

UN CINEASTA PINTOR: JACQUES DEMY

Bárbara Santos Mato

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

La inagotable unión de cine y pintura encuentra un maravilloso ejemplo en el cineasta de la Nouvelle Vague francesa: Jacques Demy. Director que da al color un uso primordial en cada una de sus películas, teniendo una importancia fundamental para el desarrollo de la trama y la psicología de los personajes. Este uso simbólico y psicológico del color hace que las reflexiones de Wasili Kandinsky estén presentes en los trabajos del realizador. Y como ejemplo, su film más emblemático: *Los paraguas de Cherbourgo*, en el que además podemos encontrar claras referencias a pintores como Matisse o Vermeer.

PALABRAS CLAVE: Jacques Demy, cine y pintura, psicología del color, Kandinsky, *Los paraguas de Cherbourgo*, Matisse, Vermeer.

ABSTRACT

«A Painter Filmmaker: Jacques Demy». The endless union of cinema and painting has a wonderful example in French Nouvelle Vague director Jacques Demy. Colour takes a particularly central role in his films, always complementing the development of both plot and character psychology. Such symbolic and psychological use of colour shows Kandinsky's reflections to be always present in Demy's work. Taking his flagship film: *The Umbrellas of Cherbourg* as an example we find clear references to painters such as Kandinsky, Matisse and Vermeer.

KEY WORDS: Jacques Demy, cinema and painting, psychology of color, Kandinsky, *The umbrellas of Cherbourg*, Matisse, Vermeer.



La armonía cromática debe apoyarse, en última instancia, en tocar en el espíritu humano, es uno de los principios fundamentales de la necesidad interna.

W. KANDINSKY

Entre todas las artes podemos percibir unos ciertos lazos de unión, a veces más fuertes que otros. Y como no podía ser menos, el cine tiene fuertes lazos de unión con las demás artes. Por ejemplo, pintura y escultura se unen mediante *Lo imposible III* (1947) de María Martins y *Allegro Ma Non Troppo* (1977) de Bruno Bozzetto bajo un beso caníbal; o el cine y la fotografía de Harry Gruyaert o Joseph H. Lewis, que nos envuelven en ese halo del cine negro.

La unión del cine y la pintura es quizás la más prolífica desde que el color empieza a formar parte de éste en los años treinta. En los años sesenta el blanco y negro coexistía con el color. Es en esta época cuando el blanco y negro se asociaba al cine de autor y el color formaba parte del cine más comercial. Aunque no hay que olvidar que muchas veces el uso del blanco y negro fue una imposición económica (*Lola*, 1960, de Jacques Demy)¹.

Jacques Aumont da una explicación a esta íntima unión; ya que para él el color y la pintura son medios más rápidos que el cine para llegar a crear alguna emoción, por lo que éste siempre ha querido imitar a la pintura en su vocabulario (formas, valores y superficies)². Esta estrecha relación entre cine y pintura no siempre se muestra de igual manera, como se señala en los siguientes ejemplos:

- Han sido muchas las vidas de los pintores que se han visto reflejadas en el cine: Van Gogh en *El loco del pelo rojo* (Lust for life, 1956), Miguel Ángel en *El tormento y el éxtasis* (The agony and the ecstasy, 1965), Modigliani en *Los amantes de Montparnasse* (Montparnasse 19, 1968), Goya (*Goya en Burdeos*, 1999), Pollock (Pollock, 2000) o Miró (*Miro forja*, 1974; *Miro tapis*, 1974)³.
- Un lienzo famoso puede formar parte del argumento de la películas, como en *La hora de los valientes* (1998) de Antonio Mercero; o influir en todo el ambiente de la película, como Van Gogh con su «Cuervos sobre el trigo» (1980) en *Dreams* de Akira Kurosawa, Vermeer con «El astrónomo» (1668), «El geógrafo» (1669) o «Mujer ante clavicordio» (1665) en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice; Goya y su «Saturno devorando a sus hijos»

¹ Hay que recordar el impacto que causó el estreno de la película de Woody Allen *Manhattan*, en 1979, por ser una obra en blanco y negro. Más tarde el director afirmaría que el uso de estos colores, que se convertiría en una seña de identidad de ciertos films suyos como *Zelig* (1983), *Broadway* (1984) o *Celebrity* (1998), se debía a que, según él, de esta manera se capturaba mejor el alma de New York, una esencia propia de las fotografías antiguas. Y añade además que esta utilización del blanco y negro subraya el lado serio de la película, dotándola de un cierto tono documental.

² Jacques Aumont: *El ojo interminable. Cine y Pintura*, Paidós, Barcelona, 1997.

³ Véase el artículo de Gloria Camarero «El pintor protagonista», en *Filmando la historia. Representaciones del pasado en el cine*. Beatriz de las Heras y Vanesa de Cruz (editoras). J.C. Madrid, 2009, pp. 49-64, y el libro de esta misma autora *Pintores en el cine*, J.C. Clementine, Madrid, 2009.

(1820-1823) en *Furtivos* de José Luis Borau; o el cuadro «Paseo por el bosque» (1886) de A. Henri Rousseau, que inspira el film de Pascale Ferran *Lady Chatterley* (2006).

- Dentro de determinados trabajos, sobre todo en géneros como el histórico o el musical, aparecen diferentes *tableaux-vivants*. Una práctica iniciada por Méliès en 1908 con *La civilización a través de los siglos* (*La civilisation à travers les âges*, 1908) con la reproducción de «La justicia y la venganza» de Pierre-Paul Proudhon. Uno de los ejemplos más relevante en este sentido lo vemos en *Un americano en París* (*An american in Paris*, 1958), en donde a lo largo de una secuencia de 20 minutos vemos desfilar toda una serie de cuadros de Toulouse-Lautrec, Dufy, Utrillo, etc.
- Una escuela pictórica puede influir en toda la concepción del film, como pasa con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doctor Caligari*, 1920) y el expresionismo alemán⁴.

EL COLOR

El uso del color en el cine tiene una concepción pictórica, histórica, simbólica y psicológica. La pintura y por tanto el color han sido objeto de numerosas reflexiones por parte de los cineastas. J.L. Borau⁵ afirmaba que la pintura alimenta al cine y poco a poco es el cine el que va alimentando a la pintura, o E. Rohmer, que teorizó sobre la originalidad del cine como arte, aunque para él lo pictórico y el color deberían estar siempre subordinados al contexto general de la película⁶.

El color ha tenido y tiene una identidad propia en cada película. Directores, decoradores y operadores intentan extraer de cada uno de los colores que utilizan su fuerza simbólica y capacidad expresiva. Así, los diferentes colores tienen un significado propio que ayuda al desarrollo del personaje o de la escena ya que cada color tiene una clara influencia en nuestro entorno, nos transmiten sensaciones concretas, influyendo de esta forma en nuestro comportamiento.

En realidad toda esta psicología del color tiene una larga historia; desde Goethe, con su *Teoría de los colores* (1810), donde aseguraba que al entrar en contacto con un color determinado éste se sincronizaría de inmediato con el espíritu humano produciendo un efecto decisivo en su estado de ánimo (y así reivindicaba el lenguaje

⁴ Véase alguna de esta bibliografía al respecto: Aumont, Jacques: *El ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997; Ortiz, A. y Piqueras, M.J.; *Pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995. Sipere, Dominique: *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007. Borau J.: *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Ocho y medio, Madrid, 2003. Andre, Emmanuelle y Aumont, Jacques: *La couleur en cinéma*, Mazzotta, Milano, 1995.

⁵ Borau J.L.: *La pintura en el cine. El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RRAA. De Bellas Artes de San Luis y San Fernando*, Ocho y medio, Madrid, 2003.

⁶ Rohmer, E.: «Le cinéma, art de l'espace», *Revue de Cinéma*, núm. 14, 1948.



simbólico del color), pasando por la Bauhaus (siguiendo las teorías de Goethe) hasta hoy en día, en nuestro entorno, mediante la medicina alternativa con algo que se llama «cromoterapia o terapia de los colores», una práctica médica utilizada desde tiempos antiguos en grandes culturas como China, India o Grecia, en donde los colores son utilizados como manera de prevención o curación basándose en que los sentidos tienen una gran influencia sobre la mente haciendo cambiar a la persona según la información que reciba: así, por ejemplo, el rojo estimula el espíritu, el naranja aumenta el optimismo y combate la fatiga o el azul proporcional paz y tranquilidad.

La utilización del color durante la Nouvelle Vague no tiene un criterio unificador; los cineastas tomaban como referentes aquellos films de los directores que admiraban, no hay una estética común en el uso del color.

De todos los creadores de la Nouvelle Vague cabe destacar tres posturas diferentes, de tres personajes distintos: Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y, del que se quiere destacar su interesante labor a lo largo de estas páginas, Jacques Demy.

El Godard de los años sesenta es la evidencia de un gran colorista⁷; su empleo del color se basa en la iluminación de los interiores de forma uniforme y el empleo de colores vivos y primarios. Utiliza la pintura y el color de forma simbólica (el rojo como la representación de la sangre y la violencia o el azul como el hastío o la muerte). Incluso con su original empleo del color y la pintura, llega a anticipar movimientos pictóricos como por ejemplo en *La chinoise* (1967), los grafitis callejeros. Godard utiliza también lo que para él son los cuadros que marcan la historia de la pintura, su film *Historie(s) du cinéma* es el claro ejemplo de unión entre pintura, cine y vida; así en el capítulo 1º (1988/1998) detrás de los soldados alemanes en la guerra podemos ver el cuadro de Claude Monet «Amanecer en el Sena, Giverny» (1897), mostrándonos la contradicción de la violencia de la guerra y los paisajes tranquilos de la campiña francesa.

Rohmer ya desde sus primeros artículos teorizó sobre la pintura y el color⁸, aspectos que para el cineasta eran de suma importancia, aunque siempre debían estar supeditados al ambiente general del film; en artículos tempranos como «Le Celluloïd et le Marbre» o «Variété», destacaba la superioridad del cine por encima de todas las demás artes, incluyendo la pintura. Cada uno de sus trabajos tiene su propia paleta de colores acorde con el ámbito social, climático e histórico de la película, ayudando a la coherencia visual y narrativa de ésta (*Cuento de otoño*, 1998, ambientada en esta estación, está rodada en tonos cálidos y apagados). Por otra parte encontramos a lo largo de toda su filmografía referencias pictóricas explícitas: El cuadro de Jacques Louis David «Madame de Recamier» (1800) o «La pesadilla» (1781) de Henri Fuseli aparecen en *La marquesa de O* (1976), en *La inglesa y el duque* (*L'anglaise et le duc*, 2001) se inspira para sus localizaciones de París en grabados de la época, o en su último trabajo, *El romance de Astrea y Celadón* (*Les amours d'Astrée et Céladon*,

⁷ *El desprecio* (*Le mépris*, 1963); *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965); *Made in USA* (1966).

⁸ *Op. cit.*, núm. 6.

2006), el punto de inspiración es el cuadro de Simon Vouet « Saturno vencido por el amor, Venus y la Esperanza» (1646).

El uso del color en Jacques Demy (1931-1990) va mucho más allá. Para él, el color junto con la música lo es todo. No se limita a basarse en una tendencia pictórica o en representar un cuadro, él hace de sus películas una verdadera pintura en movimiento⁹.

Demy, director de la Nouvelle Vague injustamente olvidado, fue un auténtico artesano que se hacía cargo de los diálogos, la música, los decorados... ¡todo! La expresión «pintura de los sentimientos» utilizada por Robert Bresson cuando habla de *Lancelot du Lac* (1974) cobra en el cine de Jacques Demy todo el sentido.

A través de la pintura y el color que inundan toda su filmografía nos acercamos más profundamente a los sentimientos y emociones de los personajes, empatizando con cada uno de ellos y entendiéndolos a la perfección.

Sus trabajos son un buen ejemplo del empleo simbólico y psicológico del color en el cine. Junto a Jean Pierre Berthomé (decorados), Jaqueline Moreau y Rosalie Varda (vestuario), crea un mundo en donde el color nos lleva a través de la acción, mostrándonos cada recoveco, cada sentimiento, cada emoción.

KANDINSKY Y DEMY: INFLUENCIAS

Sobre el uso simbólico y psicológico del color ya teorizó el pintor Wasili Kandinsky en su trabajo *De lo espiritual en el arte* (Über das Geistige in der Kunst) de 1909; trabajo mediante el que podemos explicar mejor la trayectoria de J. Demy. Podemos decir que tanto pintor como cineasta se basan en el concepto de que una verdadera obra de arte es aquella que ofrece algo más a la espiritualidad de uno mismo; una espiritualidad a la que se llega mediante el uso del color y de la música, ya que estos nos provocan un fuerte impacto emocional. El color tanto para Demy como para Kandinsky es uno de los principales elementos constructivos junto con la música, y en ellos se apoyan para representar la espiritualidad, el amor, el odio, la religión, el dolor, lo prohibido...

Este texto de Kandinsky se divide en dos partes: una primera, que es una reflexión filosófica sobre el arte, y la segunda, que es un tratado sobre el color en la pintura, sobre los efectos que éste produce.

⁹ Observando los trabajos de J. Demy podemos recordar el artículo de Natalie Kalmus «Color Consciousness» para *Journal* en agosto de 1935: «El cine en color debe ser modelado de acuerdo con los principios básicos del arte [...] De la misma manera que cada escena tiene un estilo dramático, una tensión dramática, así también cada escena, cada acción dramática tiene un color definido que crea la armonía entre esa acción y esa emoción: la sensibilidad del espectador en definitiva». James F. Scott: *El cine un arte compartido*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1979, p. 167.



Siguiendo las teorías de Kandinsky hay dos tipos de efectos que puede producir el color: el puramente físico (que no es duradero) y el efecto psicológico (el que provoca sentimientos).

Es este último el que evoca asociaciones o sentimientos concretos afectando al espíritu, al alma. Además se equiparan estos efectos de los colores a los efectos de la música sobre el ser humano:

Hablando en términos generales, el color influye directamente en el espíritu. El color es el teclado, los ojos son los macillos, el espíritu es el piano con sus muchas cuerdas: El artista es la mano que toca, pulsando una tecla u otra de modo consciente para producir vibraciones en el espíritu [...]. Para un espíritu más sensible el efecto causado por los colores es más profundo e intensamente conmovedor. Llegamos así al segundo resultado de mirar los colores, a su efecto psicológico.

Producen una vibración espiritual paralela; la impresión física tiene entonces importancia porque constituye un paso hacia esa vibración espiritual¹⁰.

Kandinsky nos explica todo un esquema de los colores con sus variaciones de frío y calor, claridad y oscuridad, en donde el amarillo es el color típicamente más cálido y el más frío el azul, potenciándose sus efectos si se juntan con el blanco y el negro respectivamente:

Por ejemplo, el rojo puede producir una sensación análoga a la causada por la llama, pues el rojo es el color de la llama. Un rojo cálido será excitante; otro tono de rojo producirá dolor o desagrado por medio de la asociación a la sangre derramada. En estos casos, el color despierta una sensación física correspondiente, que sin duda actúa de forma muy aguda en el espíritu.

En este tratado se afirma que literatura, arte y música son los medios para mover el espíritu del ser humano. Y ¿no son estos los ingredientes que conforman el mundo de Demy?

Pintor y cineasta hacen un ejercicio de reflexión sobre el uso del color a lo largo de sus trabajos, siendo el color uno de los ejes centrales de toda su obra, junto con la música. Es el color lo que marca cada acción, cada sensación, cada movimiento y cada sentimiento. A lo largo de su filmografía los colores van envolviendo a los personajes, a los decorados y al espectador, de manera que se crea un mundo único e inseparable bañado en las melodías de Michel Legrand y Michel Colombier.

Su primer largometraje, *Lola* (1960), se realizó en blanco y negro por motivos económicos; pero no es simplemente un film en blanco y negro (estos dos colores adquieren personalidad propia). Hay toda una serie de matices en gris, trabaja con los colores formando contrastes: El uniforme blanco de Frankie y el traje negro de Roland, los dos «pretendientes» de Lola, o el vestido blanco de Lola y el negro

¹⁰ Los comentarios a los que se hace referencia en este artículo de Wassily Kandinsky: pertenecen a: «El efecto del color» capítulo 5 de *De lo espiritual en el arte*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997, pp. 37-42.

de Madame Desnoyers, para subrayar los caracteres diferentes de la mujeres y su distinta vida. Estos dos colores, blanco y negro, son los que menos han cambiado su significado a lo largo del tiempo. El blanco es símbolo de pureza, de inocencia, (también de higiene y vejez, aunque aquí no venga al caso), este color en la vestimenta de los personajes remarca el carácter noble de estos. Mientras que el negro es a la vez símbolo de duelo y de elegancia, pero también un negro más respetable que es el de la austeridad, la templanza y la humildad.

Curiosamente, de este mismo año, 1960, Louis Malle, otro cineasta singular que sigue los planteamientos de la Nouvelle Vague, estrena película, *Zazie dans le metro*. Una comedia entre el absurdo y el surrealismo cuya estética y uso del color hace que se le denomine como cine pop. La influencia del fotógrafo americano William Klein es decisiva en la estética de este film: la publicidad, el grafismo, los carteles de neón, objetivos extremos deformantes que ofrecen caras raras o perspectivas inusuales. Toda la película está conformada mediante las concepciones pop de la época, siendo a la vez un homenaje al cine mudo y a la animación (se usan gags de los dibujos animados de *Tom y Jerry*). Malle al igual que Demy conforman un mundo propio digno de destacar, esto lo subraya muy bien el propio Louis Malle:

Creo que lo esencial en un artista es que cree un universo propio, un universo definido por un estilo y una visión particulares. Al mismo tiempo, admiro a los artistas que evolucionan, que no se basan siempre en las mismas técnicas y en los mismos modos de expresión¹¹.

UN EJEMPLO DE LA PINTURA EN DEMY: LOS PARAGUAS DE CHERBOURG

Los paraguas de Cherbourg (Les parapluies de Cherbourg, 1963) es el siguiente largometraje y obra cumbre de Demy. Ganadora de la Palma de Oro en el festival de Cannes, es el film en el que se da a conocer a la joven promesa Catherine Deneuve; además del trabajo más rompedor e innovador hasta la época, no sólo porque es una película totalmente cantada sino por su uso del color.

El rodaje de esta película se realiza en Cherbourg, ciudad portuaria de la baja Normandía francesa. Casi toda la localización de exteriores se hace en una calle de la ciudad en donde se reúnen los lugares, tiendas y comercios, con algún toque de color, que el director y el decorador habían encontrado distribuidas por toda la ciudad y les gustaron por su encanto, algo que el decorador J.P. Berthomé definiría como «Una amalgama de diferentes detalles en un solo lugar»¹². Toda la preparación del film se crea a partir de diseños de Demy de pequeños cuadros de color, conjugando escenario y vestuario. Toda la obra se basa en el color de los papeles pintados y el de

¹¹ Philip French: «Entretien avec... Louis Malle», Denoël, París, 1993, p. 249.

¹² Taboulay, Camille: *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du Cinéma, París, 1996, p. 89.





Foto 1. Casa de Geneviève.



Foto 2. Casa de Geneviève.

las ropas de los personajes se decide a partir del diseño del decorado, combinando así perfectamente éstos y el vestuario. Este mundo de colores vivos y estridentes se conforma en base a los recuerdos de infancia del realizador y de referentes pictóricos como Dufy, Van Dongen y, sobre todo, el fauvismo y Matisse¹³.

La preparación de este film la realizaron Jacques Demy, Bernard Évein (decorador) y Jacqueline Moreau (diseñadora de vestuario), quienes piensan en la historia desarrollándola dentro de pequeños cuadros de color; evolucionando los decorados hasta el último momento, hasta el retoque final de B. Évein. Demy entra por completo a formar parte del proceso de preparación de la película durante un año entero junto al decorador y al músico Michel Legrand.

De esta película el cineasta afirma que: «Yo quería hacer un film de papeles pintados, ver papeles pintados en todas las partes, un exceso de color»¹⁴. Y es tal y como Demy afirma, hay un extremo cuidado de que estos papeles pintados que aparecen a lo largo de toda la película combinen a la perfección con cada vestuario de los personajes. Además la inspiración de estos papeles pintados viene de los recuerdos de infancia del realizador, de diseños de los años 30 que él vio en casa de su abuela (fotos 1 y 2).

El deseo de evocar los sentimientos a través de la pintura es lo que relaciona al director con los fauves y Matisse (la fuente de inspiración del director como él mismo afirma). Colores puros y agresivos para captar el sentimiento interior como proyección de la realidad. Como el fauvismo, el uso del color es para expresar, no para sugerir, es una utilización desinhibida del color para exteriorizar formas, situaciones y sentimientos:

¹³ Es interesante en torno a esto el artículo de Jean-Pierre Berthomé: «Una realidad reinventada. Los decorados de Demy», en *Jacques Demy*. Quim Casas y Ana Cristina Iriarte (coordinadores), San Sebastián/Donostia Zinemaldia y Filmoteca Española, Madrid, 2011.

¹⁴ Caen Michel y Le Bris, Alain: «Entretien avec Jacques Demy», *Cahiers du Cinéma*, núm. 155, p. 1.



Foto 3. Entrada a la casa de Guy.



Foto 4. Escenas relacionadas con el mundo de los protagonistas.



Foto 5. Escenas relacionadas con el mundo de los protagonistas.



Foto 6. Escenas relacionadas con el mundo de los protagonistas.

La composición es el arte de disponer de manera decorativa los diferentes elementos que el pintor tiene a su disposición para expresar sus sentimientos. [...] El propósito fundamental del color ha de ser el de servir a la expresión del modo más perfecto posible [...] La elección que hago de los colores no se apoya en ninguna teoría científica, se basa en la observación, en el sentimiento, en la naturaleza misma de cada experiencia [...] Me limito a intentar encontrar un color apropiado para cada sensación¹⁵ (foto 3).

Se usa el color para expresar una realidad que el artista ve, extrayendo de la naturaleza lo que más le conviene. Todo el film es un cuadro fauve donde los colores puros y violentos se asemejan a los que un pintor traslada directamente de su paleta al lienzo. Los colores nos conducen a lo largo de la relación amorosa de Guy y Geneviève. En la primera parte del film se utilizan colores pastel suaves y dulces como el

¹⁵ Matisse, H: «Notes d'un peintre», *La Grand Revue*, 25 de diciembre de 1908, pp. 731-745.



Foto 7. Escenas de la separación de los amantes en la estación ferroviaria.



Foto 8. Escenas de la separación de los amantes en la estación ferroviaria.

amor eterno que se profesan los protagonistas. El mundo de él se compone de verdes y azules claros, mientras que el de ella, de rosas, violetas y azules celestes (fotos 4, 5, y 6).

Pero estos colores cambian a partir de su separación en la estación ferroviaria; serán ahora más oscuros y apagados, grises y marrones que manifiestan la tristeza provocada por la separación (fotos 7 y 8).

El uso del color rojo fuerte está relacionado aquí con sentimientos de desesperación (Geneviève se ha quedado embarazada sin estar casada, algo que era todo un escándalo en la sociedad pequeño burguesa de la época), soledad, peligro, desamparo y violencia (el prostíbulo). Así mismo, tanto el rojo como el rosa reflejan gran carga simbólica en la sexualidad femenina (estos dos colores inundan la escena en la que Geneviève dice a su madre que está embarazada). Lo que hace Demy es recoger y mostrar el simbolismo del color rojo que desde la antigüedad remite al pecado y a lo prohibido, así como al poder y al amor: el rojo del infierno, el rojo de las vestimentas del emperador y los jefes militares en la Roma Imperial, el pasaje del Apocalipsis que relata Juan de cómo la gran prostituta de Babilonia va vestida de rojo mientras cabalga encima de una bestia llegada del mar; mientras que a partir del siglo XVIII el simbolismo que se impone es el de prohibición y peligro, algo de lo que estamos rodeados en nuestra sociedad. Por otro lado, el rosa, adquiere su simbolismo romántico desde el siglo XVIII, cuando se lo relaciona con la ternura, la suavidad y la feminidad; hay quien dice que es un rojo despojado de su carácter guerrero (foto 9).

Cada personaje viste un color que define un rasgo de su personalidad, por ejemplo el rosa que lleva Madeleine proyecta el amor fiel que ésta siente hacia Guy a lo largo de toda la película y los colores usados en cada decorado subrayan el momento y la acción, como el naranja, el color del ocio y la alegría, que aparece en la escena de la cafetería entre Guy y Madeleine cuando éstos están a punto de comenzar su nuevo negocio y que simboliza también el buen momento de la pareja (foto 10).

El final de esta historia, un reencuentro entre los antiguos amantes en la gasolinera que monta Guy con su familia, bajo una intensa nieve, es frío y distante. La pareja ya no tiene nada que decirse, ya no queda nada de lo que sentían hace años. Esta escena está llena de colores fríos y oscuros; blancos, negros y grises que



Foto 9. Tienda de Madame Emery.



Foto 10. Escena en la terraza de un bar con Guy y Madeleine.



Foto 11. Escena final, la gasolinera de Guy.

nos indican que ya no queda nada de amor entre ellos, que ya no hay esperanza de un futuro en común, ahora un mundo los separa, perteneciendo a diferentes clases sociales, simbolizando la aceptación de la realidad por parte de los protagonistas (foto 11).

Demy visualiza esta historia en términos de cuadros, planos y colores. Sus cuadros están inspirados en la pintura clásica flamenca (referencia que se consagraría en su proyecto no realizado de 1986: un film en Holanda, *La Rouelle*, dedicado a Vermeer). Observamos un *tableau-vivant* en el momento en el que Geneviève lee en la ventana una carta que le envía Guy desde el campo de batalla, evocando así el cuadro del pintor flamenco Vermeer: *La lectura en azul* (1962-65). Se organiza la escena con la misma posición que tiene la protagonista del cuadro, y tanto la composición de la escena como la del lienzo están basadas en un claroscuro azul y gris perla (fotos 12 y 13).

A Vermeer y su *Vista de Delft* (1960-61) también nos remite el inicio del film. Tras la apertura en iris vemos una vista de Cherbourg cuya representación alude a la visión que Vermeer nos ofrece de Delft. Tanto la obra de Vermeer como la vista de Cherbourg son la visión de las ciudades natales de los autores (aunque aquí Cherbourg sea un trasunto de Nantes); las dos escenas están tomadas desde un punto de vista alto, ofreciéndonos en primer plano el mar o el río Schie, con personas que conversan a su orilla (en el caso de la película de Demy iremos descubriendo a



Foto 12. Escena de Geneviève leyendo la carta de Guy y el cuadro de Vermeer: Lectura en azul (1962-65).



Foto 13. Escena de Geneviève leyendo la carta de Guy y el cuadro de Vermeer: Lectura en azul (1962-65).



Foto 14. Escena inicial del film con la vista de Cherbourg y el cuadro de Vermeer: Vista de Delft (1960-61).



Foto 15. Escena inicial del film con la vista de Cherbourg y el cuadro de Vermeer: Vista de Delft (1960-61).

las que se encuentran en el muelle conforme la cámara va descendiendo desde ese punto de vista alto inicial hasta el borde de este muelle) y los edificios de la ciudad al fondo. Unos elementos arquitectónicos reflejados con gran verismo en el cuadro del pintor holandés. Tanto en el lienzo como en el film, la luz se introduce entre las nubes iluminando los edificios y dejando un paisaje coloreado de tonos ocres y marrones (fotos 14 y 15).

Jacques Demy se merece por derecho propio un lugar señalado dentro de la Nouvelle Vague y un sitio importante en la historia del cine por su tratamiento de la música, pero sobre todo por su sensible y admirable estética del color. Con sus trabajos nos ha dejado un legado que expresa la sensibilidad de un maestro al crear nuevas formas plásticas combinando con agudeza y personalidad cine, pintura y música, o lo que es lo mismo, una nueva, creativa y extraordinaria forma de entender el cine.

Recibido: junio 2012, aceptado: septiembre 2012.