si analizamos esta escena desde el punto de vista del análisis del montaje en continuidad podemos ver una serie de elementos a destacar. Primeramente vemos cómo con el montaje se altera la temporalidad mediante las elipsis. Por ejemplo no vemos cómo la chica se peina todo el pelo, no vemos toda la acción. Esto a su vez va a hacer que se dosifique la información de la historia. También se nos van a transmitir ideas: estos dos personajes se están preparando para algo, van hacia un encuentro con Nicolás, que está esperándolos. El montaje va a dirigir la mirada del espectador, su atención: seguimos lo que nos muestra la cámara, que va alternando entre mostrarnos a Marie o a Francis, haciendo que sigamos la acción de uno u otro. Además, al ser un montaje como videoclip musical, va a enfatizar o suavizar la intensidad dramática del evento. Se condensa e intensifica la acción, se hace una ralentización selectiva que va con la música. Todo esto va a ir encaminado a provocar emociones en el espectador.

Ésta es una película compuesta en gran parte por las emociones de los personajes y una parte importante de la historia es contada con miradas, gestos, expresiones que de por sí son acciones que, por más que queramos, como humanos no podemos controlar (y menos cuando nos gusta alguien). Esto se ve de forma muy clara cuando ambos amigos se saludan al encontrarse en la cafetería donde han quedado con Nicolás, el cruce de miradas, los gestos y los silencios dicen mucho de los sentimientos y emociones de estos personajes. Hacen que sepamos lo que está pasando ahí o que lo intuyamos: ese conflicto que surge entre los dos amigos por Nicolás.

Un elemento muy importante en esta escena es la música, este *Bang Bang* interpretado por Dalida. Va a marcar el ritmo del montaje, estando perfectamente unido el ritmo de la imagen con la canción. La música nos va a marcar tanto el ritmo interno como el externo y va a crear una tensión hacia el encuentro entre estos tres personajes.

También podemos ver en esta escena otros dos fenómenos. Por una parte, la linealización temporal de los planos, ya que cuando se sincroniza con imágenes una línea sonora diegética, ésta impone una continuidad realista, una literalidad en el tiempo que las imágenes por sí mismas no poseían. Por otra parte, la vectorización, ya que en esta escena se crea una sensación de expectación debido a que las imágenes están orientadas hacia el futuro.

Desde estos primeros momentos de la película vamos a ir viendo como Francis y Marie ven a Nicolás como un objeto de deseo por el que ambos se sienten atraídos. Ellos convierten esta relación de amigos en una competencia por el afecto de Nicolás, por lo que veremos el enfrentamiento entre ambos, que llega incluso a lo físico. Aunque el espectador tiene claro lo que estos dos personajes quieren desde el comienzo de la película, no tiene tan claro lo que quiere este adonis, ya que siempre vemos que existe una ambigüedad en sus sentimientos por los otros dos personajes.

Estos dos personajes, frente al amor no correspondido que sienten, usarán el sexo con extraños como válvula de escape, para evitar que se convierta en ira y frustración ante la indiferencia de Nicolás. Esto dará lugar a cuatro secuencias destacables también a nivel de montaje. En dos de ellas aparece Marie, en cada una con un hombre diferente en la cama; y en las otras dos aparece Francis, también en cada una con un hombre diferente en la cama. Estas cuatro secuencias no van a aparecer consecutivas sino que las vamos a encontrar a lo largo de la narración y las apariciones de Marie y Francis se van a ir intercalando. En cada una de ellas va a predominar una paleta monocromática: la primera que podemos ver en la película es una secuencia en la que aparece Marie donde predomina el rojo, la segunda una en la que aparece Francis donde predomina el verde, la tercera otra de Marie donde predomina el amarillo y, por último, otra de Francis donde predomina el azul. Esta paleta monocromática podría representar la frialdad de una relación fortuita donde no existen lazos emotivos.

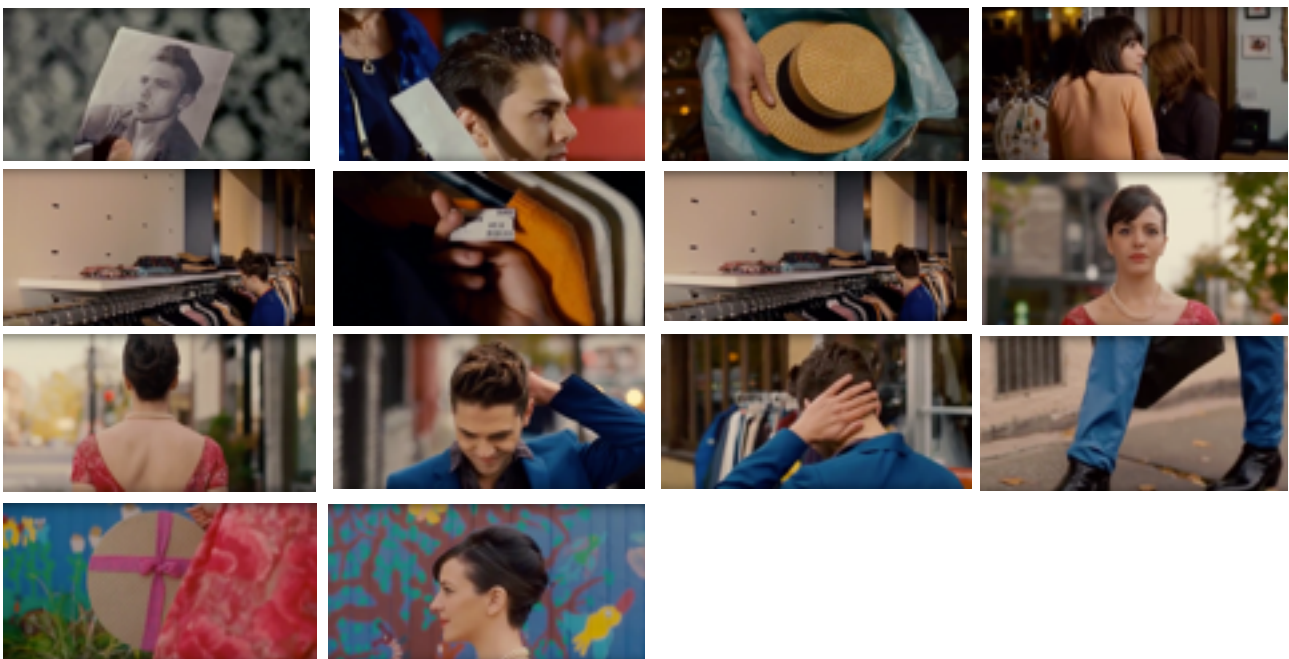
Las cuatro secuencias van a tener la misma estructura: la primera parte de la secuencia va a tener un ritmo normal y en ella el personaje protagonista que aparezca va a estar hablando con su acompañante en la cama y la segunda parte de la secuencia va a tener un ritmo ralentizado acompañado de música clásica y con planos cortos y de detalle. Estos van a ser fragmentos extradiegéticos, ya que van a estar fuera de la historia, no la van a hacer avanzar ni la van a condicionar. Los vamos a situar en el mundo onírico por el uso de los filtros, la descontextualización de los diálogos y el uso de primerísimos planos, que nos transportan al mundo del sueño.



*Collage con capturas de pantalla de planos de varias de estas secuencias*

Otra escena a analizar sería en la que vuelve a aparecer la canción de *Bang Bang*. Esta escena es muy parecida a la analizada anteriormente, ya que también tiene un montaje rítmico y paralelo. En ella vemos a Francis y a Marie comprando un regalo para Nicolás y dirigiéndose a su fiesta de cumpleaños, ambas acciones las realizan por separado y están montadas paralelamente. Esta escena es una batalla a cámara lenta, que puede ser vista como un especie de western. Marie, a lo Audrey Hepburn, y Francis, a lo James Dean, se preparan para un tiroteo donde, en lugar de pistolas, hay perfume, sombreros y jerséis de *cashmere*. Una batalla entre ambos por ver quién consigue conquistar a Nicolás. Xavier Dolan convierte aquí un género tan arcaico como el western en algo tan vanguardista con la moda como protagonista.

En esta ocasión la escena está compuesta por 14 planos a cámara lenta al ritmo de la canción *Bang Bang*, también montada al estilo de un videoclip musical. En la última parte de este fragmento tenemos un montaje paralelo de Marie y Francis andando por la calle, dirigiéndose al cumpleaños de Nicolás con sus respectivos regalos. Los planos utilizados aquí son muy similares a los empleados en la escena analizada anteriormente también acompañada de *Bang Bang*. La diferencia es que la actitud de los personajes en esta ocasión es diferente, se sienten fuertes y triunfantes. Ambos sonríen y se dirigen decididos al encuentro con Nicolás. Aquí podemos ver lo comentado anteriormente de la similitud de esta escena con el género western. Los dos personajes decididos que se dirigen al encuentro, a esa batalla entre ambos por conseguir a Nicolás, donde en lugar de pistolas llevan un regalo con el que van a luchar por conquistarlo. Todo esto acompañado de la canción *Bang Bang* y a cámara lenta, lo que da más intensidad a la escena.



Sucesión de 14 planos que componen este fragmento de la película

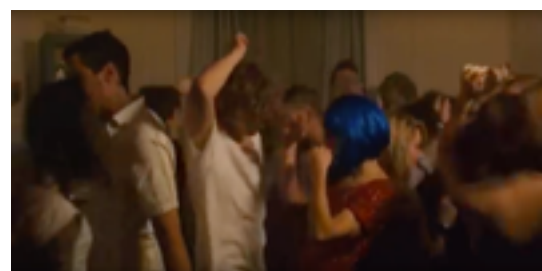
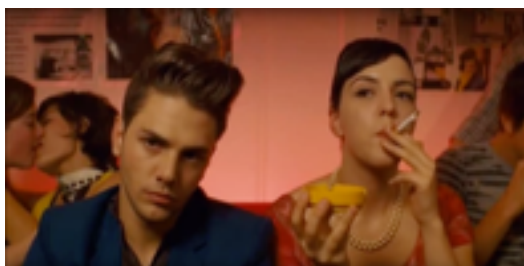
Después de estos planos nos los va a mostrar entrando juntos a la fiesta. Aquí cambia la música a una mucho más animada (*Jump Around*) pero se mantiene la cámara lenta mientras van atravesando el salón para llegar a la cocina, donde se encuentra Nicolás. Vemos el contraste entre una música que incita a bailar y la gente de fiesta, con Marie y Francis, que combinan más con una música como la anterior (*Bang Bang*), más lenta.

Esta cámara lenta se va a mantener para mostrar ese contraste entre la gente de la fiesta (el ambiente) y ellos, un James Dean y una Audrey Hepburn del siglo XXI.

Cuando se encuentran con Nicolás en la cocina se vuelve al ritmo narrativo normal. Luego Marie y Francis se dirigen a su habitación a dejar los regalos. Aquí podemos ver un cuadro donde se ve una cara gritando, que va a representar esa impotencia y rabia que sienten ambos personajes pero que reprimen y no se atreven a manifestar. Esto va a aparecer en contraste con una expresión represiva por parte de Francis, una vez más mostrando la importancia de las cosas que no se dicen. También nos va a mostrar a Marie en el baño, mirándose al espejo, y sacando esa rabia que siente y esa impotencia.

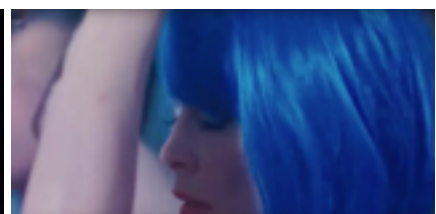
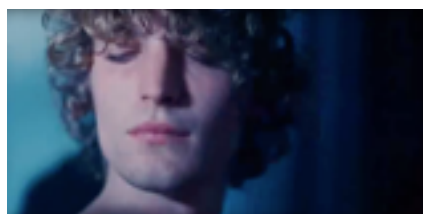
Después de estas secuencias hay un fundido a negro y se vuelve a interrumpir el ritmo narrativo normal para volver a la cámara lenta y mostrarnos una escena donde se mezcla la realidad y los universos imaginados o fantaseados por Marie y Francis. Aquí vamos a ver una representación del mundo interior de ambos personajes. Va a haber un desarrollo de tramas mentales paralelas a la trama física mediante insertos de imágenes simbólicas o metafóricas. En esta escena se entremezclan la realidad y sus referentes artísticos favoritos: imágenes de esculturas greco-romanas e ilustraciones de índole homosexual al ritmo de la electrónica sueca de "The Knife".

Primero vamos a ver el contraste entre planos que nos muestran a Marie y Francis, sentados uno al lado del otro, con otros de Nicolás bailando con una chica y más gente en la fiesta. Los dos amigos lo están mirando y hablando de la chica con la que baila. Aquí todavía no se utiliza la cámara lenta y la música es más secundaria.



*Dos de los planos de esta primera parte de la escena*

Después vamos a pasar a esta ralentización de la que hablábamos, donde la música adquiere más protagonismo. Se nos muestra a Nicolás y al resto de sus amigos bailando, acompañados de una luz azul flasheada, que nos transporta a este universo fantaseado por Marie y Francis. Vemos una mezcla de un plano general de todos bailando con planos cortos de Nicolás, la chica con la que baila y algunos de sus amigos.



*Algunos planos de esta segunda parte de la escena*



Luego vemos un plano de Marie mirándolo fijamente y seguidamente vemos planos de Nicolás que se entremezclan con imágenes de esculturas grecorromanas, después vuelve a pasar lo mismo pero con Francis y en este caso las imágenes de Nicolás se entremezclan con ilustraciones de índole homosexual. Así se nos muestra de una forma muy sutil las diferencias en cuanto a gustos entre los dos amigos, viendo los dos cánones de belleza tan distintos que poseen Marie, más clásico y griego, que ve a Nicolás como a un efebo, y Francis que lo ve de una forma más carnal y pasional. Estos planos de anticipación de sus rostros fijos mirándolo antes de mostrar esta mezcla de realidad y fantasía, nos hace sentir que nos estamos adentrando en sus pensamientos. Todo esto se muestra con cambios muy rápidos de plano acompañados de estos flashes que encajan a la perfección con el ritmo de la música.

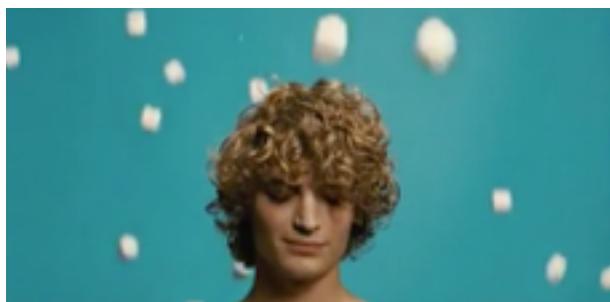


*Algunos planos de esta tercera parte de la escena*

Aquí entran en juego efectos digitales que ayudan a crear esa representación de estados alterados, que nos hacen acompañar al personaje en ese viaje de ida y vuelta que realiza desde la realidad a los universos imaginados o fantaseados por él. Vemos también el contraste de colores, entre los tonos rojos cuando aparecen Marie y Francis y los azules cuando aparece Nicolás.

Terminada esta escena se vuelve de nuevo al ritmo narrativo normal. Los dos amigos se quedan a dormir con Nicolás y al día siguiente deciden irse a pasar unos días a la casa que tiene en el campo la madre de éste. Aquí explota la rivalidad entre ambos amigos cuando Marie se pone celosa al ver el comportamiento que tienen Francis y Nicolás y decide regresar a casa sola. Francis la persigue para que no se vaya y terminan luchando en el suelo. En este momento va a volver a aparecer la cámara lenta acompañada de música. Nicolás no les hace caso y decide irse.

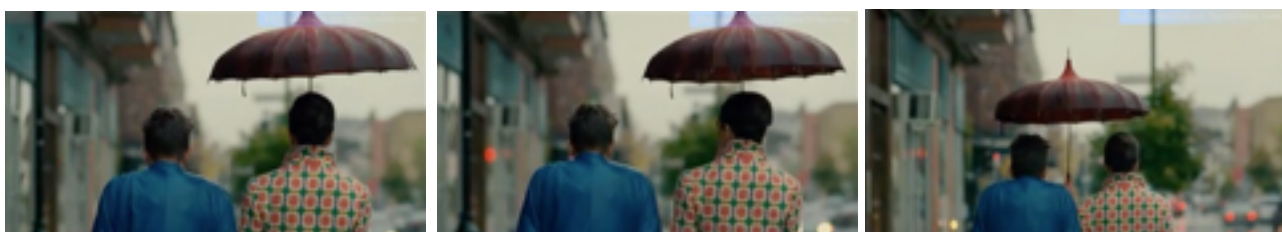
Este viaje marca un antes y un después en la relación de estos tres personajes. Al regresar no ven a Nicolás, ambos le dejan mensajes en su contestador y Marie le escribe una carta de amor, pero él no contesta. En esta parte se nos muestran los sentimientos de ambos, mediante gestos, expresiones, acciones... Una escena a destacar sería la que muestra a Francis comprando malvaviscos como las que Nicolás le dio cuando se fueron al campo. Éste le dice al vendedor que no quiere bolsa y se come un malvavisco nada más comprarse el paquete. En ese momento se nos muestra un inserto de una imagen simbólica: Nicolás delante de un fondo azul con malvaviscos cayendo del cielo. Éste sería otro claro ejemplo de desarrollo de tramas mentales paralelas a la trama física donde vemos cómo se mezcla la realidad con los universos imaginados o fantaseados por los personajes, donde vemos ese sentimiento de nostalgia y de deseo de Francis.



*Imagen de Nicolás con los malvaviscos cayendo del cielo*

Finalmente, los dos amigos se acaban declarando a Nicolás. Francis queda con él y le expresa sus sentimientos. A lo que Nicolás le dice que cómo pudo pensar que era gay. Marie se encuentra con Nicolás en la calle y le intenta engañar diciéndole que la carta de amor que le escribió era para su amiga pero que se equivocó al enviarla. Como Nicolás se va a ir a casa porque se ha olvidado algo en la cocina, ella le dice la verdad sobre la carta, pero Nicolás se va igualmente. En estas dos escenas la actitud de Nicolás cambia completamente, estando distante y evasivo.

Pasado un tiempo y después de la desilusión amorosa por parte de ambos, Marie llama a Francis para invitarle a tomar una taza de té. Los dos amigos quedan y hablan sobre Nicolás, que comentan que se va a Asia ocho meses. Después Xavier Dolan nos muestra un plano muy significativo, también a cámara lenta, donde vemos a ambos personajes de espaldas andando por la calle. Está lloviendo y Marie lleva un paraguas mientras que Francis se moja. Marie lo mira y al rato alarga el brazo para poner el paraguas cubriendo a ambos. El plano se mantiene mientras que ellos se alejan lentamente hasta quedar desenfocados. Esto lo podemos ver como metáfora visual: se sustituye un mensaje complejo mediante una imagen más simple pero evocativa que le transfiere a éste su significado. Marie y Francis que se perdonan y vuelven a ser amigos representado mediante este gesto de Marie de compartir su paraguas para que Francis no se moje. Como hemos repetido a lo largo de este análisis, esta película está formada en gran parte por las emociones de los personajes y su forma de transmitir las o reprimirlas, y éste es un buen ejemplo de cómo con un simple gesto se puede expresar mucho.



*Tres momentos de este plano donde podemos ver la metáfora visual de la que he hablado*

Al final de este plano aparece un fundido a negro y después se nos dice que ha pasado un año. Se nos muestra en cámara lenta a Francis y a Marie en una fiesta, felices y riendo. Más tarde aparece Nicolás en la fiesta e intenta hablarles, pero ellos lo ignoran por

completo y continúan su búsqueda de amantes para compartirlos. La película finaliza con otra cámara lenta y la canción *Bang Bang*. Marie y Francis ven a otro chico que les gusta y la historia vuelve a empezar. En el último plano de la película ambos se dirigen hacia él al ritmo de *Bang Bang*, saliéndose de plano. La película finaliza con el comienzo de la que probablemente sea una nueva batalla entre Francis y Marie por conseguir al chico. Las veces que ha aparecido la canción *Bang Bang* ha sido para marcar este duelo entre Francis y Marie, por lo que, que aparezca otra vez, quiere decir que probablemente se volverá a repetir la misma historia de rivalidad entre ambos.

Hay que remarcar la importancia que da Xavier Dolan a los sentimientos, expresados mediante determinados gestos o expresiones de los personajes. Hay momentos en los que la cámara se aleja de los rostros de los personajes para mostrarnos sus manos nerviosas. Ocurre en varias ocasiones, por ejemplo cuando Francis se encuentra a Nicolás por la calle y le regala el póster de Audrey Hepburn o cuando Marie se encuentra con Nicolás y le cuenta lo de la carta de amor. Una forma muy sutil de mostrarnos lo que sienten los personajes sin necesidad de decir nada. Aquí la importancia reside en lo que no está dicho, en lo mental, tal como su título explicita, dejando que todo dependa de la capacidad de sugerencia de la plasticidad del film. También se nos muestra a ambos enfrentados al espejo, a su identidad, expresando lo que verdaderamente sienten. Como la escena en la que Marie dice frente al espejo, en tono irónico y de burla, que le encanta la fiesta y seguidamente dice “¡Idiota!”.

Xavier Dolan nos muestra cómo en ocasiones nos enamoramos del concepto que tenemos de una persona y no de la persona en sí. Algunas personas se enamoran de una imagen, de un estilo de vida, de una forma preconcebida mentalmente, y tal vez inexistente, lo que marcará la naturaleza de las relaciones que establezcan, donde las expectativas entre cada una de las partes diferirán. Todo esto podríamos relacionarlo con el término *Allegiance*, ya que todo espectador se sentirá en mayor o menor grado identificado con alguno de los personajes que salen en la película, porque todo el mundo se ha enamorado alguna vez de alguien y no ha sido correspondido. Todos hemos tenido relaciones amorosas truncadas, forjadas en nuestro imaginario interno a modo de fantasías románticas con las que alimentar nuestras existencia, que han acabado por no realizarse.

Parte de la magia de las películas de Xavier Dolan reside en su gran virtud de interrumpir la narración para mostrarnos estos maravillosos fragmentos, basados en la postproducción, convirtiendo cada una de estas composiciones en un momento icónico difícil de olvidar. Fragmentos donde rompe con el ritmo narrativo normal y parece transportarnos a otro universo. Además, en esta película también rompe con ese ritmo narrativo mediante insertos testimoniales, donde usa zooms y alejamientos bruscos, que provocan que el espectador se mueva entre lo real y lo fantástico. Por lo que podemos ver varios niveles de realidad: un nivel sería la historia principal de estos tres protagonistas en un ritmo narrativo normal, otro los fragmentos en los que la cámara lenta y la música crean un mundo de fantasía y un último nivel donde parece que se nos cuenta la realidad mediante estos testimonios.

Xavier Dolan prescinde de artefactos narrativos convencionales para filmar este sencillo triángulo amoroso, porque la película busca sobre todo la experiencia estética por encima de cualquier aspecto intelectual. Para hablar de amores en un plano mental, Dolan desea provocar sensaciones similares a las que producen los videoclips más elaborados. En todo esto tiene un papel muy importante la música, que predomina en la narrativa y ritmo del film, erotizando a los protagonistas, así como la grandiosa estética. La composición de

colores, los increíbles vestuarios y la perfecta construcción de cada escena hacen que las películas de Xavier Dolan sean todo un placer al ojo del espectador. Las difuminaciones prolongadas en negro, entre una y otra escena, dan al espectador una sensación de narrativa romántica contada en pequeñas historias, que se van hilando poco a poco y van acompañadas con paletas monocromáticas y tonos pastel.

### 3.3. Laurence Anyways

*Laurence Anyways*, estrenada en 2012, es la última película de Xavier Dolan que forma parte de su trilogía de la identidad. Pero en ésta, a diferencia de en las dos anteriores, *J'ai tué ma mère* y *Les Amours Imaginaires*, no se ha dejado llevar tanto por motivaciones autobiográficas y se ha guiado más por la observación del mundo que lo rodea. Aunque también vuelve a tratar la relación madre-hijo, en este caso le da una tregua a la figura materna.

Ambientada en la década de los noventa, *Laurence Anyways* se centra en la historia de una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, Laurence, y en su relación con otra mujer, Fred. Laurence es profesor en un instituto y escritor y Fred trabaja en la industria publicitaria. Los dos personajes tienen una relación estable de pareja pero todo cambia cuando Laurence revela a Fred que quiere cambiar de sexo. Al principio su pareja le intenta ayudar en la transformación pero pronto se dará cuenta de que no está siendo sincera con ella misma. Éste será el comienzo de una historia de amor que durará más de diez años y que transcurrirá sobretodo en el Canadá francófono y en las cercanías de París.

En esta película Dolan sigue tratando el tema de la sexualidad, pero va más allá en la forma de enfocarla, ya que el verdadero interés estará en la transformación de la relación de pareja entre Laurence y Fred y no tanto en la progresiva transformación del personaje de Laurence. Por ello la película nos presenta en la mayoría de ocasiones un montaje paralelo de la acción de cada uno de los miembros de la pareja, donde veremos la forma en la que cada uno de ellos afrontan la situación.

La película empezará con imágenes que corresponden al año 1999, a modo de *flashforward*, para después llevarnos a 1989, que es donde empezará a desarrollarse la narración. Ya desde el principio Dolan nos da una muestra del estilo visual que va a seguir durante el resto de la película. Empieza con un fragmento montado al estilo del videoclip musical (el *flashforward*), donde primeramente veremos planos de algunas de las estancias de la casa donde vive Laurence en 1999 y después veremos diferentes planos cerrados de miradas que siguen el movimiento de la cámara. Algunas de éstas son miradas a cámara, planos subjetivos de Laurence, que anda decidido y seguro por la calle ante la mirada de la gente. Este fragmento está compuesto por planos a cámara lenta, acompañados de la canción *If I had a heart*, que enfatizan el evento que está ocurriendo. Lo más destacable de este fragmento son las numerosas miradas a cámara que lo componen. Son al mismo tiempo una mirada al espectador, interpeándolo directamente. Las personas que aparecen están juzgando a Laurence, pero a la vez creemos que Xavier Dolan lo que intenta es hacer que nos pongamos en la piel del personaje, para que nos sintamos juzgados nosotros también. Pudiendo concebirse como un mecanismo empleado por el director para desenmascarar el débil entramado de la ficción y advertir del mecanismo ilusorio del cine, haciendo que el espectador se sienta partícipe del espectáculo. Además, en esta ocasión, por la ausencia de un contraplano evidente, se da lugar a la confusión y los espectadores perciben la mirada penetrante de estos personajes. No vemos en ningún momento la cara de Laurence, en los planos en los que aparezca lo veremos de espaldas.



*Los 21 planos que componen este flashforward*

Podemos encontrar un paralelismo entre el primer joven que aparece en esta escena, que sigue con su mirada el movimiento de la cámara, que es un plano subjetivo de Laurence, y el cuadro de *La Monalisa*. El efecto que provoca la mirada de este chico es similar al que se dice que produce *La Monalisa* sobre el espectador que camina delante del cuadro y que siente su mirada constante. Poco después de que veamos la mirada de este chico, aunque en la cronología diez años antes, se nos muestra este cuadro colgado en la pared de la habitación del protagonista y sobre él los personajes protagonistas escriben “liberté”.



*Plano donde vemos el cuadro de La Monalisa colgado en la habitación de los protagonistas*

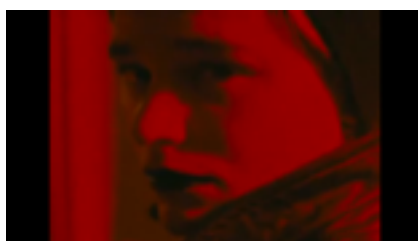
Este mecanismo de emplear la mirada a cámara para interpelar al espectador lo va a usar en diversas ocasiones a lo largo del film. Hay otro fragmento en slow motion en el que vemos a Laurence en clase mirando a varias alumnas: una peinándose, otra que se toca el pelo y otra que lo mira fijamente. El uso del slow motion en esta escena tiene la función de enfatizar la importancia de ese momento, en el que Laurence se está planteando cuál

es su sexualidad, y de mostrarnos el sentimiento de ansiedad e inquietud que tiene ante este hecho.



*Serie de planos que componen esta escena*

Después hay una escena nocturna en la que está esperando en la parada del autobús y también nos muestra varias miradas a cámara, la más impactante es una de una chica en la que se mantiene el plano más de diez segundos. Pensamos que la larga duración de este plano y el hecho de ser un plano subjetivo de Laurence, tiene la intención de hacer sentir incómodo al espectador, al recibir la mirada penetrante de esta chica. De este modo el espectador podría llegar a sentir lo que siente el personaje de Laurence.



*Plano de la chica que mira a Laurence en la parada del autobús*

Cuando llega a casa después de coger el autobús sus amigos le han preparado una fiesta sorpresa por su cumpleaños. En esta escena volvemos a tener la cámara subjetiva que se pone en el lugar de Laurence y varios planos cerrados de miradas a cámara de los invitados. Incluso hay un plano en el que Fred va a darle un beso y es como si fuera a besar la cámara. Aquí volvemos a ver cómo Xavier Dolan utiliza la cámara subjetiva y las miradas a cámara para hacer que el espectador se ponga en el lugar de Laurence y pueda sentir ese sentimiento de agobio e incomodidad que el personaje siente.



*Escena del recibimiento que le dan a Laurence en su fiesta de cumpleaños*

Si hablamos de la estructura de la película, la narración va a estar compuesta por diferentes capas donde se van a mezclar la realidad y los universos imaginados o fantaseado por los personajes. A lo largo de la película vamos a encontrar varios fragmentos que se asemejan al videoclip musical y otros que parecen anuncios publicitarios. También van a aparecer diferentes metáforas visuales y fragmentos oníricos. Por otra parte, vamos a tener en la trama fragmentos que se corresponden a una entrevista de la que, por momentos, se escuchan fragmentos en voz en off mientras vemos en la pantalla imágenes de Laurence que se dan en otro momento temporal. Sólo al final de la película veremos a Laurence siendo entrevistado, ya completamente convertido en mujer. Esto, junto a la alteración de los tiempos; la historia no es lineal, sino que encontramos saltos temporales hacia delante (*flashforwards*), hacia detrás (*flashbacks*) y elipsis; va a hacer que se formen diferentes capas en la narración.

A lo largo de la película podemos encontrar varios momentos en los que Dolan nos muestra el mundo interior de los personajes mediante el uso de diferentes recursos narrativos, que tienen como función representar la subjetividad. Uno de ellos lo encontramos en la escena en la que Fred está en una cena y vemos cómo se imagina al resto de los comensales comportándose de una manera muy histriónica. Nos muestra varios planos cerrados de Fred y varios planos cerrados del resto de los personajes, así como dos planos generales de la mesa desde el punto de vista de Fred en gran angular, que hace que la imagen se deforme y que la profundidad de campo aumente, incrementando esta sensación de imagen subjetiva. Todo esto acompañado de una música extradiegética predominante. En medio de estos planos va a aparecer un plano donde vemos a Laurence. Él no está en esa cena, por lo que esta imagen forma parte del mundo interior de Fred. Creemos que Xavier Dolan con esto quiere mostrarnos los sentimientos de desesperación e impotencia del personaje de Fred, que está pasando por una difícil situación, ya que ha pasado poco tiempo desde que recibió la noticia del deseo de Laurence de cambiar de sexo, y de este modo transmitirnos que aunque Fred esté en esa cena, su cabeza está en otra parte.





*Escena de la cena donde Fred está pensando en Laurence*

Otro de los recursos narrativos empleados para mostrarnos la subjetividad de los personajes es la metáfora visual. Vamos a encontrar varias metáforas visuales a lo largo de la película con las que, bajo nuestro punto de vista, Dolan nos quiere transmitir el mundo interior de estos personajes. Una de ellas la encontramos en la escena en la que Laurence sopla las velas de su tarta de cumpleaños y hay un plano donde le vemos a través de una copa con agua. Pensamos que esto simboliza que su verdadero ser se encuentra sumergido y que se siente incapaz de salir a la superficie. Este momento tiene lugar poco antes de que Laurence exprese su deseo de ser una mujer, cuando todavía está reprimiendo su condición.



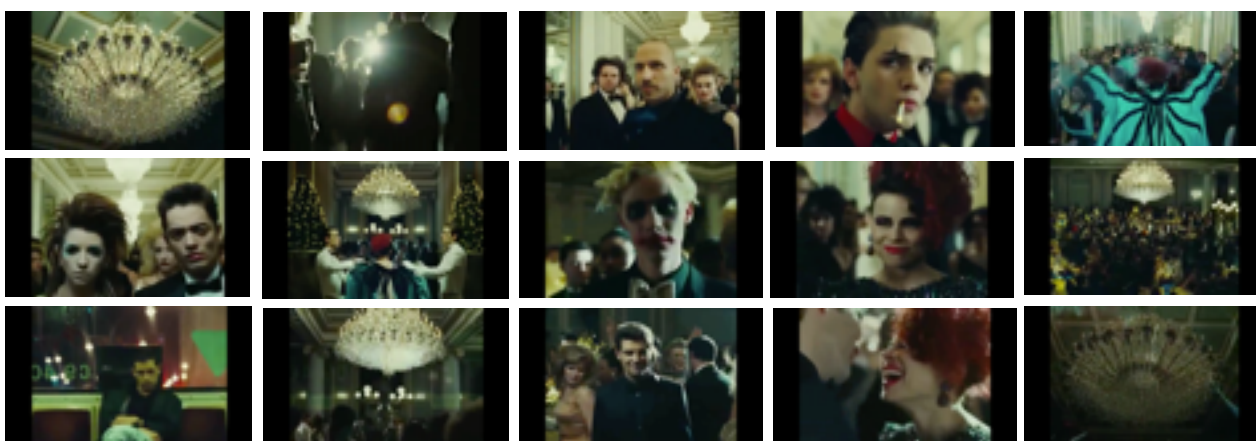
*Plano de la copa con agua donde encontramos esta metáfora visual*

Encontramos otro ejemplo de este recurso narrativo en la escena en la que, años después del inicio de esta historia, cuando Laurence y Fred ya no están juntos, Fred lee el libro que Laurence le envía, que él mismo ha escrito. Esta escena se nos va a mostrar en un montaje paralelo con la escena en la que Laurence está comiendo con su madre. Están hablando, entre otras cosas, de la nueva novia de Laurence y la madre le insinúa que no la quiere porque sigue sintiendo algo por Fred. Después de esta conversación entre madre e hijo nos vuelve a mostrar a Fred. Mientras está leyendo el libro el plano se mantiene, pero la cámara se va acercando a ella poco a poco a medida que vamos oyendo, cada vez más fuerte, un sonido de agua cayendo, como de una cascada. Después pasamos a un plano que forma parte de su subjetividad donde la vemos en plano general con agua cayéndole encima. Esta imagen pertenece a un nuevo nivel de realidad y está al servicio de expresar lo que siente Fred en ese momento. Es una metáfora de que su mundo se derrumba y su vida actual se le cae encima, al igual que la cascada de agua.



*Metáfora visual donde vemos como una cascada cae sobre Fred*

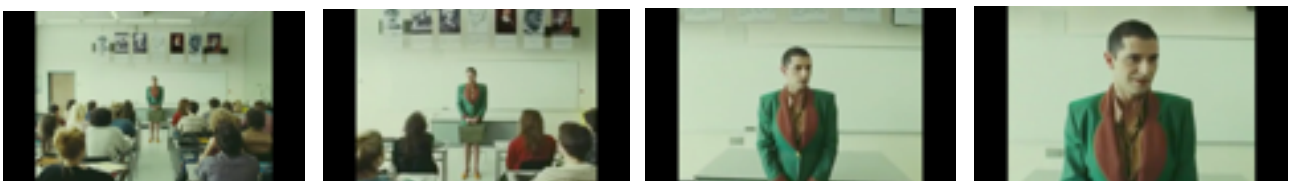
Uno de los fragmentos más memorables de esta película, a nuestro parecer, es el de la fiesta a la que acude Fred, en la que se olvida de ella, de Laurence y de sus problemas y conoce a otro hombre. En este fragmento se mezcla la realidad con la imaginación del personaje. Se puede relacionar con el videoclip y también con la publicidad, ya que, mediante el uso del slow motion y la música extradiegética parece convertir a Fred en la protagonista de un anuncio. Creemos que esto se debe a que ella trabaja en la industria publicitaria y al ser una escena en la que se nos quiere mostrar su mundo interior, se lo imagina como si de un spot publicitario se tratase. A parte del slow motion se usan planos cerrados con cortes muy rápidos, planos subjetivos, fundidos encadenados...todo en favor de crear este mundo fantástico. Además, este fragmento está muy bien delimitado ya que empieza y acaba con la lámpara majestuosa que hay en la fiesta, marcando el principio y el fin de un momento que se distancia de la narración normal. A mitad de este fragmento se nos va a mostrar, haciendo uso del montaje paralelo, a Laurence montado en el autobús. Esto nos lo muestra desde un fundido encadenado con una imagen donde aparece la lámpara y al volver a mostrarnos la fiesta también aparece un fundido encadenado con otra imagen de la lámpara. Pareciendo que ésta marca el paso del mundo real a un mundo imaginado o de fantasía.



*Algunos de los planos que componen este fragmento*

Este tipo de montaje hace que el espectador se ponga en la piel del personaje, sintiendo la superioridad y liberación que siente Fred en esa fiesta, gracias a los planos subjetivos, a la música extradiegética y a esa sensación de spot publicitario que transmite la escena.

Hay, desde nuestro punto de vista, otros dos momentos a destacar en la película, que también nos alejan de la narración normal y están montados al estilo del videoclip musical. Uno de ellos lo encontramos en la escena en la que Laurence se presenta como una mujer por primera vez en clase. Éste comienza con un plano general de larga duración donde vemos desde la parte de detrás de la clase a todos los alumnos de espaldas mirando a Laurence, que aparece frente a nosotros. Están todos en silencio hasta que una alumna levanta la mano y le dice por qué tema se habían quedado el día anterior, quitando importancia al hecho de que esté vestido de mujer. En este momento la cámara se acerca a Laurence y pasamos al fragmento montado como un videoclip, donde le vemos andando por el instituto. Este fragmento combina la cámara normal con la cámara lenta y en él se mezclan planos donde vemos a Laurence y planos subjetivos donde la cámara se convierte en él y el espectador se siente interpelado por las miradas a cámara de la gente que se va encontrando por el pasillo del instituto. Pero en ésta ocasión, a diferencia de en otras anteriores, nos muestra a un Laurence seguro de sí mismo.



*Diferentes momentos del plano general de larga duración previo al fragmento montado al estilo del videoclip musical*



*Planos que componen este fragmento montado al estilo del videoclip musical*

En las dos partes de este fragmento podemos ver claramente el cambio que va a suponer para Laurence la aceptación de sus alumnos. En la primera parte, no tendremos música extradiegética y lo que oiremos serán las voces de los alumnos, que pararán cuando Laurence aparezca. Pensamos que esto, junto al hecho de que Dolan utilice un plano general de larga duración, hará al espectador consciente del sentimiento de Laurence de inseguridad y temor. Veremos el cambio que supondrá en Laurence esta aceptación en el contraste de esta parte con la segunda, montada al estilo del videoclip musical, con una música enérgica extradiegética, diferentes planos donde se combina la cámara rápida y lenta y donde aparecen planos subjetivos de Laurence. Aquí veremos el mundo interior del personaje, que se siente seguro de sí mismo.

El otro fragmento lo encontramos en la escena en la que Laurence y Fred se reencuentran después de varios años y deciden irse a la Isla de los Negros, donde siempre habían querido ir. Aquí vamos a tener un fragmento que nos transporta al mundo onírico, en lo que creemos que es un mecanismo que utiliza Dolan para mostrarnos el mundo interior de los dos protagonistas. Este fragmento está montado al estilo del videoclip musical y vuelve a aparecer el slow motion y la música extradiegética absoluta. Parece que con la sobreimpresión del texto “île au noir 1996” en el primer plano de este fragmento, donde vemos la isla, junto con la música extradiegética absoluta, esté introduciendo un videoclip en medio de la narración normal del film. En este fragmento vemos como cae ropa del cielo sobre los personajes, suceso que podría entenderse como una metáfora visual del hecho de deshacerse de los prejuicios y de los convencionalismos que nos impone la vestimenta, para ser libres y amarse como dos personas sin importar el sexo que tengan.



*Planos que componen este fragmento de la Isla de los Negros montado al estilo del videoclip musical*

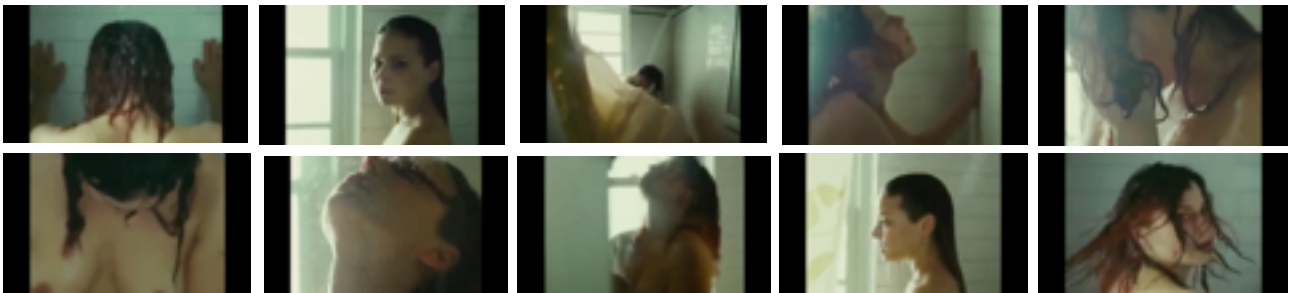
A parte de estos fragmentos que son, a nuestro parecer, los más destacables tanto por su trascendencia en el relato como por su belleza visual, tenemos más escenas a lo largo de la película donde aparece el slow motion y donde se juega a mostrar el mundo interior de los personajes. Una de ellas es la escena donde Laurence recibe una paliza, mostrada a cámara lenta, y el momento de después, donde vemos cómo intenta buscar ayuda. Este fragmento también nos lo muestra en slow motion y combina planos de Laurence con planos donde vemos pinturas de guerreros (intertextualidad) que se alejan de la narración normal. Con esta mezcla entre los planos de Laurence herido andando por la calle y los

planos de estas pinturas de peleas, se busca transmitir la ansiedad que siente Laurence, así como la sensación que tiene por el hecho de haberse visto acosado y atacado.



*Fragmento donde se combinan planos de Laurence con planos detalle de pinturas*

Una escena donde también se cambia el ritmo normal de la narración es en la que vemos a Fred en la ducha. Nos muestra una sucesión de planos de ella con cortes muy rápidos entre planos junto a música extradiegética. Esta escena llega después del encuentro que tienen Fred y Laurence donde ella le dice que se mudará a otra ciudad y que se irá del apartamento que comparten, aunque le reconoce que sigue enamorada. La escena de la ducha de la que hablamos muestra la rabia, la impotencia y el dolor que siente Fred.



*Planos que componen la escena de la ducha donde vemos a Fred*

Otro de estos momentos lo encontramos casi al final de la película, cuando vemos el último encuentro entre Laurence y Fred. La escena empieza cuando los dos personajes quedan en un bar después de varios años de su último encuentro. Este fragmento donde se hace uso del slow motion, también acompañado de música extradiegética, aparece cuando se van del bar, cada uno por su camino. A través de la cámara lenta y la música se refleja la melancolía y la nostalgia de Laurence ante la separación, pero también el buen recuerdo que siempre guardará de Fred.



*Conjunto de planos que componen este fragmento*

Un recurso que aparece varias veces a lo largo de la película es el de la metáfora visual que supone la aparición de la mariposa, relacionada con la transformación. El gusano se convierte en mariposa y Laurence sufre una transformación de hombre a mujer. La ocasión más destacable donde aparece es en la escena en la que Fred se imagina una mariposa saliendo de la boca de Laurence (mundo interior del personaje), que puede entenderse como una metáfora visual de la transformación que está sufriendo Laurence. También vemos una mariposa en el pañuelo que lleva la madre de Laurence, en el collar de Fred y en el regalo que Laurence le dio a Fred cuando se conocieron.



*Diferentes momentos a lo largo de la película donde aparece la imagen de una mariposa*

Además de los recursos ya mencionados también usa otros como la repetición de un mismo momento en diferentes planos o la repetición de diálogos, el uso de planos de larga duración o corta duración o la orientación de los planos. Todo esto con la función de enfatizar aspectos determinados. Ejemplos del uso de planos de larga y corta duración ya hemos visto anteriormente, como el plano largo que nos presenta cuando Laurence va por primera vez al instituto vestido de mujer o el uso de planos cortos en la escena de la ducha de Fred. Un ejemplo de cambio de orientación de un plano lo encontramos el primer día que Laurence intenta dar clase vestido como una mujer, pero cuando está en el baño del instituto para cambiarse de ropa se siente incapaz. Este plano que se nos presenta boca abajo creemos que intenta mostrarnos la angustia que siente Laurence (mundo interior). Por último, un ejemplo de repetición de un mismo momento en diferentes planos lo encontramos en la escena en la que la nueva novia de Laurence (Charlene) se cruza con Fred en el supermercado y sus brazos se rozan. Esto nos lo muestra en tres

planos de ese momento cada vez más cerrados en slow motion. Con lo que enfatiza ese momento, una anticipación de que sus vidas también están apunto de cruzarse.



*Plano donde se cambia la orientación*

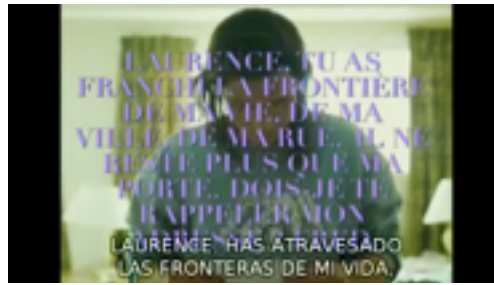


*Repetición de un mismo momento pero usando cada vez un plano más cerrado*

Aparte de todos los fragmentos ya mencionados donde predomina el uso del slow motion también encontramos el uso de este mecanismo en otras ocasiones a lo largo del film, con una función enfatizadora de determinadas situaciones. Por ejemplo cuando Fred está en la fiesta que da en su casa y se ríe o cuando Laurence y Fred se vuelven a reencontrar después de varios años y se abrazan.

El flashback también es un recurso que aparece en repetidas ocasiones a lo largo del film, para mostrarnos el mundo interior de los personajes. Por ejemplo cuando Fred está en el baño preparándose para ir a la fiesta y se nos muestra un flashback de un momento que ya había ocurrido, de ellos dos en el baño. Al final de la película también tenemos un flashback que nos lleva al momento en el que los dos personajes protagonistas se conocieron.

También hay que mencionar que, como ya vimos en otras de las películas de Dolan, en ésta también sobreimpresiona texto sobre la pantalla, haciéndonos conscientes de la propia materialidad del cine. Un ejemplo lo encontramos en la escena en la que Laurence abre la carta que Fred le envía después de leer su libro. Lo que pone en la carta aparece sobreimpreso en la pantalla.



*Plano donde vemos sobreimpresa en la pantalla la carta que Fred le envía a Laurence*

Por último, habría que mencionar que el formato en vez de ser el estándar es de 1.33:1 y se usan muchos primeros planos y planos medios acompañados de una continua composición centrada, dejando poco espacio a elementos ajenos. Con esto creemos que Dolan juega a ponernos en el lugar de un *voyeur*, contemplando las expresiones de los personajes. En relación con el formato de la película también habría que mencionar que hay una técnica que Xavier Dolan usa en la película que hace que parezca que la relación de aspecto de la pantalla cambia por unos instantes. Esto lo hace mediante reencuadres físicos dentro del encuadre técnico gracias a la luz. Un ejemplo se da en las escenas en las que filma desde una habitación a oscuras enfocando una habitación iluminada contigua con la puerta abierta.



*Varios ejemplos de reencuadres físicos dentro del encuadre técnico gracias a la luz*



### 3.4. Tom à la ferme

*Tom à la ferme* (Tom en la granja), estrenada en el año 2013, es su cuarta película. Después de realizar su trilogía de la identidad, que inició en 2009 con *J'ai tué ma mère* y continuó con *Les Amours Imaginaires* (2010) y *Laurence Anyways* (2012), decidió con esta película cambiar radicalmente de registro. Se trata de una propuesta de cine negro, adaptación de la obra de teatro homónima de Michel Marc Bouchard.

La trama de esta película tiene su punto de partida en un suceso trágico. El protagonista, Tom (interpretado por el propio Dolan), es un joven de Montreal que trabaja como creativo publicitario que se encuentra abatido por la muerte de su novio, Guillaume, en extrañas circunstancias. Tom acude a la casa familiar, una granja perdida en medio de la nada, para asistir a su funeral. Allí se encuentra con la madre de Guillaume, que parece desconocer la clase de relación que Tom tenía con su hijo, y a su hermano Francis, que lo obliga a ser partícipe de la mentira de inventar una novia ficticia (Sarah) para que no se descubra la verdadera identidad de Guillaume. El protagonista decide quedarse algunos días más en la granja para ayudar a la familia y aquí es donde se desarrollarán las tensiones y pulsiones entre los diferentes personajes, en una mezcla de géneros entre el drama psicológico y el thriller.

Al inicio de la película una panorámica aérea nos muestra una carretera en medio del campo con terrenos cosechados y en ella un coche conducido por el protagonista, mientras se escucha la canción *The windmills of your mind* de Michel Legrand. Aquí ya se puede ver el papel de la postproducción, haciendo que la canción aparezca como música extradiegética absoluta, que aumenta el dramatismo de la escena. Se nos presenta por primera vez al personaje en pantalla cantando, pero no lo oímos porque la canción invade la escena y se corta el sonido diegético de la misma. Nos va a mostrar a Tom conduciendo hacia la granja por un camino muy diferente al paisaje urbano al que acostumbra a ver en su vida cotidiana. Esto se nos presenta como un anticipo de lo que vamos a ver a lo largo de la película: un clima húmedo y con niebla que va a esconder las cosas que se pueden ver a simple vista (al igual que la música extradiegética absoluta que oculta el sonido diegético de lo que vemos en la pantalla) y nos va a perder en un enigma que poco a poco iremos descubriendo.

La película trata principalmente la extraña relación entre Francis y Tom, que es al mismo tiempo confusa e intrigante. Tom somete su voluntad a los deseos de Francis y se entrega voluntariamente al "cautiverio". La relación entre estos dos personajes está basada en la huella que ha dejado Guillaume en ambos. Cada uno ve en el otro los rastros del difunto: Francis recrimina a Tom que use la colonia de Guillaume, pero lo obliga a suplantar su lugar en la familia, a trabajar en el campo, a dormir en su casa, a que baile tango con él; Tom acepta la actitud cruel de Francis y le confiesa que tiene la misma voz que Guillaume, "la misma maldita voz". Por lo que durante toda la película Guillaume sólo va a ser un espectro que se reconoce a través del conflicto entre estos dos personajes.

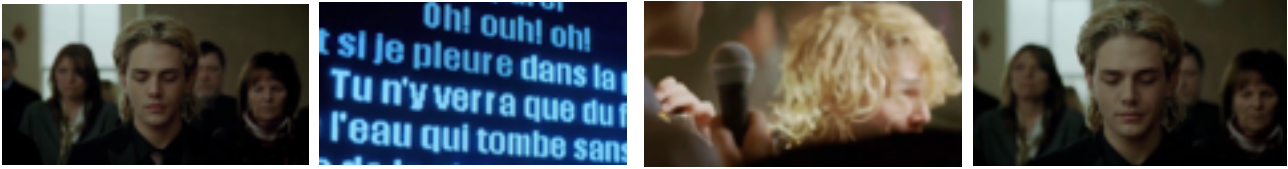
En la película podemos ver en varias ocasiones como Xavier Dolan representa el mundo interior del protagonista mediante la postproducción, desarrollando tramas mentales paralelas a la trama física. En primer lugar, en lo referente a Francis. La primera ocasión en la que este personaje aparece es en la escena en la que amenaza a Tom cuando duerme, la misma noche que llega a la granja, diciéndole que no puede contar nada respecto a la relación que tenía con Guillaume porque su madre no lo sabe y debe de seguir así. No vamos a ver el rostro de Francis, ya que aparece en la penumbra. Tampoco en la segunda ocasión en la que se nos muestra este personaje, cuando al día siguiente

se encuentran en el desayuno, ya que se nos va a mostrar con planos en los que aparece de espaldas, su cabeza no se ve o su cara se nos mostrará con zonas oscuras. Al igual que el espectador, Tom tampoco verá su rostro con claridad en ninguna de las dos ocasiones, ya que la primera vez está a oscuras y la segunda vez se encuentra de espaldas a Francis. Cuando se acerca el momento de que Tom por fin vea la cara de Francis es cuando interviene la postproducción mostrándonos el mundo interior del protagonista en forma de alucinación. Tom se está duchando y Francis le abre la cortina de la ducha. Antes de que esto ocurra, Tom tiene una alucinación donde imagina a Francis sin ojos ni boca, en una escena que se puede ver como un guiño a *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. Con esto Dolan nos transmite el sentimiento de miedo que tiene el personaje protagonista hacia Francis. Al momento después se vuelve a la realidad y se nos muestra por primera vez la cara del hermano. La música en esta escena también es muy importante porque nos ayuda a crear la tensión necesaria en los momentos que preceden a la alucinación y a que ésta tenga su punto culminante cuando aparece el hermano.



*Algunos de los planos que componen la escena de la ducha donde Tom tiene una alucinación*

En segundo lugar, se nos muestra el mundo interior del protagonista, en lo referente a su difunto novio Guillaume, en forma de recuerdo (flashback). Cuando están en el funeral, Tom pone una canción en memoria del difunto y al oírla su mundo interior se nos va a mostrar con la introducción de una escena en la que aparecen Tom y Guillaume en una noche de fiesta cantando la canción en un karaoke. Primero vemos a Tom en el funeral en primer plano, después viene el recuerdo en el que podemos ver varios planos de una pantalla donde aparece la letra de la canción y varios planos de Tom cantando junto a otro chico (que suponemos que es Guillaume), por último volvemos al primer plano de Tom en el funeral. La música se va a mantener entre estas dos escenas por lo que nos dará una sensación de continuidad y nos hará ver la escena como un recuerdo del protagonista, como si nos adentráramos en su mente sin salir de ese lugar, transmitiéndonos el sentimiento de pena y nostalgia que siente Tom.



*Algunos de los planos que componen la escena del funeral donde Tom tiene el flashback al oír la canción*

Por último, también podemos ver dos flashback más a lo largo de la cinta que tienen que ver con la relación que va a ir desarrollándose entre Francis y Tom. Uno cuando Tom entra a un bar a tomarse una cerveza mientras Francis se queda en el coche con Sarah. El dueño del bar le cuenta que no dejan entrar a Francis porque tuvo una pelea con un chico que se puso a bailar con Guillaume hace unos años, al que Francis desfiguró el rostro. En este momento Tom tiene un flashback de Francis bailando con él en el granero. De esta forma se nos trasmite lo que siente Tom al saberlo, recuerda el baile que tuvo con Francis y tiene una sensación de angustia.



*Planos que componen el flashback que tiene Tom en el bar*

El otro flashback lo encontramos al final de la película cuando Tom ve al chico al que Francis había desfigurado el rostro en la gasolinera donde trabaja. Tom se queda mirándolo pero Dolan no nos muestra el contraplano del chico, sino que mantiene el plano de Tom porque lo que le interesa es que veamos su reacción. Es en este momento cuando aparece el otro flashback, que nos muestra a Francis.



*Planos que componen el flashback que tiene Tom en la gasolinera*

En ejemplos como el anterior, donde Dolan rompe con el plano contraplano y mantiene el mismo plano para que veamos la reacción del personaje en vez de lo que está viendo, vemos la importancia que tienen las emociones en el cine de este director. Ésta es una

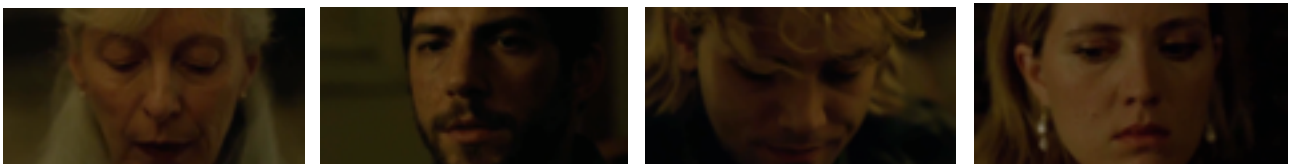
forma de expresar los sentimientos de los personajes a través de la propia materialidad del cine, en la elección de unos determinados planos u otros.

Nos encontramos con más ejemplos a lo largo de la película. Uno de ellos lo vemos en la escena en la que Francis le dice a Tom que sabe que le gusta y que no se vaya. Nos va a mostrar esta conversación en un único plano en el que se ve el rostro de Tom lateralmente y a Francis de fondo desenfocado, en lugar de mostrarnos un plano contra plano que sería lo común. Bajo nuestro punto de vista esto lo hace para que nos centremos en la reacción de Tom ante lo que Francis le está diciendo, quedando patente aquí la importancia de las emociones en el cine de Dolan. Nos dice mucho mediante miradas, gestos, expresiones; a través de “lo que no se dice”.



*Plano donde vemos a Tom en primer plano mientras que Francis está hablando en segundo plano*

Otro ejemplo muy claro lo vemos en la escena en la que los personajes protagonistas están reunidos en el salón y abren la caja que contiene las pertenencias de Guillaume. Aquí se nos van a mostrar planos cerrados de la cara de cada uno cada vez que hablen. Esto va a suponer una ruptura de la forma en la que se estaba narrando. Es un momento de mucha tensión porque la madre se está dando cuenta de que ocurre algo extraño y temen que descubra el secreto de Guillaume y esta situación se representa mediante estos planos tan cerrados, sin aire, que nos transmiten una sensación de angustia. Vemos cómo, dependiendo de lo que se quiera contar, se usan unos planos u otros y se transmiten los sentimientos a la propia materialidad del cine. Aquí tendríamos un ejemplo de montaje analítico, que se basa en encuadres con planos cercanos y de corta duración y que se presta a lo expresivo y psicológico



*Algunos de los planos cerrados que aparecen de los cuatro personajes en la escena en la que abren la caja con los recuerdos de Guillaume*

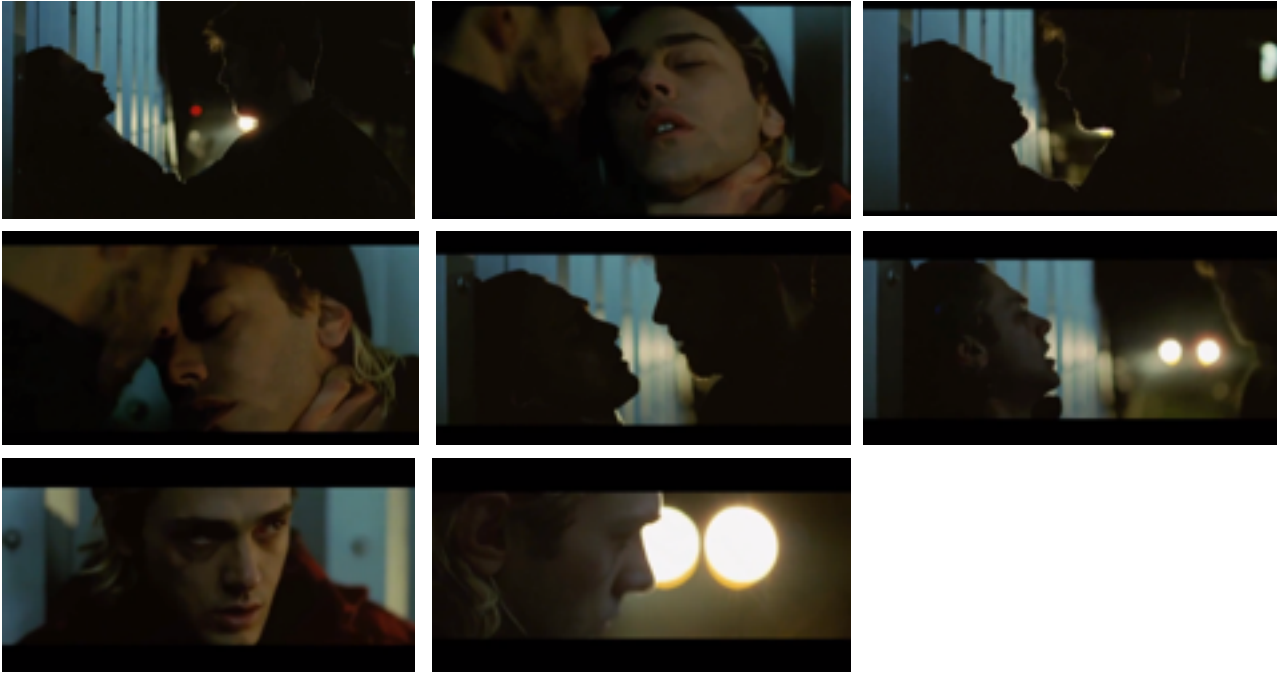
Uno de los aspectos que nos ha parecido más destacable e interesante en lo que a postproducción se refiere es el cambio de formato que la película experimenta en tres

ocasiones a lo largo de la historia. La primera vez que podemos verlo es en la escena en la que Tom huye de Francis corriendo por los campos de maíz. Francis y Tom tienen una conversación sobre la novia ficticia de Guillaume, Sarah, y Tom dice que va a hablar con la madre y que luego se irá de la granja. Después de esto se pasa a negro y seguidamente se nos muestra a Tom corriendo por los campos de maíz. Hay un momento en el que se detiene y ahí es cuando la tensión aumenta. Se nos muestra un plano cerrado de la cara de Tom, junto a una música que hace incrementar esta tensión, mientras el protagonista mira nervioso si viene Francis. Después la música se corta, al tiempo que vemos los campos de maíz, y es aquí cuando Francis aparece y se lanza sobre Tom. Es en este momento, mientras Francis agrede a Tom, cuando el formato de la pantalla se va estrechando lentamente por arriba y por abajo. Esto hace que el espectador sienta esa situación asfixiante que está viviendo el protagonista, en lo que es otro ejemplo de cómo Xavier Dolan busca transmitir sentimientos y emociones a través de la materialidad misma del cine. Este progresivo cambio de formato se hace junto a una música de tensión y múltiples movimientos de cámara y cortes que hacen que la acción se acelere. Esta tensión se crea por el gran dinamismo que hay tanto en el ritmo interno como en el externo del plano.



*Algunos de los planos que componen la escena del campo de maíz donde vemos cómo el formato de la pantalla va cambiando progresivamente*

La segunda ocasión en la que podemos ver este juego con el formato de la película es en la escena en la que Francis está borracho y empieza a estrangular a Tom. En ambas ocasiones la vida de Tom está en peligro y esta reducción progresiva del formato hace que aumente la angustia y que tengamos una sensación de claustrofobia. De esta forma el espectador se siente identificado con el protagonista, al experimentar un sentimiento similar.



*Algunos de los planos que componen la escena donde Francis empieza a estrangular a Tom donde vemos cómo el formato de la pantalla va cambiando progresivamente*

La tercera ocasión en la que podemos ver este cambio de formato es en la escena en la que Tom va por la carretera con una pala y se esconde en el bosque cuando ve llegar a Francis con la camioneta. En este momento la pantalla se va estrechando como en las ocasiones anteriores para aumentar esta situación de tensión, llegando a su punto álgido cuando Tom está escondido mientras Francis lo está buscando. En esta ocasión, a diferencia de las anteriores donde después de que el formato se encogiera se pasaba a un negro y luego se volvía a mostrar la imagen con el formato normal, el formato se va a ir extendiendo otra vez hasta llegar al tamaño normal. Con esto creemos que Dolan quiere reflejar la liberación del personaje, en contraste con las dos ocasiones anteriores. Se vuelve al tamaño de formato normal que se ha seguido a lo largo de la película cuando Tom por fin se libera de Francis. Esto se nos muestra en un plano en el que vemos alejarse por la carretera a Tom con la camioneta de Francis.



*Algunos de los planos que componen la escena donde vemos cómo el formato de la pantalla va cambiando progresivamente, primero encogiéndose y luego volviendo a su tamaño normal*

También habría que hacer una mención a los créditos finales que se muestran a la vez que vemos el viaje de Tom de vuelta a la ciudad. Un paisaje que contrasta con el que se nos mostraba al principio (y a lo largo de toda la película). Vemos una ciudad llena de edificios y en el inicio de la película veíamos una carretera en medio del campo donde apenas vivía nadie. El hecho de mostrar los créditos mientras la película todavía no ha terminado hace que tomemos conciencia de que se trata de una película, de una ficción. La película finaliza con un semáforo que se pone en verde, abriendo a Tom el camino hacia adelante, hacia algo nuevo.



*Último plano de la película donde vemos a Tom al volante en su regreso a la ciudad*

### 3.5. Mommy

*Mommy*, del año 2014, es la última película que se ha estrenado de Xavier Dolan. En ella reanuda el conflicto edípico que nos presentaba en su ópera prima *J'ai tué ma mère*. Pero, a diferencia de ésta, en la que el hijo simplemente pasaba por un momento de rebeldía adolescente, en *Mommy* la madre va a tener que lidiar con un chico violento, con un trastorno psiquiátrico, que busca muestras de afecto y atención constantemente.

La película cuenta la difícil relación entre Diane, una madre viuda con mucho carácter, y su hijo Steve, que sufre un trastorno de déficit de atención con hiperactividad (TDA/H), que le hace poder llegar a resultar violento. La película se desarrolla en una Canadá ficticia donde se ha aprobado una ley que permite que los padres que no puedan controlar a sus hijos problemáticos o con alguna enfermedad les internen en un centro especial. Sin embargo, Diane decide educar ella misma a Steve en su casa. Les va a ayudar una vecina, Kyla, que tiene un problema de timidez. Cuando parece que juntos han encontrado el equilibrio, ayudándose unos a otros, la película dará un giro inesperado cuando les llegue una demanda por un incidente que Steve provocó en el internado. Esto hará cambiar la situación y precipitará los acontecimientos que harán que Diane termine aceptando internar a Steve en una clínica especializada.

Probablemente, lo más destacable de esta película sea su formato cuadrado 1:1, lejos de los habituales 4:3 y 16:9, que hace que tengamos la sensación, al ser proyectada en horizontal, de estar viendo una película casi en vertical. Con esto pensamos que Xavier Dolan juega a encerrar a Steve en un encuadre que le atrapa y busca manifestar la incapacidad que tienen los personajes de deshacerse de sus problemas y sentirse libres. Pudiendo verse como otra de las maneras que Dolan utiliza para mostrar los sentimientos de los personajes a través de la materialidad fílmica y como una forma de interpelar al espectador, provocándole una incomodidad visual al no poder ver de manera cómoda el espacio por el que se mueven los personajes y el ambiente que hay a su alrededor, en parte también por los planos cerrados usados.

La importancia del uso de este formato se va a ver reforzada cuando se pase al formato 16:9 a mitad de la película, ya que veremos muy claramente esa diferencia entre el formato cuadrado que aprisiona a los personajes y al espectador y el formato 16:9 que nos da un cierto respiro visual y también emocional. Con este cambio de formato se va a conseguir transmitir de forma inmediata la mejoría que experimentan los personajes. Éste va a llegar en un momento en el que la difícil situación que atraviesan los personajes se está solucionando. Se van a intercalar diferentes líneas narrativas: vamos a ver a la madre que empieza a trabajar como limpiadora, a Kyla que le da clases a Steve y a los tres juntos por la calle, ellas en bicicleta y Steve con su *longboard*.

Esta variación del formato está integrada en un fragmento de la película que se nos muestra con un montaje al estilo de un videoclip musical. Este fragmento tiene la misma duración de la canción que oímos como música extradiegética, *Wonderwall* de Oasis, que invade casi por completo el sonido diegético de las diferentes escenas. El fragmento va a combinar planos con una duración normal con planos a cámara lenta. En la primera parte de este fragmento vamos a ver cómo poco a poco empieza a mejorar la situación, Steve se está acostumbrando a las clases que le imparte Kyla y Diane empieza en su nuevo trabajo. Estos acontecimientos hacen que la situación de estos personajes vaya a mejor y va a llevar al cambio de formato a mitad del fragmento, cuando Steve hace un gesto con las manos abriendo el encuadre y la pantalla pasa a un formato 16:9. Esto lo entendemos



como un claro ejemplo de cómo Xavier Dolan juega con esa materialidad fílmica interpelando al espectador, ya que el personaje modifica un aspecto técnico del cine, el formato, y nos hace tomar consciencia de nuestro papel como espectadores ante la ficción que estamos viendo.



*Capturas de pantalla del momento en el que se cambia de formato 1:1 a formato 16:9*

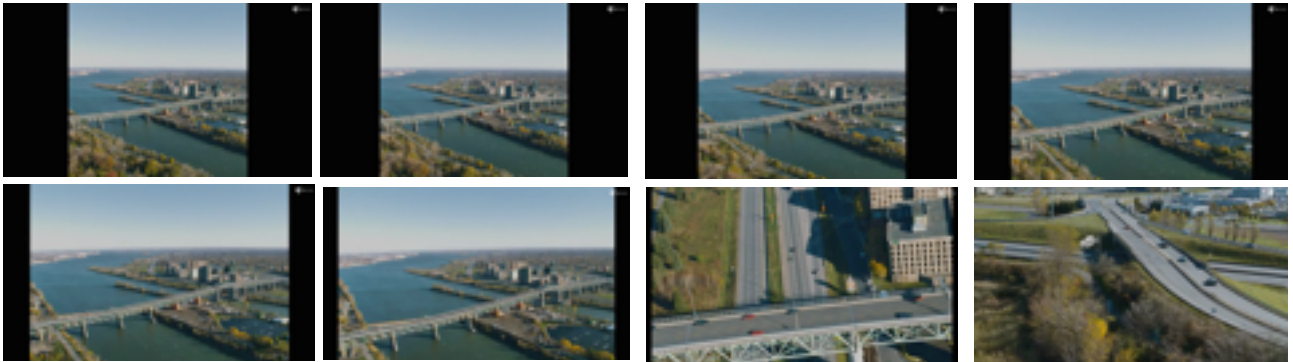
Ese alivio que siente el personaje en el momento en el que el formato cambia también lo siente el espectador al encontrar más aire en el plano. A partir de este momento se nos va a mostrar cómo la madre ya se desenvuelve perfectamente en el trabajo y la relación entre Kyla y Steve es cada vez más fuerte. Vemos a los personajes felices, ellas en bicicleta y Steve con el *longboard*. Pero esta felicidad no va a durar mucho tiempo y, por lo tanto, el formato 16:9 tampoco. Esta vuelta al formato 1:1 tiene lugar cuando Diane recibe una demanda por un incendio que Steve provocó. La canción finaliza y cuando Diane termina de leer la carta el formato se va estrechando poco a poco hasta volver al formato 1:1.



*Capturas de pantalla del momento en el que se cambia de formato 16:9 a formato 1:1*

Pero ésta no va a ser la única ocasión en la que el formato de la película cambie. Cuando la película está cerca de llegar a su final vuelve a cambiarse a un formato 16:9. Esta vez el formato 1:1 también va a ir ensanchándose poco a poco hasta llegar al formato 16:9. En este fragmento, también montado al estilo videoclip, con la canción *Experiencie*, vemos como los tres protagonistas se van de viaje a la playa. Kyla y Steve están jugando mientras Diane los observa. En ese momento la cámara se acerca a ella lentamente y pasamos a un fragmento que forma parte de su mundo interior: se imagina cómo podría

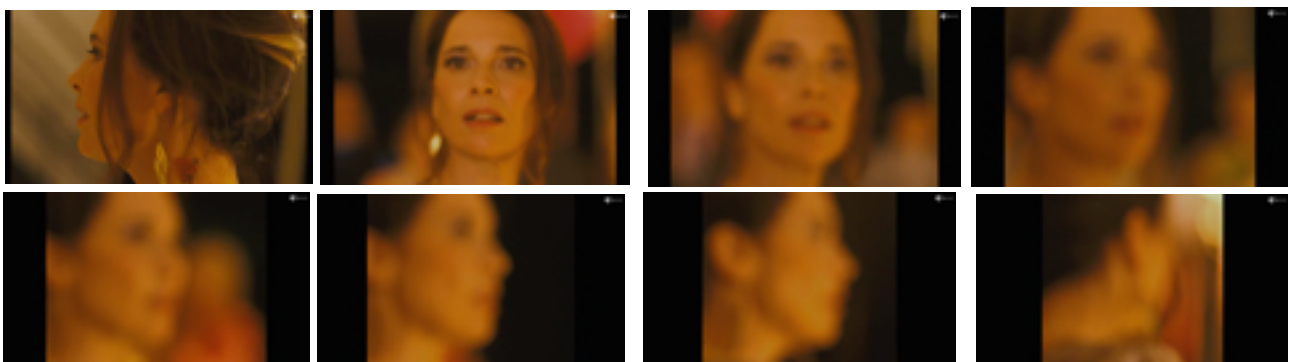
ser la vida de Steve, graduándose en el instituto, encontrando novia, siendo aceptado en la universidad, casándose, teniendo un bebé...Este fragmento nos lo muestra mediante slow motion. Pero esto sólo forma parte de la subjetividad del personaje, que vuelve a la realidad cuando Steve la llama. Cuando tenga la conciencia de que se trata de una fantasía el formato se irá otra vez encogiendo poco a poco hasta volver al formato 1:1.



*Capturas de pantalla del momento en el que se cambia de formato 1:1 a formato 16:9*



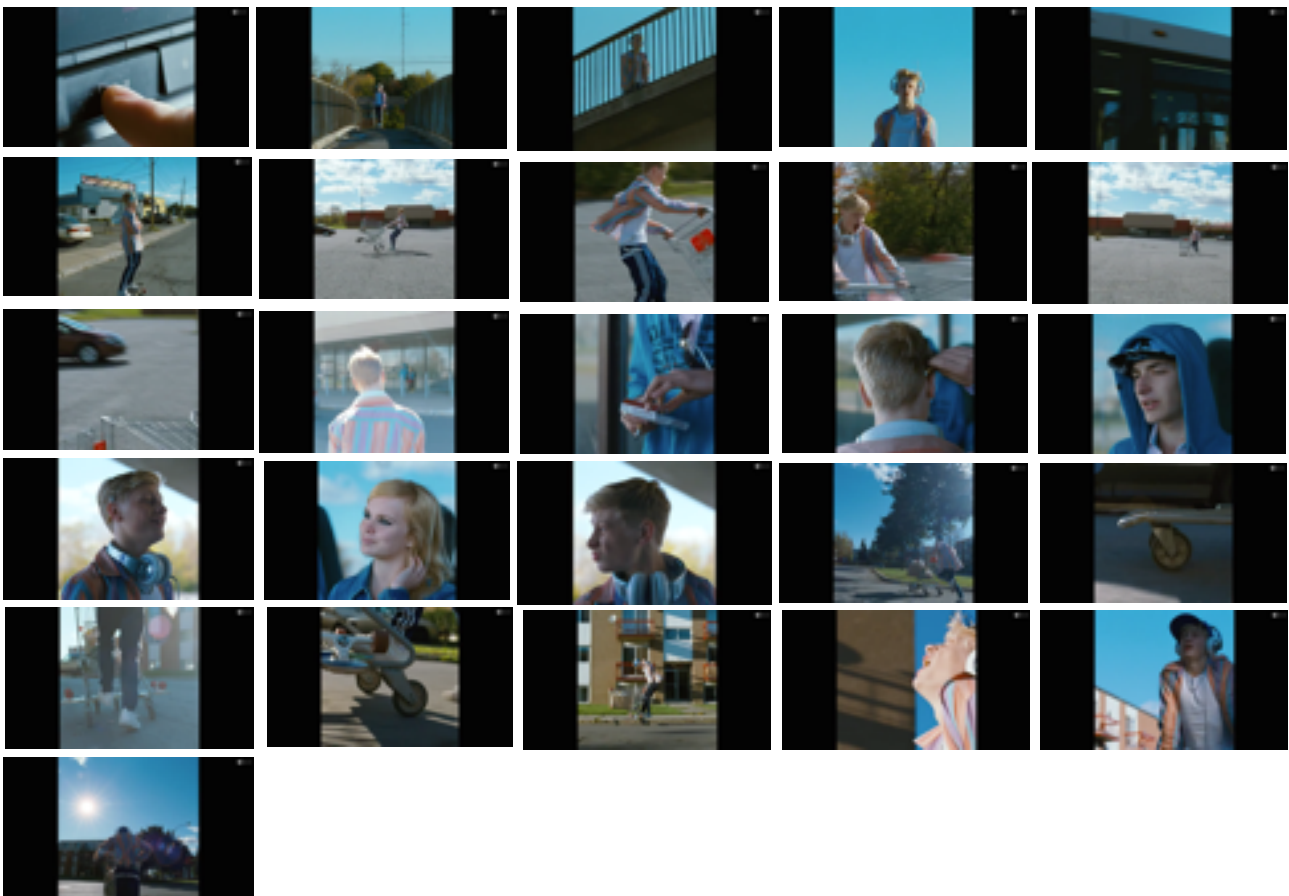
*Momento en el que la cámara se acerca lentamente a Diane para posteriormente adentrarnos en su mundo interior*



*Capturas de pantalla del momento en el que se cambia de formato 16:9 a formato 1:1*

Este momento ocurre antes de que Diane lleve a Steve a la clínica especializada para que sea internado. Es una fantasía que tiene Diane donde vemos la vida que podría tener Steve si no fuera internado en el centro. También se puede ver como una crítica que Xavier Dolan hace a esa ley ficticia, denunciando unos métodos que consistirían en internar y drogar a los jóvenes problemáticos en lugar de darles una oportunidad para intentar integrarlos en la sociedad.

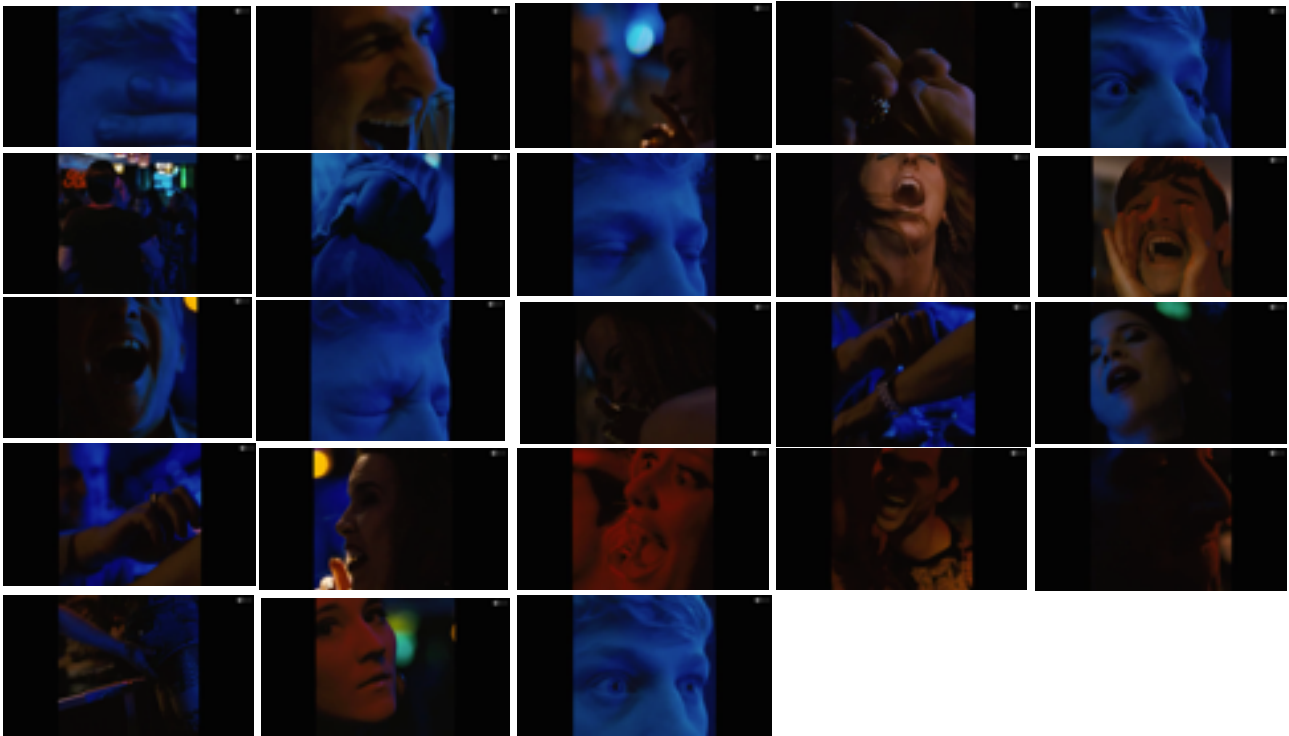
Estos no van a ser los únicos fragmentos que Dolan nos muestre a modo de videoclip, va a haber más momentos a lo largo de la película. Uno de ellos es el fragmento que nos muestra acompañado de la canción *Colorblind*. Empieza con un plano detalle de un dedo que le da al botón de “play” de un reproductor y justo en ese momento comienza a escucharse la canción como música extradiegética, que de nuevo invade prácticamente el sonido diegético de las escenas. Aquí también va a combinar cámara lenta y velocidad normal. Nos va a mostrar a Steve de camino al supermercado con el *longboard* y los cascos puestos, jugando con un carro de la compra en el parking del supermercado y hablando con unos chicos de su edad que se encuentra allí. Por último, nos lo muestra volviendo a casa con un carro de la compra lleno de comida, corriendo por medio de la calle, en slow motion. Luego la canción se acaba y volvemos a la narración normal. En este fragmento vemos cómo es Steve y cómo se divierte y se nos transmite la libertad y felicidad que siente en ese momento.



*Sucesión de 26 planos que forman este fragmento montado al estilo de un videoclip musical*

Otro de los momentos en los que Xavier Dolan combina música y slow motion es en la escena del karaoke. Steve sube al escenario para cantar *Vivo per lei* y un grupo de chicos que hay en el bar empiezan a burlarse de él. Este hecho, sumado a que está viendo a su madre coqueteando con el abogado (un vecino al que intentan engatusar para que les ayude en el juicio por el incidente que Steve causó), hace que Steve pierda los papeles y ataque a uno de los chicos del bar. Xavier Dolan nos muestra este momento en el que Steve se pone fuera de sí con un fragmento de primeros planos y planos detalle de muy corta duración a cámara lenta. Combina planos de sus reacciones (su cara, sus manos...)

y planos del resto de personas que hay en el bar. Es un fragmento que tan sólo dura 20 segundos y está compuesto por 23 planos. Estos cambios de plano tan rápidos hacen al espectador compartir su locura, entender cómo se siente Steve. Es otro ejemplo de un recurso narrativo utilizado para representar la subjetividad de los personajes. En este caso una especie de alucinación que tiene Steve.



*Sucesión de 23 planos que forman este fragmento de tan solo 20 segundos de duración*

La película finaliza con otro de estos momentos. Steve está en la clínica especializada y cuando le están quitando la camisa de fuerza se imagina corriendo y escapando de allí. Éste se puede ver como otro de estos momentos en los que se expresa el mundo interior del personaje, una fantasía en este caso. La música (*Born to die*) empieza en el momento en el que la narración normal se corta y pasamos a este fragmento, también montado al estilo de un videoclip musical. Después de estos 8 planos la canción continúa mientras vemos los créditos. El hecho de que la canción no se corte y esté en la historia y a continuación en los créditos es otra de las formas de evidenciar esa materialidad del cine.



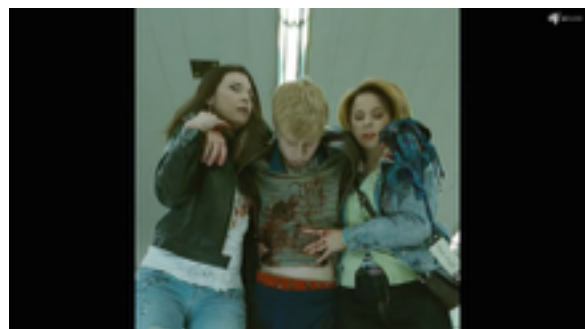
*Sucesión de 8 planos que forman este fragmento final*

Además de estos fragmentos también hay determinados momentos a lo largo del film en los que Xavier Dolan hace uso del slow motion. Uno de ellos lo encontramos en la escena en la que Steve se tira a la cama, donde nos muestra la misma acción desde tres ángulos de cámara distintos en slow motion, como podemos ver a continuación:



*Steve tirándose a la cama visto desde tres ángulos de cámara distintos*

También usa el slow motion en la escena en la que Steve va a hacer una foto de los tres antes de comer y en la escena en la que tienen que sacar a Steve entre Kyla y Diane del supermercado porque se ha autolesionado. En ambos momentos vemos el uso de la cámara lenta con función enfatizadora del evento. En el primer caso para intensificar el momento feliz que los tres personajes están viviendo y en el segundo caso para enfatizar la intensidad dramática de la acción. En el segundo ejemplo además la música extradiegética acaba convirtiéndose en absoluta cuando empieza el slow motion y Diane y Kyla llevan a Steve por el supermercado. Luego tenemos planos donde se les ve en la ambulancia también con cámara lenta, para seguir enfatizando el momento dramático que atraviesan los protagonistas. Por lo que aquí tenemos dos claros ejemplos de escenas a cámara lenta que tienen el objetivo de intensificar la acción, ya sea para reforzar un momento positivo, como en el primer caso, o para intensificar un momento dramático, como en el segundo.



*Dos escenas de la película donde se usa el slow motion*

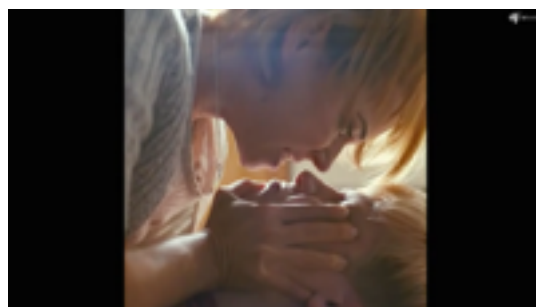
Habría que hacer una mención especial al papel que tiene la música en la película. A parte de los fragmentos en los que el ritmo visual va acorde a la música que se escucha, recordándonos a un videoclip musical, también hay otros momentos de la película en los que hay que destacar la función que tiene la música. En general, la película cuenta con una muy buena banda sonora que actúa como recurso emocional y ayuda a pasar por

cada sentimiento que se experimenta a lo largo de la historia. La mayoría de esta música es empática, ya que está en convergencia emocional con los contenidos visuales que se representan en la pantalla. Pero también tenemos alguna ocasión en la que la música es considerada anempática, como en la escena en la que la madre tiene un accidente de coche y la música que se oye no está en convergencia emocional con lo que está ocurriendo. Además, esta música que comienza siendo extradiegética cuando vemos el accidente desde lejos, desde la perspectiva de otro conductor, pasa a ser diegética cuando nos muestra a Diane saliendo del coche, ya que proviene de su coche.



*Dos de los planos que componen la secuencia en la que Diane tiene un accidente de tráfico: en el primero la música será extradiegética y en el segundo diegética*

Otro de los ejemplos donde la música (o la ausencia de ella) toma un papel importante es en la escena en la que Kyla y Steve están discutiendo y Kyla se enfada y se tira encima de Steve cogiéndolo de la cara. En este momento la música diegética disminuye mucho el volumen, aunque a nivel diegético tendría que haber estado al mismo volumen ya que los personajes siguen en la misma habitación. Estos son dos ejemplos de diferentes usos que se le puede dar a la música en el desarrollo de la narración. En ambos casos tiene una función enfatizadora del momento dramático.



*Momento en el que Kyla coge a Steve de la cara y el volumen de la música diegética disminuye*

## 4. ANÁLISIS DE SU OBRA CINEMATOGRÁFICA

En la obra cinematográfica de Xavier Dolan es fundamental la construcción de un estilo propio, con una continua innovación en el lenguaje narrativo. Este lenguaje audiovisual está encaminado a provocar una serie de emociones en el espectador. En este estudio de su obra cinematográfica nos centraremos en el reconocimiento de determinados procesos que cumplen una función específica, para su posterior análisis. Buscaremos determinados elementos en común entre todas sus películas, para poder tener una visión global y sacar una serie de conclusiones sobre por qué utiliza determinados recursos narrativos en según qué momentos de la narración. Estos recursos tienen un valor narrativo singular y son de gran importancia para el sentido final de la película.

Haremos un análisis del lenguaje narrativo usado por Xavier Dolan mediante el estudio de varios aspectos fílmicos y la comparación de estos entre sus películas, como veremos a continuación.

### 4.1. La narración está compuesta por diversas capas

A la hora de analizar su obra cinematográfica lo primero que deberíamos mencionar es que la narración va a estar formada por diversas capas, diferentes tipos de segmentos narrativos que se van a suceder unos a otros. En casi todas sus películas los segmentos que podemos encontrar son: la historia en sí; registros de tipo documental, como pueden ser entrevistas o monólogos a cámara entrelazados con la narración normal; y fragmentos oníricos que reflejan sensaciones imaginarias, metáforas del mundo interior del protagonista (Cohen y Vargas, 2015).

Esto está relacionado con las diferentes tramas y universos que existen en una narración. Encontramos la existencia de dos tipos de tramas, así como dos tipos de universos. Una de ellas es la trama física, a la que le corresponde el universo externo; y otra es la trama mental, correspondida con el universo interno. Xavier Dolan se va a valer de una serie de recursos narrativos que van a ser usados para la representación de este mundo interior (subjetividad) del personaje: sueños, pensamientos, sentimientos, fantasías, alucinaciones, recuerdos o estados de ánimo. A lo largo del visionado de su obra cinematográfica hemos podido comprobar como estos recursos narrativos que utiliza se repiten en sus películas.

Así en *J'ai tué ma mère* encontramos: la historia en sí; unas grabaciones en blanco y negro que el protagonista se autofilma donde habla sobre su madre, que formarían parte de los registros de tipo documental; y fragmentos oníricos que estarían encaminados a mostrar el mundo interior de los personajes, como por ejemplo, cuando Hubert se imagina a Chantale en un ataúd muerta, la ventana que se rompe o la madre como una monja con lágrimas de sangre. En estos fragmentos oníricos podemos ver una evocación del movimiento surrealista, ya que Dolan busca mostrar el inconsciente mediante las producciones estéticas.

En *Les Amours Imaginaires* el registro de tipo documental ya no aparece en forma de monólogo, sino monólogos de varios personajes. Una de las primeras escenas de la película nos muestra una cena de amigos, donde están los tres personajes protagonistas de la historia (Marie, Francis y Nicolás). Los monólogos que van a aparecer antes de esta escena, y en más ocasiones a lo largo de la película, van a ser reflexiones del resto de las personas presentes en la cena acerca del amor, las relaciones y la sexualidad. El tipo de

confesiones, así como los encuadres de cámara, nos recuerdan a los programas de *realities* donde se nos muestran confesiones de los participantes (Cohen y Vargas, 2015). Estos insertos testimoniales rompen con el ritmo narrativo y provocan que el espectador se mueva entre lo real y lo fantástico.

En cuanto a los fragmentos oníricos que aparecen en esta película tenemos tres manifestaciones diferentes. Primeramente, las ya utilizadas en *J'ai tué ma mère*, estas imágenes que nos recuerdan al movimiento surrealista, que tienen cierto simbolismo. Por ejemplo cuando Francis se imagina a Nicolás con malvariscos cayendo sobre él. En segundo lugar, los fragmentos con filtros de colores donde Marie y Francis aparecen conversando con diferentes amantes. Estos fragmentos se podrían considerar como extradiegéticos, ya que no están dentro del orden de la diégesis porque no hacen avanzar la historia ni la condicionan. Se podrían considerar como fragmentos oníricos ya que se nos acerca al mundo del sueño mediante la utilización de estos filtros de colores, la descontextualización de las conversaciones y el uso de primerísimos primeros planos. Finalmente, va a aparecer un recurso que ya vimos en su anterior película, el uso de planos medios que nos van a acercar a la subjetividad de los personajes, donde se nos muestra a estos andando de frente y desde atrás en *slow motion*.

En su tercera película, *Laurence Anyways*, la narración de la historia no va a ser lineal, sino que hay saltos temporales hacia delante (*flashforward*) y hacia atrás (*flashback*). El registro documental va a aparecer en forma de entrevista, que una periodista le realiza a Laurence. Ésta se va a mostrar mediante fragmentos en voz en off a lo largo de la película y sólo cuando lleguemos hacia el final veremos de dónde provienen estos fragmentos, ya que se nos mostrará a Laurence siendo entrevistado completamente convertido en mujer. Finalmente, el recurso narrativo de insertar fragmentos oníricos va a estar muy presente a lo largo de la película.

Su siguiente película, *Tom à la ferme*, no tiene el mismo tratamiento narrativo que las anteriores. En ésta no aparecen entrevistas ni monólogos a cámara, por lo que nos es más complicado saber qué es lo que piensan los diferentes personajes. Sólo nos podemos aproximar a su mundo interior mediante ciertos fragmentos donde se nos muestran recuerdos o alucinaciones. También esta subjetividad se manifiesta mediante el cambio de formato de la pantalla que aparece en varias ocasiones a lo largo de la película.

Por último, en *Mommy* no aparecen fragmentos de registro documental, pero se nos plantea una distopía, una sociedad ficticia indeseable en sí misma y se nos muestra un posible caso que estaría relacionado con ésta. En lo referente a mostrar el mundo interior de los personajes vemos cómo hace uso de determinados fragmentos que se salen de la narración normal y nos muestran diferentes sentimientos o emociones de los personajes, utilizando una serie de recursos como el *slow motion* o los rápidos cortes de plano. También se muestra esta subjetividad de los personajes mediante el juego que hace con el formato de la pantalla, relacionando el sentimiento de agobio que viven los protagonistas con el formato de pantalla más estrecho y su liberación cuando las cosas van a mejor con el formato de pantalla más amplio.

Esta división de la narración en diversas capas, mecanismo que utiliza en todas sus películas, aparece en función de mostrar los sentimientos y emociones internas de los personajes. Son fragmentos que nos hacen entender por lo que estos están pasando y por qué actúan de una manera determinada. Además, a nuestro parecer, esto enriquece y dinamiza la narración.



## 4.2. La sinestesia audiovisual

La sinestesia audiovisual la encontramos en sus películas con una función de fusionar de una manera muy precisa imagen y sonido. La música es un elemento primordial dentro de la percepción de su obra. Uno de los principios fundamentales de la música aplicada a la imagen consiste en un efecto simbiótico de acción y reacción: cuando una música se superpone a una imagen siempre la modifica de alguna manera de la misma forma que la imagen modifica la recepción de la música. La música y la imagen asociadas se influyen mutuamente. La música se sitúa en el film no de forma arbitraria, sino con una intencionalidad funcional. El discurrir de la banda sonora es un recurso emocional en la mayor parte de las ocasiones.

Xavier Dolan también utiliza este fenómeno en los fragmentos oníricos que reflejan situaciones imaginarias, relacionados con el mundo interior de los personajes, para conseguir que el espectador entre en este mundo onírico o de fantasía que crea en determinados momentos en sus películas. En estos fragmentos se mezclarán elementos del mundo real con el imaginario y se acompañarán de música.

Vicente Sánchez-Biosca en *Teoría del montaje cinematográfico* nos habla de que uno de los aspectos más enmarañados que puede presentar el montaje es la complejidad sonora.

Ello se debe a que, en cuanto materia significativa, el sonido añade a todos los demás posibles conflictos entre los planos, en el interior de los encuadres o entre las secuencias o segmentos, correspondientes por tanto a la banda imagen, aquéllos que afectan al cruce entre imagen y sonido, multiplicando considerablemente los mecanismos productivos de sentido y, por ende también, la complejidad de los mismos. Si consideramos, además, que la banda sonora no sólo consta de la voz y la palabra, sino que incluye efectos sonoros variadísimos, entre los que cuentan los ruidos y la música, podrá el lector imaginar en qué medida se amplían las posibilidades combinatorias. (Sánchez-Biosca, 1996, p. 223)

Xavier Dolan utiliza el sonido y la música como instrumentos narrativos, jugando un papel muy importante a la hora de expresar y subrayar emociones. Así se forma una conjunción de música-imágenes-sentimientos. Ingmar Bergman exponía en la introducción del libro *Four Screenplays* (1960):

Cuando experimentamos una película, nos preparamos conscientemente para la ilusión. Dejando a un lado la inteligencia y el intelecto, le hacemos un lugar en nuestra imaginación. La secuencia de imágenes juega directamente con nuestras emociones. La música funciona de la misma manera; yo diría que no hay forma de arte que tenga más en común con el cine que la música. Ambas actúan sobre nuestras emociones directamente, no vía el intelecto. Y el cine es principalmente ritmo; es inhalación y exhalación en secuencia continua. Desde la infancia, la música ha sido una gran fuente de recreación y estimulación, y frecuentemente experimento una película o una obra de teatro musicalmente.

Si hacemos un análisis de la música basándonos en la conjunción música-imágenes-sentimientos, podemos dividir los tipos de música en dos categorías: la música empática y la música anempática.

La música empática es la que está en convergencia emocional con los contenidos visuales que se representan en la pantalla. Nos hace sentir lo que sienten los personajes,

o nos mete en la acción misma de la escena. Este tipo de música elimina la reflexión y nos fuerza a una reacción emocional.

La música anempática es la que no está en armonía con el clima de la escena. Cuando se usa la música anempática, con un carácter contrario al de las imágenes que estamos viendo en pantalla, tiene una función narrativa importante. Primeramente, nos distancia emocionalmente de los personajes de la escena y, en segundo lugar, nos convierte en espectadores de la acción y nos incita a reflexionar sobre la acción, ya que nos hace tomar consciencia de que hay una representación.

En la mayoría de los casos lo que nos encontramos en las películas de Xavier Dolan es música empática, ya que está acompañando a la escena y en armonía con el clima que se está intentando crear en ella. Por ejemplo, esto se da en los fragmentos en los que se nos transporta al mundo onírico, donde, en la mayoría de los casos, la música aparece como condición para entrar a ese universo onírico que requiere de esta acción sinestésica.

Por otro lado, la música se puede dividir en música diegética y música extradiegética. La diegética es la que forma parte de la historia narrada y la extradiegética es la que no es escuchada por los personajes, porque no forma parte de la diégesis. En las películas de Xavier Dolan podemos ver cómo saca partido a este hecho, jugando con la confusión entre ambas e interpelando al espectador. Por ejemplo, en *J'ai tué ma mère* y *Mommy* nos muestra un plano detalle de un dedo que le da al botón de *play* en el reproductor y después pasamos a imágenes acompañadas por música extradiegética, que invade el sonido de la escena. Bajo nuestro punto de vista, éste sería uno de los ejemplos de este juego que hace Dolan para mantener atento al espectador y hacerlo reflexionar. También tenemos otro ejemplo en *Mommy* cuando la madre tiene un accidente: al principio la música que se escucha desde fuera del coche es extradiegética, pero cuando ella abre la puerta para salir del coche esa misma canción que estábamos escuchando se convierte en música diegética, que proviene de dentro del coche. En este caso también tendríamos un ejemplo de música anempática, ya que es una música de carácter alegre que no estaría en armonía con el clima de la escena (un accidente de tráfico).

Además, dentro de estos dos tipos de música encontraríamos diferentes tipos de mezclas (absoluta, preponderante, secundaria o latente) dependiendo del peso que tengan en la escena. Dolan también juega con esto en algunas de sus películas, como vimos en *Mommy*, donde por ejemplo la música diegética que era preponderante pasa a ser secundaria o latente cuando Kyla y Steve discuten. Esta música no tendría que haber variado ya que están en el mismo lugar y la música era diegética. Pensamos que éste es otro mecanismo de Dolan para hacer al espectador consciente del artificio del cine y hacer que se cuestione lo que está viendo.

### 4. 3. Montaje como videoclip musical

Los videoclips son una de las modas más innovadoras de los años ochenta, noventa y dos mil, hasta el punto de que los demás géneros y formatos reciben su influencia, desde el cine de ficción hasta todo tipo de programas televisivos, incluidos noticiarios y sports publicitarios. (Marimón, 2014, p. 337)

En relación con la sinestesia audiovisual de la que hablábamos, encontramos el fenómeno del montaje como videoclip musical, en el que es muy importante esta conjunción entre imagen y sonido. Este tipo de montaje, que podemos ver en las películas de Xavier Dolan, podría entenderse como un montaje rítmico, ya que intenta impactar por el ritmo deformando la realidad. Además, al ser un montaje como videoclip musical, va a enfatizar o suavizar la intensidad dramática del evento que muestra y va a condensar e intensificar la acción, mostrando una selección de planos que van a ir acompañados de música. Todo esto irá encaminado a provocar una serie de emociones en el espectador.

Este tipo de montaje va a intentar subrayar el impacto psicológico causado valiéndose del ritmo. En él se deformará la realidad de alguna manera, haciendo que el ritmo real de un determinado acontecimiento se retrase o acelere según el sentimiento que se quiera provocar. Se crearán secuencias donde el ritmo esté subrayado de una manera especial, ya sea por la longitud de los fragmentos que las componen, por la mayor o menor velocidad o atractivo de su contenido, por la diferente composición visual o por los diferentes sonidos. De esta forma, al utilizar cámaras lentas y rápidas, repeticiones, planos a destiempo y otra serie de características de este género, tendrá lugar un montaje rítmico.

Este tipo de montaje ha aparecido en el cine al ser influenciado por los montajes publicitarios y, sobre todo, por los videoclips musicales. En estos los planos se suceden a un ritmo muy rápido, con aceleraciones, deceleraciones, golpes de zoom, sonidos potentes...El montaje de los videoclips también se diferencia de otro tipo de montaje por la ausencia de diálogos y de voz en off.

El hecho de que el videoclip renuncie por su naturaleza a los diálogos y a la voz en off acerca el formato al cine mudo. Igual que en el periodo mudo, en el videoclip solo se pueden explicar historias a través de imágenes, de palabras o frases en las mismas imágenes o bien a través de la ilustración visual de la posible narración contenida en la letra de la canción. (Marimón, 2014, p. 338)

En estos fragmentos que nos presenta Xavier Dolan de los que hablábamos tampoco aparecen diálogos, únicamente se nos muestran imágenes acompañadas de música, al igual que en los videoclips musicales.

El uso de estos fragmentos en sus películas forma parte de su marca personal: su capacidad visual y su talento para conjugarla con la música. En palabras de Xavier Dolan: "En una película hay momentos de narración y momentos en los que se respira. Las películas respiran en esos momentos musicales". Este director destaca por su capacidad para fusionar de una forma muy precisa imagen y sonido. Estos momentos tienen una función muy activa en la trama, no aparecen de forma aislada, sino que sirven para expresar las emociones de los personajes de sus películas. Estos aparecen tanto como momentos de clímax, como momentos en los que la película respira, permitiendo al espectador tomar aire para, seguidamente, continuar con la trama.

Si analizamos todos los fragmentos de este tipo que aparecen en sus películas encontramos una serie de características en común entre ellos: el uso de música extradiegética, en la mayoría de ocasiones con una mezcla absoluta; la ausencia de diálogos; el uso de cámara lenta o cámara rápida (deceleración, aceleración); cortes de plano rápidos o lentos; ruptura de la continuidad. Además, algunos de estos fragmentos comparten su relación con el mundo onírico o de la fantasía. Todos comparten también la misma finalidad: expresar y subrayar las emociones de los personajes, en esa conjunción de la que hablábamos anteriormente de música-imágenes-sentimientos.

#### 4.4. Materialidad del cine. Interpelación al espectador.

A través del estudio de sus películas, hemos visto cómo Xavier Dolan busca interpelar al espectador. No quiere que éste deje de lado su sentido crítico y que se estandaricen sus emociones, si no que se abran las posibilidades de interpretación del espectador hacia la obra cinematográfica. Creemos que uno de los métodos que el director utiliza es hacer reflexionar al espectador acerca de los mecanismos propios del cine, de la materialidad fílmica.

La materialidad del cine puede ser entendida de dos formas, una sensible y otra inteligible. La materia sensible del cine coincide con su fisicidad, su objetualidad o cosificación, de forma que su materialidad más inmediata se identifica en la interacción maquinística de un proyector, una película y una pantalla. Del proyector de cine emana la luz cónica intermitente que, a través de una lente, lanza información impresionada en una banda de celuloide sobre un rectángulo de luz blanca. El rectángulo es lo que conocemos comúnmente como pantalla, que sirve como soporte de variaciones luminosas. (Collado, 2012, p.8)

Una de las ocasiones en las que pensamos que Xavier Dolan hace reflexionar a los espectadores sobre este fenómeno es al jugar con el cambio del formato de la pantalla en algunas de sus películas, que sería uno de los factores con los que se identificaría la materialidad fílmica. En *Tom à la ferme* vemos cómo el formato de la película cambia en tres ocasiones. En éstas se estrecha la pantalla por arriba y por abajo cuando el protagonista vive una situación de una elevada tensión. Por una parte, creemos que el fenómeno que se da en esta película es un ejemplo del hecho de utilizar la propia materialidad del cine para transmitir los sentimientos y emociones de los personajes, haciendo que el espectador también experimente esa situación asfixiante que vive el personaje. Por otra parte, pensamos que este hecho hace consciente al espectador de que lo que está viendo es una película, al hacer visible un aspecto técnico de la misma (el formato de la pantalla).

Este juego con el formato también lo podemos ver en *Mommy*. Esta película tiene un formato cuadrado 1:1, que hace que tengamos la sensación, al ser proyectada en horizontal, de estar viendo una película casi en vertical. Pensamos que con esto el director juega a encerrar a los personajes en un encuadre que los atrapa. Ocurre lo mismo que en el ejemplo anterior, por una parte, ésta es una manera de transmitir los sentimientos y emociones de los personajes, provocando al espectador una incomodidad visual al no poder ver de manera cómoda el espacio por el que se mueven los personajes y el ambiente que hay a su alrededor; y, por otra parte, este hecho hace consciente al espectador de que lo que está viendo es algo ficticio.

Hay un momento de la película, cuando la situación de los personajes empieza a mejorar, donde la pantalla pasa a un formato 16:9. Pero en esta ocasión, Xavier Dolan va un paso más lejos que en las ocasiones anteriores donde variaba el formato de la pantalla, ya que en este caso es el propio personaje el que abre con sus manos el encuadre y hace que el formato de la pantalla cambie. Esto lo entendemos como un ejemplo donde vemos cómo el director juega con esa materialidad fílmica interpelando al espectador, ya que el personaje modifica un aspecto técnico del cine, el formato, y nos hace tomar consciencia de nuestro papel como espectadores ante la ficción que estamos viendo.

Por otra parte, tendríamos la materialidad del cine entendida de forma inteligible. “Pueden entenderse como propiedades inherentes al cine el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad espacio-temporal, la duración y el proceso. Éstas corresponderían entonces a la definición de la materialidad inteligible del cine” (Collado, 2012, p.8).

Xavier Dolan también juega con estas propiedades del cine para interpelar al espectador. Así, las deceleraciones y aceleraciones que nos muestra en repetidas ocasiones en sus películas, como los momentos en los que se nos presenta un montaje al estilo del videoclip musical, son una forma de jugar con la duración y, por tanto, con una propiedad de la materialidad inteligible del cine.

También vemos cómo utiliza la luz para expresar diferentes estados de ánimo y sentimientos de los personajes. Por ejemplo, en *J'ai tué ma mère*, la luz de las escenas cambia dependiendo de en qué ambiente se encuentre el protagonista. Si se encuentra en la casa de su madre, donde no está cómodo, nos muestra escenas oscuras, tonos amarillentos y rojos, que dan la sensación de agobio y asfixia. Mientras que si el protagonista se encuentra en un ambiente donde está cómodo, con su novio o con su profesora, las escenas son mucho más luminosas. Éste sería otro ejemplo de cómo se pueden transmitir los sentimientos de los personajes a través de la materialidad del film.

En sus películas también es muy importante el uso que se le da al sonido. Como ya hemos explicado en el punto en el que hablábamos de la sinestesia audiovisual, pensamos que el juego que tiene con la música diegética y extradiegética, así como con la música empática y anempática, es otro de sus mecanismos para hacer al espectador consciente del artificio del cine y otra forma de hacer que éste se cuestione lo que está viendo.

En las películas de Xavier Dolan también tenemos miradas a cámara, que son otro de los mecanismos usados en el cine para interpelar al espectador. En *Laurence Anyways* tenemos un gran número de miradas a cámara, que podemos concebir como un mecanismo empleado por el director para desenmascarar el débil entramado de la ficción y advertir del mecanismo ilusorio del cine, haciendo que el espectador se sienta partícipe del espectáculo.

Otro de los mecanismos que Xavier Dolan utiliza que pueden entenderse como un método para hacer visible que lo que estamos viendo se trata de algo ficticio, creado mediante los mecanismos del cine, es el hecho de sobreimpresionar texto sobre la pantalla. Por ejemplo, en *J'ai tué ma mère*, las cartas y los libros que el protagonista lee o lo que escribe aparecen sobreimpresos sobre la pantalla y, en *Laurence Anyways*, cuando Laurence abre la carta que Fred le envía, lo que pone en la carta también aparece sobreimpreso en la pantalla. En ambos casos el espectador tomaría consciencia de que lo que está viendo se trata de algo creado.

Otro ejemplo que va en este sentido lo encontramos en *Tom à la ferme*, donde los créditos finales se muestran al mismo tiempo que vemos el viaje del protagonista de vuelta a la ciudad. El hecho de mostrar los créditos mientras la película todavía no ha terminado es otro factor que hace que tomemos consciencia de que lo que se nos muestra es algo construido, una ficción.

Con todos estos mecanismos Xavier Dolan busca interpelar al espectador, para que sea consciente de lo que está viendo.

Se trata de poner de relieve las potencias más puras del cine, renovándolas y/o contradiciéndolas para devolverles su poder, y un claro ejemplo de esto es el modo en que el cine vanguardista se esfuerza en quebrantar el dominio de la “suspensión crítica” (*suspension of disbelief*) impuesto de forma automática por el cine convencional. Por suspensión crítica hemos de entender el estado perceptivo por medio del cual obviamos los aspectos técnicos que hacen posible la redención ficticia de la realidad a cambio de la promesa del entretenimiento. (Collado, 2012, p. 9)

Xavier Dolan quiere a un espectador activo, no a un sujeto que deje de lado su sentido crítico. Un espectador que se adentre y disfrute del mundo de ficción expuesto.

El espectador activo y crítico no es un ser distante que contempla la película con escepticismo y despego; sino alguien que, con total sinceridad, se dispone a entrar en la narrativa, hacerse cómplice en la ficción y se deja penetrar con toda confianza por la historia y los personajes, siendo consciente al mismo tiempo de que los hechos no se están produciendo de manera “real”. (García y Landeros, 2011, pp. 39-40)

Por lo tanto, pensamos que el uso que Xavier Dolan hace del lenguaje cinematográfico va encaminado a este fin. El film se da a ver y el espectador, por su parte, se empeña en mirar (reconstruye las elipsis, conforma los personajes...), respondiendo a la propuesta de una destinación y asumiendo sus responsabilidades (Casetti, 1989). Pensamos que Xavier Dolan busca a un espectador que sea consciente del mecanismo ilusorio del cine y que participe del espectáculo que se le brinda con absoluta conciencia. Por este motivo, le presenta diferentes situaciones que le hagan reflexionar, así como adentrarse más a fondo en la película y sentir lo que sienten los personajes.

## 4.5. Metáforas visuales

Xavier Dolan es un director que utiliza numerosas metáforas visuales en sus películas con la finalidad de expresar diferentes sentimientos o emociones.

Lakoff & Johnson (1980: 5/2001: 41) definen la metáfora con la siguiente frase célebre: “The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another”/“La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”. Al entender y experimentar una cosa en términos de otra, las metáforas nos permiten percibir un determinado aspecto del concepto que estructuran aunque, al mismo tiempo, nos oculta otros y de ahí su poder. (Ortíz, 2009, p.35)

En sus películas, Xavier Dolan, muchas veces no nos expresa los sentimientos de sus personajes directamente, sino utilizando las metáforas visuales. Así, el espectador tendrá que hacer un ejercicio de mejor lectura del texto fílmico para ir más allá de lo que aparentemente ve y descifrar el mensaje oculto que se le ofrece.

Encontramos un gran número de metáforas visuales a lo largo de la filmografía de Xavier Dolan. En este punto analizaremos algunas de ellas siguiendo la clasificación que presenta María Jesús Ortiz Díaz Guerra en su Tesis Doctoral: *La Metáfora Visual Incorporada: Aplicación de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria a un Corpus Audiovisual*.

Aplicando las teorías de la lingüística cognitiva, según Ortiz, obtenemos un serie de principios sobre la metáfora visual. Nosotros hemos aplicado algunos de estos principios a las metáforas visuales que hemos encontrado en las películas analizadas.

Uno de estos principios es *la naturaleza de una entidad es su forma, la condición es forma, lo normal es recto*. Esta metáfora se origina por la correlación entre la forma de un objeto y su comportamiento. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Les Amours Imaginaires*, en la escena donde Marie comparte su paraguas con Francis, representando el perdón entre ambos y que vuelven a ser amigos. Al colocar el paraguas cubriendo a ambos podemos ver cómo se forma un triángulo, una estructura estable y dinámica que representa una relación de amistad en la que se recibe y se da.



*Tres momentos de la escena donde Marie comparte su paraguas con Francis*





*Triángulo que se forma cuando ambos están cubiertos por el paraguas*

Encontramos otro ejemplo sobre este principio en *Laurence Anyways*, en la escena en la que Fred está en una cena y vemos cómo se imagina al resto de los comensales comportándose de una manera muy histriónica. Se nos muestran dos planos generales de la mesa desde el punto de vista de Fred en gran angular, que hace que la imagen se deforme y que la profundidad de campo aumente, incrementando la sensación de imagen subjetiva. Este tipo de objetivo deforma los contornos y es una metáfora de su estado interno deformado basada en las metáforas primarias *condición es forma* y *lo normal es recto*. Ésta es una forma de mostrarnos los sentimientos de los personajes, en este caso de Fred, que está pasando por una situación difícil, ya que hace poco tiempo desde que recibió la noticia del deseo de Laurence de cambiar de sexo.



*Los dos planos generales de la cena en gran angular*

Otro de los principios de los que nos habla Ortiz es *las circunstancias son clima*.

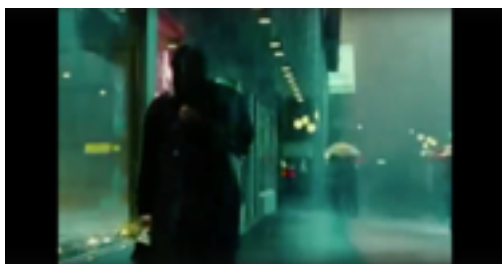
La correlación entre el tiempo atmosférico y nuestro estado afectivo es el origen de esta metáfora primaria (...) Creemos que es frecuente en el cine vincular un estado de ánimo con el estado meteorológico ya que es una metáfora primaria con un hondo arraigo cognitivo. Es decir, si uno está triste, si algo no va bien emocionalmente, la puesta en escena es irremediabilmente lluviosa. (Ortiz, 2009, p. 200)

Un ejemplo de esto lo encontramos en *J'ai tué ma mère*, en la escena en la que Chantale lleva a Hubert en coche al instituto al principio de la película. Nos está presentando a los personajes y nos los muestra discutiendo dentro del coche y fuera está lloviendo. Ésta es una metáfora visual de la mala relación que hay entre ellos.



*Chantale y Hubert en el coche discutiendo*

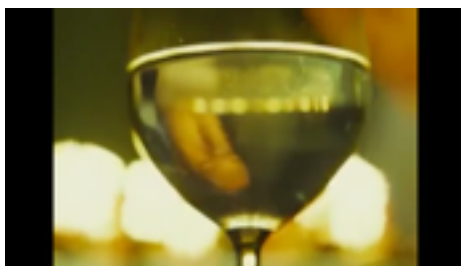
Otro ejemplo lo encontramos en *Laurence Anyways*, en la escena en la que Laurence vuelve a casa de noche el día de su cumpleaños. En ese momento se nos muestra a un Laurence atrapado en un cuerpo que no es el suyo, queriendo salir de ahí. En esta escena también llueve abundantemente y truenas.



*Planos de la escena de la que hemos hablado donde llueve abundantemente*

Otro principio es *una circunstancia es un lugar, las circunstancias son entornos, las circunstancias son fluidos, los estados son lugares temporales, los estados mentales son lugares*. “Esta metáfora primaria se relaciona con las circunstancias son entornos que se origina por la correlación entre el ambiente físico y nuestro estado mental (...) La correlación entre nuestro entorno y el contenido de nuestra mente” (Ortíz, 2009, pp. 198-199).

Bajo nuestro punto de vista, en *Laurence Anyways* podemos encontrar varios ejemplos de este principio. Uno de ellos lo encontramos en la escena en la que Laurence sopla las velas de su tarta de cumpleaños y hay un plano donde le vemos a través de una copa con agua. Pensamos que esto simboliza que su verdadero ser se encuentra sumergido y que se siente incapaz de salir a la superficie. Su estado mental es que está sumergido en una realidad que no es la suya.



*Plano de la copa con agua donde encontramos esta metáfora visual*

Otro ejemplo lo encontramos en la escena en la que Fred lee el libro que Laurence le envía, que él mismo ha escrito. Se nos va a mostrar un plano, que forma parte de la subjetividad del personaje, donde vemos a Fred sentada en un sofá en plano general con agua cayéndole encima. Nos muestra lo que supone para ella recibir noticias de Laurence, hace que su vida se desmorone, como si le cayera una cascada de agua encima.



*Metáfora visual donde vemos como una cascada cae sobre Fred*

Otro de los principios es *control es arriba, estatus social es elevación vertical, feliz es arriba*.

En nuestra opinión, cuando Eikhenbaum (en Albera, 1998) dice que los picados y contrapicados son cine-metáforas porque equivalen a mirar a alguien desde arriba o desde abajo se está refiriendo implícitamente a esta metáfora primaria. En un picado, el personaje queda por debajo de la cámara, mientras que en el contrapicado se encuentra por encima. Como el espectador se identifica con el punto de vista de la cámara y su control sobre el tirón gravitatorio no varía entiende que es el personaje el que lo ha perdido (en el picado) o ganado (en el contrapicado) lo que se traduce metafóricamente en pérdida o ganancia de control, de estatus y/o de felicidad. (Ortíz, 2009, p.209)

Un ejemplo de esto lo encontramos en *Laurence Anyways*, en la escena en la que Laurence y Fred se reencuentran después de varios años y deciden irse a la Isla de las Negros, donde siempre habían querido ir. Se nos muestra a ambos en contrapicado, quedando por encima de la cámara, lo que se traduce en una ganancia de control, de felicidad: el estado en el que se encuentran ambos personajes en ese momento.



*Planos donde vemos a ambos personajes en contrapicado*

Otro principio es *intensidad en una actividad es calor, el afecto es calor, intensidad de una emoción es calor.*

Numerosos estudios (Pawlik, 1996) demuestran esta relación sinestésica entre color y calor. De forma resumida, el amarillo, pero sobre todo el naranja y el rojo son colores cálidos que transmiten calor, energía y fuerza mientras que el verde azulado, azul verdoso, azul y azul violáceo son colores fríos que transmiten frío y lejanía. (Ortíz, 2009, p.212)

Un ejemplo de este principio lo encontramos en *Tom à la ferme* donde se usan tonos fríos para transmitir esa sensación de frío y lejanía que nos muestra la película: el protagonista va a la casa familiar de su novio recientemente fallecido, una granja perdida en medio de la nada, para asistir a su funeral.

Otro principio que también va en este camino es *lo bueno es luminoso, lo malo es oscuro.* Este principio también lo tenemos reflejado en *Tom à la ferme*, donde tenemos muchas escenas oscuras.

También tendríamos otro ejemplo de este principio en *Laurence Anyways*, en la escena en la que Laurence le confiesa a Fred lo que le pasa. Están en el coche y cuando Laurence le va a contar a Fred qué le sucede entran en el túnel de lavado y la escena se vuelve más oscura. Es una escena oscura ya que este momento marcará un antes y un después en su relación y va a originar el empeoramiento de la situación entre ellos. En esta escena también tendríamos una metáfora auditiva: la música se va acelerando aportando más tensión a la situación, dirigiendo al espectador a ese momento dramático donde Laurence explotará, le contará a Fred lo que le pasa y entonces la música parará.

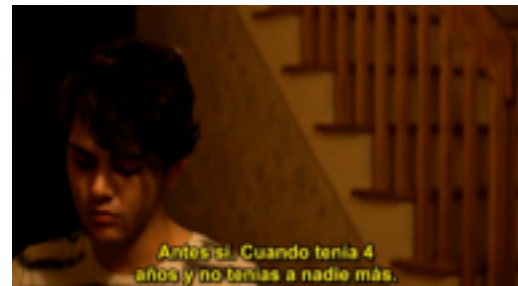
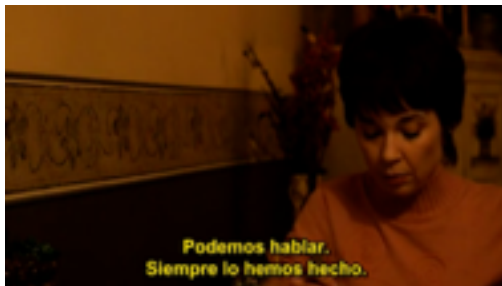
En contraposición con esta escena oscura que marca el comienzo de una relación complicada entre ellos, tenemos la escena de la que hemos hablado anteriormente, donde ambos se reencuentran después de varios años y deciden irse a la Isla de las Negros. En este momento están felices por haberse reencontrado y la escena es muy luminosa.



*Contraposición entre ambas escenas*

Otro de los principios es *la intimidad emocional es proximidad, las relaciones son recintos*. “La correlación entre intimar emocionalmente con una persona y permitir su cercanía física es la motivación de esta metáfora” (Ortíz, 2009, p.220).

En *J'ai tué ma mère* la relación distante entre madre e hijo se muestra mediante los planos y contraplanos que se nos presentan cuando ambos hablan. Al no dejar aire por el lado hacia el que hablan, sino dejarlo en el lado contrario, transmite al espectador una sensación de incomodidad como la que sienten los personajes, que parece que estén más distantes en el espacio.

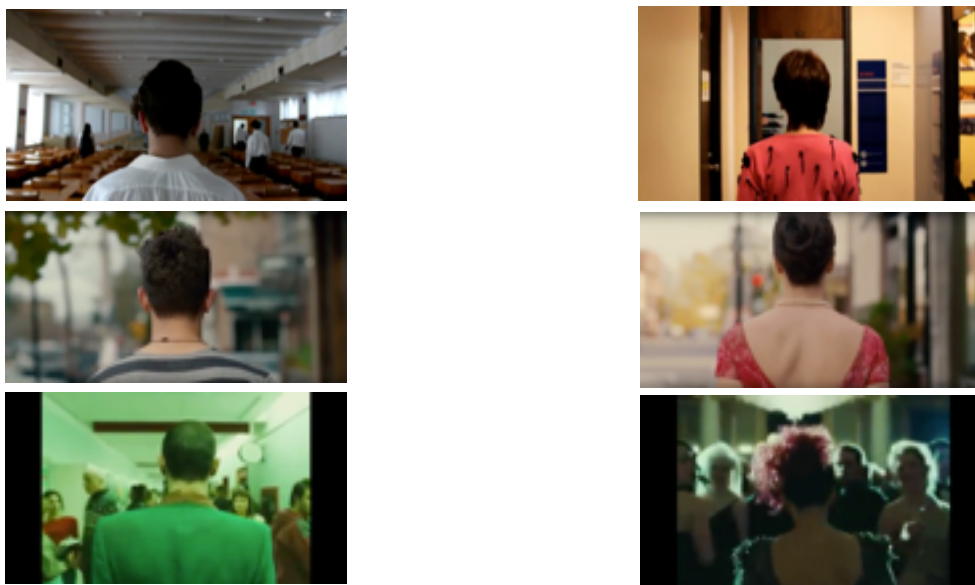


*Plano y contraplano de Chantale y Hubert*

A parte de estas metáforas, encontramos muchas otras a lo largo de su filmografía, algunas ya comentadas en el análisis de cada una de las películas que hicimos anteriormente. Como hemos ido viendo, a través de las metáforas visuales, podemos llegar a conocer muchos de los sentimientos de los personajes, haciendo una lectura más profunda del texto fílmico. Por ello, este mecanismo también está en relación con el concepto de “espectador activo” del que hablábamos: un espectador que vaya más allá y analice los mensajes que la película le transmite.

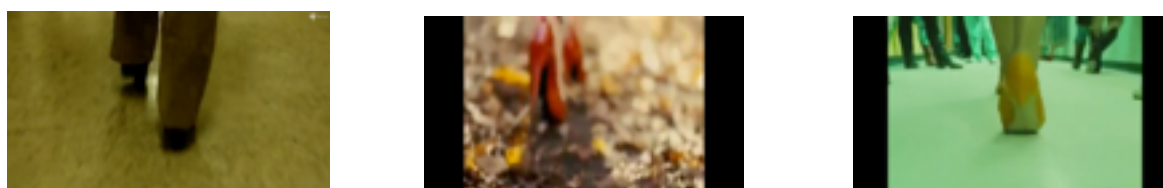
#### 4.6. Repetición de determinados planos y movimientos de cámara

A través del análisis de su filmografía hemos encontrado algunos tipos de plano o movimientos de cámara que se repiten en varias de sus películas. Esto formaría parte de su estilo como director. Uno de ellos es el travelling de seguimiento que vemos en varias de sus películas, donde la cámara sigue al sujeto, situándose detrás de él, descubriendo el espacio donde se encuentra al mismo tiempo que lo hace éste. En algunos casos este travelling lo realiza mostrando un plano medio del sujeto de espaldas.



*Algunos de los travelling de seguimiento en plano medio que podemos encontrar en J'ai tué ma mère, Les Amours Imaginaires y Laurence Anyways, respectivamente*

En otros este travelling de seguimiento nos va a mostrar los pies del personaje desde detrás de él.

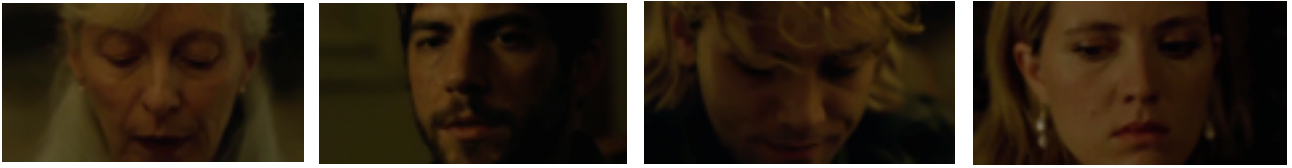


*Algunos de los travelling de seguimiento que muestran los pies del personaje en J'ai tué ma mère, Les Amours Imaginaires y Laurence Anyways, respectivamente*

A lo largo de sus películas también vemos cómo utiliza numerosos primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalle. Con este tipo de planos Xavier Dolan busca resaltar un ambiente mucho más intimista y mostrar confianza respecto al personaje.

Un ejemplo muy claro de la finalidad de utilizar este tipo de planos lo encontramos en *Tom à la ferme*, en la escena en la que los personajes protagonistas están reunidos en el salón y abren la caja que contiene las pertenencias de Guillaume. Aquí se nos van a mostrar primerísimos primeros planos de cada uno cada vez que hablen. En este momento de la

película se respira mucha tensión y son importantes las reacciones de los personajes, por lo que Xavier Dolan utiliza estos primerísimos primeros planos para buscar que el espectador entre en ese ambiente intimista.



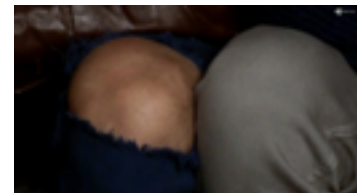
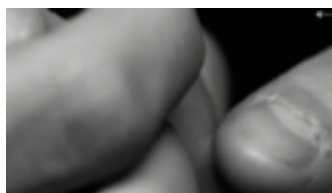
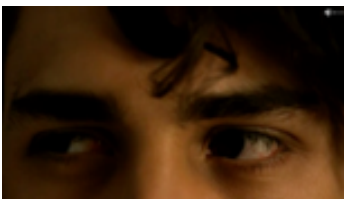
*Algunos de los primerísimos primeros planos que aparecen de los cuatro personajes en la escena en la que abren la caja con los recuerdos de Guillaume*

Otro ejemplo lo encontramos en *Les Amours Imaginaires*, en los fragmentos con filtros de colores que muestran las conversaciones de Marie y Francis con sus diferentes parejas sexuales. Aquí el uso de primerísimos primeros planos se usa con la finalidad de provocar al espectador un extrañamiento de los cuerpos de los personajes y acercarle al mundo del sueño. Esto, unido al uso de filtros y la descontextualización de las charlas, hace que estos fragmentos sean extradiegéticos y los ubiquemos en un plano onírico (Cohen y Vargas, 2015).



*Collage con capturas de pantalla de planos de varias de estas secuencias*

La finalidad del uso de este tipo de planos también lo vemos cuando se usan planos detalle para mostrarnos determinados sentimientos de los personajes, donde podemos ver determinados gestos o expresiones de los personajes. Por ejemplo, en *J'ai tué ma mère*, tenemos planos detalle que nos muestran determinados sentimientos del protagonista, como los que podemos ver a continuación:



*Planos detalle que muestran la mirada de repulsión de Hubert a su madre, el nerviosismo de Hubert y el acercamiento entre Hubert y su compañero en el internado, respectivamente*

#### 4.7. Puesta en escena

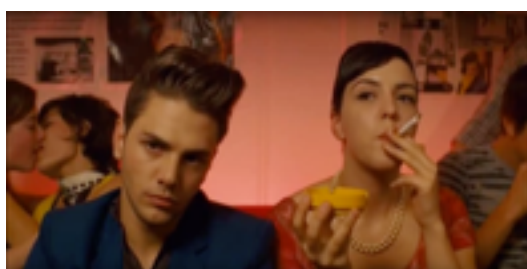
La puesta en escena que realiza este director (y con esto nos referimos al ambiente, la escenografía, la iluminación etc.) es protagonista en sus films; no podemos entender a un personaje de Dolan por fuera de los espacios donde circula, cómo está decorado su cuarto, su casa, cómo es la ciudad por donde transita. (Cohen y Vargas, 2015, p.149)

En sus películas, Xavier Dolan le da mucha importancia al vestuario, la iluminación, la decoración de las espacios y los objetos, para construir el mundo que nos presenta. Por una parte, tendríamos un mundo que construye “realista” y, por otra parte, tendríamos los fragmentos surrealistas a los que nos tiene acostumbrados a ver en sus películas, donde se busca narrar las emociones y sentimientos de los personajes. La puesta en escena es muy importante a la hora de separar estos dos mundos que se nos muestran.

A parte de estos fragmentos surrealistas que representan una especie de escape para los personajes a ese mundo “realista” que se les presenta, tenemos a los espacios físicos como otros puntos de escape.

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. (Cohen y Vargas, 2015, p.149)

Encontramos varios ejemplos de este hecho en sus películas. Por ejemplo, en *Les Amours Imaginaires*, en el momento de la fiesta en casa de Nicolás, cuando Marie y Francis lo están mirando bailar. En esta escena podemos ver la diferencia entre cómo nos muestra a Marie y Francis, que no bailan, y siguen atrapados en ese mundo “realista”, y Nicolás, al que nos lo muestra bailando en cámara lenta, sintiéndose libre.



*Contraste entre estos dos mundos*

Otro ejemplo lo encontramos en *Laurence Anyways*, cuando Fred va a la fiesta, donde podemos ver cómo se siente libre, olvidándose de sí misma, de sus problemas con Laurence y logra estar con otro hombre. Para mostrarnos esto, Xavier Dolan se vale de la puesta en escena, pero también de otros factores como el tipo de planos, los movimientos de cámara, la velocidad de los planos o la música.

En las películas de *Tom à la ferme* y *Mommy* también encontramos ejemplos del baile como punto de escape de la realidad opresora. En *Tom à la ferme* el personaje



protagonista, Tom, se encuentra oprimido por todos los frentes y se libera, momentáneamente, en la escena del baile de tango con Francis. Durante el tiempo que dura este baile, Francis, que era su enemigo, se convierte en su amigo/pareja. Esto acabará cuando el baile termine. En *Mommy* también encontramos este momento de baile como liberación cuando madre e hijo bailan *On ne change pas* con Kyla. Aquí también vemos como Kyla, que tiene un problema de timidez, logra liberarse de él en ese momento y dejarse llevar mediante el baile.

Los lugares heterotópicos de los que hablan Cohen y Vargas, donde los personajes pueden ser libres, son los que se construyen en un lugar distinto respecto al espacio del relato, que es el tópico por excelencia. En sus películas encontramos más lugares heterotópicos a parte de la fiesta. Por ejemplo, en *Laurence Anyways*, la escena donde vemos a Laurence y Fred en la isla Negra, donde aparecen caminando a cámara lenta mientras ropa les cae del cielo. Aquí vemos cómo la puesta en escena está al servicio de las emociones. Éste sería un lugar heterotópico, ya que les alejaría del espacio reglado y opresivo de su día a día.

Otra escena, donde el personaje se aleja de ese espacio reglado y opresivo, es la que aparece en *J'ai tué ma mère*, donde vemos cómo Hubert tiene su punto de escape a través de la pintura, del arte. Vemos cómo se libera en la escena de *dripping* con Antonin y en la posterior escena donde asistimos a su placer sexual.

La puesta en escena, a parte de con la construcción de estos lugares heterotópicos, también está relacionada con el tratamiento estético de las películas, ya que ayuda a crear la estética que se seguirá en la película.

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 Contemporaneidad, donde lo viejo y lo nuevo conviven, la moda de la fusión de modas, el pastiche y el collage epocal. (Cohen y Vargas, 2015, pp.145-146)

Una forma de mostrarnos los diferentes espacios que aparecen en sus películas, de manera rápida y eficaz, es la que emplea en *J'ai tué ma mère*, donde nos muestra varios planos detalle representativos de cada lugar antes de que éste aparezca. Ésta es una forma de darnos una idea general de cómo es el lugar en tan sólo unos segundos y también de cómo son los diferentes personajes. Por ejemplo, con la sucesión de planos

con la que nos presenta la casa de Chantale, podemos ver desde un primer momento el hecho del que hablan Cohen y Vargas de la impresión de objetos que se conforman en clichés sobre determinados personajes.

#### 4.8. Relación entre las principales estrategias narrativas en la edición con el objetivo narrativo final de la obra

A través del análisis detallado que hemos realizado de cada una de sus películas y la posterior comparación entre ellas, hemos podido determinar las principales estrategias narrativas usadas en la edición por Xavier Dolan. En este punto trataremos de relacionar éstas con el objetivo narrativo final de la obra.

La temática de sus películas se basa en reflexionar sobre el límite moral. En todas ellas los protagonistas tienen que afrontar diferentes problemas morales. Las situaciones que los personajes de sus películas atraviesan son reales, se abordan los horizontes ideológicos a los que cualquiera de nosotros podría verse sometido y esto se va a ver reflejado en la narración.

En todas sus películas aparecen motivos que parecen sencillos: lo complicado y sorprendente de las relaciones humanas, el amor como una vivencia difícil y el cuerpo. Pero no es tan sencillo poner algo como el cuerpo en el centro, como temática misma, porque ante todo en las películas aparecen cuerpos, pero en ellos no se enfatiza. (...) En cambio, las películas de Dolan, aun teniendo trama, hacen mirar el cuerpo y pensar en él como lugar, como centro emocional, como punto de partida de cualquier otra reflexión o experiencia. En el cuerpo recaen discursos, poder, control, y los personajes son sobre todo cuerpo porque son seres evidentemente sexuales y sensuales. Del cuerpo de sus personajes emergen tanto las disfuncionalidades emocionales como la relación de cada individuo con el mundo, o con la sociedad. Las preguntas por la identidad surgen del cuerpo mismo, un lugar de confluencias y rupturas. Y las relaciones, siempre un poco enfermas, disfuncionales, irracionales, parten de ese centro de operaciones y conflicto que es el cuerpo. (Malagón S., 2015)

Por ello, lo corporal es clave para entender el cine de Xavier Dolan. En las escenas musicales que aparecen en sus películas, que en nuestro análisis hemos comparado con los videoclips musicales, podemos ver cómo cada movimiento de los personajes tiene una gran profundidad. Mostrándonoslos a cámara lenta consigue que nos centremos más en ellos, potenciando la sensualidad que desprenden.

De esta manera, encontramos una relación entre las estrategias narrativas que emplea en la edición, como el montaje en forma de videoclip musical o las diferentes imágenes surrealistas que aparecen en algunas de sus películas (por ejemplo, la ropa que cae del cielo en *Laurence Anyways* o los malvivaviscos que le caen a Nicolás en *Les Amours Imaginaires*), con su objetivo narrativo final. Debido a que estos recursos están al servicio de narrar la emoción y los sentimientos de los personajes, reforzando la sensación del personaje, que es parte del objetivo narrativo final de Dolan. En el mismo sentido se encuentran los sonidos extradiegéticos y desincronizados y la música que utiliza en sus películas. Así como las metáforas visuales, los cambios de formato de la película o los saltos temporales (*flashbacks*, *flashforwards*).

Relacionamos esto con el cine de las emociones que nos presenta Dolan, donde todo está encaminado a conocer las emociones de los personajes. La historia en sí aparece entrelazada con partes documentales (como entrevistas o monólogos a cámara), donde los personajes cuentan cómo están, y con fragmentos surrealistas u oníricos, que muestran cómo se encuentran los personajes. Pensamos que esto se relacionaría con el hecho de que Dolan en sus películas pone al cuerpo como centro emocional, utilizándolo

como punto de partida para cualquier otra reflexión, ya que de él emergerían las emociones y las relaciones de cada individuo con el mundo.

Skin thus negotiates and re-distributes the relation between inside and outside; it designates a transitional and uncertain liminality with respect to where the self becomes the world and vice versa. Skin also leads back to the close-up in its dramatization of scale and size: on the one hand, skin is everywhere around us, exceeds us as an individual, and on the other hand, its particular grain and structure is not visible to the “naked eye”. In this respect, skin touches on a central hypothesis of the present study, namely that, in the cinema, the confusion, transformation and transgression between "inside" and "outside", between Self and Other, is of a foundational nature, inherent and ingrained, and thus justifies cinema's ongoing relation and proximity to the body. (Elsaesser & Hagener, 2010, p.111)

Para Xavier Dolan los personajes son sobre todo cuerpo porque son seres evidentemente sexuales y sensuales. De ahí también se deriva su objetivo de crear 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. De esta forma busca plantear desde el cine reflexiones propias de la contemporaneidad en torno a las sexualidades heterogéneas (Cohen y Vargas, 2015).

There have always been attempts to conceptualize the cinema as an encounter of sorts, as a contact space with Otherness, or as an occasion to bring faraway places closer and render them physically present. These correspond with theories based on the assumption that skin is an organ of and touch a means of perception, from which follows the understanding of cinema as a tactile experience, or conversely, one that grants the eye “haptic” faculties, besides the more common “optic” dimension. This simultaneously inter-personal, transcultural and – in its philosophical assumptions – phenomenological school corresponds to a fascination with the human body, its surfaces and fluids, its softness and vulnerability, but also its function as carapace or protective shield. (Elsaesser & Hagener, 2010, pp.9-10)

Por todo ello, vemos cómo todas las estrategias narrativas que Dolan usa en la edición sirven para abordar los temas que quiere tratar, no se usan porque sí, sino que tienen un fin. Éstas van por el camino de mostrar los sentimientos de los personajes y está relacionado con su objetivo narrativo final, que es hablar del cuerpo y de lo emocional y crear un vínculo con el público a través de éste y de lo visual y la sensualidad.

## 5. CONCLUSIONES

Una vez realizado el proceso de investigación que compone el presente Trabajo Final de Máster, vamos a exponer las conclusiones obtenidas.

Hemos decidido investigar sobre la postproducción en el cine de Xavier Dolan porque consideramos que es un director que destaca por su originalidad e innovación en este terreno. Utiliza una serie de estrategias narrativas similares en la mayoría de sus películas y éstas son las que marcan su estilo narrativo propio, diferenciándole como un director que realiza cine de autor.

Sus películas no tienen una narración lineal, ya que en ellas nos encontramos con diferentes saltos temporales (elipsis, flashbacks y flashforwards) que hacen que la narración sea más dinámica. Además, la narración está compuesta por diferentes capas, en las que aparece entrelazada la historia en sí con algún tipo de registro de tipo documental, como pueden ser fragmentos de entrevistas o monólogos a cámara, y fragmentos oníricos o surrealistas. De esta forma se crea un artificio que hace a su cine mucho más rico narrativa y visualmente. La mayoría de estos fragmentos oníricos y surrealistas son metáforas visuales que Dolan utiliza para mostrarnos los sentimientos de alguno de sus personajes.

Una de las marcas más importantes de su cine es la introducción de fragmentos con un montaje al estilo del videoclip musical, en los que rompe con el ritmo narrativo normal de la película. Son fragmentos de una gran originalidad donde se emplea un montaje rítmico, usando la cámara lenta y la cámara rápida al ritmo de la música y donde la estética visual es cuidada especialmente.

Encontramos en estos fragmentos el fenómeno de la sinestesia audiovisual, con una función de fusionar imagen y sonido, que hace de la música un elemento primordial dentro de la percepción de su obra. También utiliza este fenómeno en los fragmentos oníricos y surrealistas para conseguir que el espectador entre en este mundo onírico o de fantasía. Xavier Dolan utiliza el sonido y la música como instrumentos narrativos para expresar y subrayar emociones de los personajes. Así se forma una conjunción de música-imágenes-sentimientos.

Uno de los mecanismos más originales e innovadores que introduce en sus películas es el juego que hace con el cambio de formato de la pantalla en algunas de ellas. Pensamos que con este hecho persigue, por una parte, utilizar la propia materialidad del cine para transmitir los sentimientos y emociones de los personajes y, por otra parte, hacer consciente al espectador de que lo que está viendo es una ficción, al hacer visible un aspecto técnico de la película.

Con este hecho, junto con otros como las aceleraciones y deceleraciones o la sobreimpresión de texto en la pantalla, vemos cómo Xavier Dolan busca interpelar al espectador, haciéndole reflexionar acerca de los mecanismos propios del cine, de la materialidad fílmica. Por lo tanto, pensamos que Dolan busca a un espectador activo, que sea consciente del mecanismo ilusorio del cine, que reflexione sobre lo que se le está mostrando y que pueda llegar a sentir lo que sienten los personajes.

Se llega a la conclusión de que el fin principal en su obra es transmitir las emociones y sentimientos de los personajes al espectador y para ello utiliza procesos llevados a cabo en la postproducción. Esto lo hace poniendo al cuerpo como centro emocional,

empleándolo como punto de partida para cualquier otra reflexión, buscando crear un vínculo entre sus películas y el público. Con todo ello construye un estilo narrativo propio que le diferenciará como director-autor.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, M. (2011). *El concepto del amor. Les amours imaginaires*. Recuperado el 24 de mayo de 2016, de El espectador imaginario: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/julioagosto-2011/criticas/les-amours-imaginaires.php>
- Bergman, I. (1960). *Four screenplays of Ingmar Bergman*. New York: Simon and Schuster.
- Bravo, O. (2012). *Amas el concepto más que a la persona. Los amores imaginarios*. Recuperado el 24 de mayo de 2016, de El espectador imaginario: <http://www.elespectadorimaginario.com/los-amores-imaginarios/>
- Camarero, V. (2015). *Especial Xavier Dolan. Un creador incombustible*. Recuperado el 9 de julio de 2016, de El palomitrón: <http://elpalomitron.com/especial-xavier-dolan-un-creador-incombustible/>
- Casanova, A. (2014). *Mommy (Xavier Dolan)*. Recuperado el 8 de julio de 2016, de Cine maldito: <http://www.cinemaldito.com/mommy-xavier-dolan/>
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Cohen, V., & Vargas, M. (2015, junio). Xavier Dolan: las tensiones en cuerpos de la contemporaneidad. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 3, Pp. 140-153.
- Collado, E. (2012). *La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2010). *Film Theory: An introduction through the senses*. New York: Routledge.
- Kirchman, E. (2015). {Crítica} "Mommy": ¡La impactante obra maestra de Xavier Dolan". Recuperada el 22 de junio de 2016, de Revista Pantallas: <https://revistapantallas.com/2015/04/11/critica-mommy-la-impactante-obra-maestra-de-xavier-dolan/>
- Malagón, J. (2015). *Todos hablan de Xavier Dolan*. Recuperado el 4 de julio de 2016, de El espectador: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/todos-hablan-de-xavier-dolan-articulo-551951>
- Lamata, M. (2012). *¿Qué es realmente el cine de autor?*. Recuperado el 10 de agosto de 2016, de Ritmos 21: <http://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html>
- Landeros, B. & García, M. (2011). *Teoría y práctica del análisis pedagógico del cine*. UNED.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Barcelona: UNIV.
- Martínez, Z. G. (1996). *Sentenciados al aburrimiento: Tópicos de cultura canadiense*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.

-Ortíz, M.J. (2009). *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

-Piña, O. (2015). *Les Amours Imaginaires: Los amores imaginarios de Dolan*. Recuperado el 24 de mayo, de We'll always have movies: <https://wellalwayshavemovies.wordpress.com/2015/04/25/les-amours-imaginaires-los-amores-imaginarios-de-dolan/>

-Piñero, A. (2015). *Xavier Dolan y el arte del videoclip*. Recuperado el 19 de mayo de 2016, de i-D: [https://i-d.vice.com/es\\_es/article/xavier-dolan-y-el-arte-del-clip](https://i-d.vice.com/es_es/article/xavier-dolan-y-el-arte-del-clip)

-Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca Generalitat Valenciana.

-Thompson, R. (2001). *Manual de montaje: Gramática del montaje cinematográfico*. Madrid: Plot Ediciones.

## 6.1. Videografía

-Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., & Lafontaine, L. (Productores). Dolan, X. (Director). (2014). *Mommy* [Cinta cinematográfica]. Canadá: Metafilms.

-Dolan, X., Gillibert, C., & Karmitz, N. (Productores). Dolan, X. (Director). (2013). *Tom à la ferme* [Cinta cinematográfica]. Canadá: MK2 Productions.

-Dolan, X., Mondello, C., & Morin, D. (Productores). Dolan, X. (Director). (2009). *J'ai tué ma mère* [Cinta cinematográfica]. Canadá: Indie Dandy Productions.

-Dolan, X., Mondello, C., & Morin, D. (Productores). Dolan, X. (Director). (2010). *Les Amours Imaginaires* [Cinta cinematográfica]. Canadá: Alliance Atlantis.

-Gillibert, C., Karmitz, N., & Lafontaine, L. (Productores). Dolan, X. (Director). (2012). *Laurence Anyways* [Cinta cinematográfica]. Canadá: Lyla Films.