

Más allá de la realidad

Andrea Echeverri Jaramillo

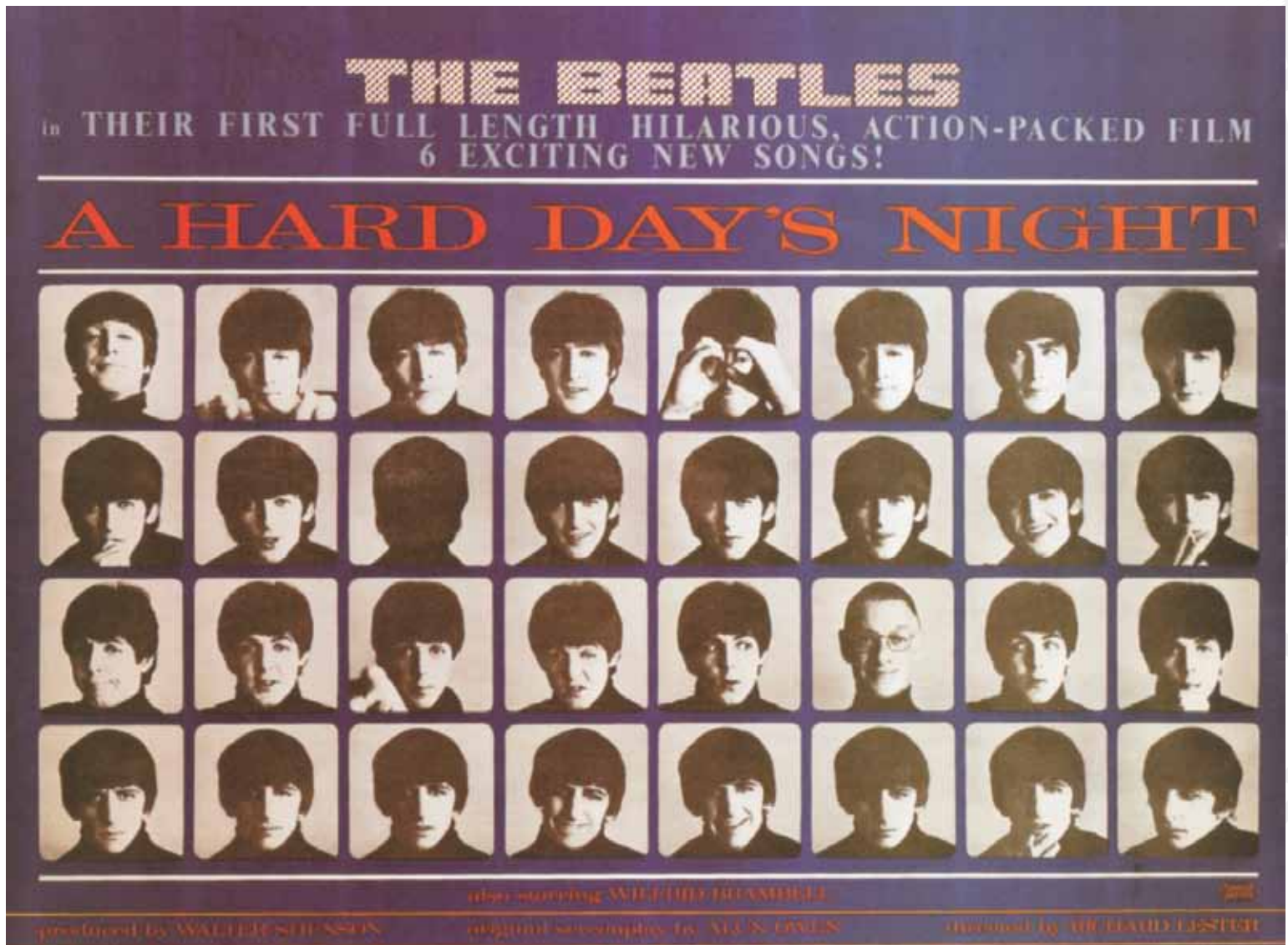


El color y el cine han tenido una relación larga y fructífera, pero no siempre fácil. El vínculo comenzó con el nacimiento mismo del cine, e incluso se pueden buscar sus orígenes mucho antes. Ya en las épocas prehistóricas el ser humano se había acercado a la idea de la imagen en movimiento —razón de ser del cine—: son notables las pinturas rupestres de Bradshaw-Kimberley, Lascaux, Altamira y Addaura, por ejemplo, donde se representa a humanos o animales en acción. En las primeras, las manos se estiran, se ramifican, mostrando las labores continuas de los hombres; en las siguientes se trata de animales con múltiples patas para mostrar cuán veloz es su carrera; y en las últimas, mediante la repetición de la misma figura, que va cambiando paulatinamente de posición, se muestra la evolución de su acción. En todas éstas el color es fundamental: siempre en tonos tierra, pero que cambian de una figura a otra, que intentan darle más realismo a lo pintado sobre las paredes de las cuevas, hacer más vívido el movimiento y dar una mayor sensación de semejanza con la realidad.

Más adelante, en lo que suele llamarse “precine”, se crearon ciertos aparatos que buscaban lo mismo: mostrar el movimiento de personas, animales y objetos, contar acontecimientos, ilustrar relatos y, sobre todo, crear ilusiones. Se trata de objetos como la linterna mágica¹, inventada en el siglo XVII, o los muy variados del siglo XIX, como el fenaquistiscopio², el zootropo³, el praxinoscopio⁴ o el taumatropo⁵, con el que hemos jugado todos alguna vez. En todos estos artilugios el color es una característica habitual, que les otorga encanto, expresividad y los hace llamativos, además de conferirles mayor cercanía a la realidad.

- 1 Una especie de cámara oscura que, con la ayuda de una lámpara de aceite y una lente que amplía la imagen, proyecta en la pared imágenes pintadas sobre vidrios intercambiables, que se suceden a diferente velocidad a medida que avanza la historia narrada.
- 2 Un disco con una serie de ranuras cerca al borde y figuras dibujadas en varias posiciones; al girarlo y ver a través de las ranuras, frente a un espejo, se crea la ilusión óptica del movimiento.
- 3 Un cilindro con cortes a través de los cuales el espectador ve una cinta con dibujos que, debido al movimiento giratorio y al fenómeno de persistencia retiniana, dan la impresión de movimiento.
- 4 Versión mejorada del anterior, en el que, en vez de ranuras, hay unos espejos interiores que devuelven la ilusión de movimiento.
- 5 Un círculo plano, con una imagen por un lado y otra por el otro; al girarlo las dos imágenes se unen creando una ilusión óptica: el pájaro dentro de la jaula es la más conocida.





► En este filme, se utiliza un blanco y negro granuloso para narrar los avatares de John, Paul, George y Ringo. La cámara los sigue con naturalidad a pesar de lo absurdo de las situaciones, y la monocromía le permite, en este caso, esa mayor cercanía emocional. Afiche de *A hard day's night* (Richard Lester, 1964) diseño y fotografía de Robert Freeman.

En últimas, eso es lo que pretende la búsqueda de añadir color a las imágenes, sean estáticas o en movimiento: aumentar la verosimilitud, aproximarse a la realidad. Sin embargo, eso es relativo, pues en general nos resulta mayor el parecido de una foto en blanco y negro respecto de su original, que un dibujo hecho con colores que represente lo mismo. Esto sucede porque el contorno y las proporciones son los elementos más importantes para reconocer el referente de una imagen, mientras que su distorsión nos lo dificulta. Cuando vemos en una ilustración un gato rojo, por ejemplo, el hecho de que no existan felinos de ese color no nos impide reconocerlo, mientras que sería mucho más difícil hacerlo si cambian su forma o sus proporciones,

aunque conserve sus colores originales. Algo de transformación siempre habrá, pero se deben mantener los rasgos fundamentales mínimos, llamados *determinantes* (Grupo μ , 1993, p. 92), para que sepamos de qué se trata, y entre ellos raramente está el color.

El nacimiento del cine... y del cine en color

Volvamos a los orígenes. El cine es hijo de muy diversas manifestaciones artísticas y culturales: de la fotografía en cuanto a su técnica; de la literatura, en la medida en que narra historias; del teatro y la ópera en tanto que representación actoral, y del espectáculo de feria, pues se trata de un entretenimiento popular



y masivo. Todas estas búsquedas expresivas confluyen, y por fin el cine tiene su partida de nacimiento el 28 de diciembre de 1895, con la proyección en el *Salon Indien* del *Grand Café* de París de una serie de películas de los hermanos Lumière, que le ganaron la carrera a Thomas Alva Edison y su equipo.

Los filmes de los franceses, entre los que se incluye *La salida de los obreros de la fábrica* (1895), *La llegada del tren a la estación* (1895) y *Regador regado* (1895), muy variados en tema, composición y contenido, eran todos cortos —de un par de minutos a lo sumo—, mudos y en blanco y negro. En cambio, algunos de los del estudio de Edison, si bien no hallaban aún la manera de ser proyectados ante un público masivo, incluían sonido simultáneo y tratamiento de color. En especial, el coloreado a mano de cada fotograma de la serie de *La serpentina* (William K. L. Dickson y William Heise, 1894-1895), es supremamente vistoso e interesante.

► En los años cincuenta el color todavía era un asunto complejo en el cine. En esta cinta de Douglas Sirk el colorido radiante, puede, sin embargo, restar verosimilitud a la historia, pues los árboles, las flores o las casas nunca han tenido semejante vitalidad. Afiche de *Sólo el cielo sabe* (*All that heaven allows*) (1955) diseño de Bob Tollen.



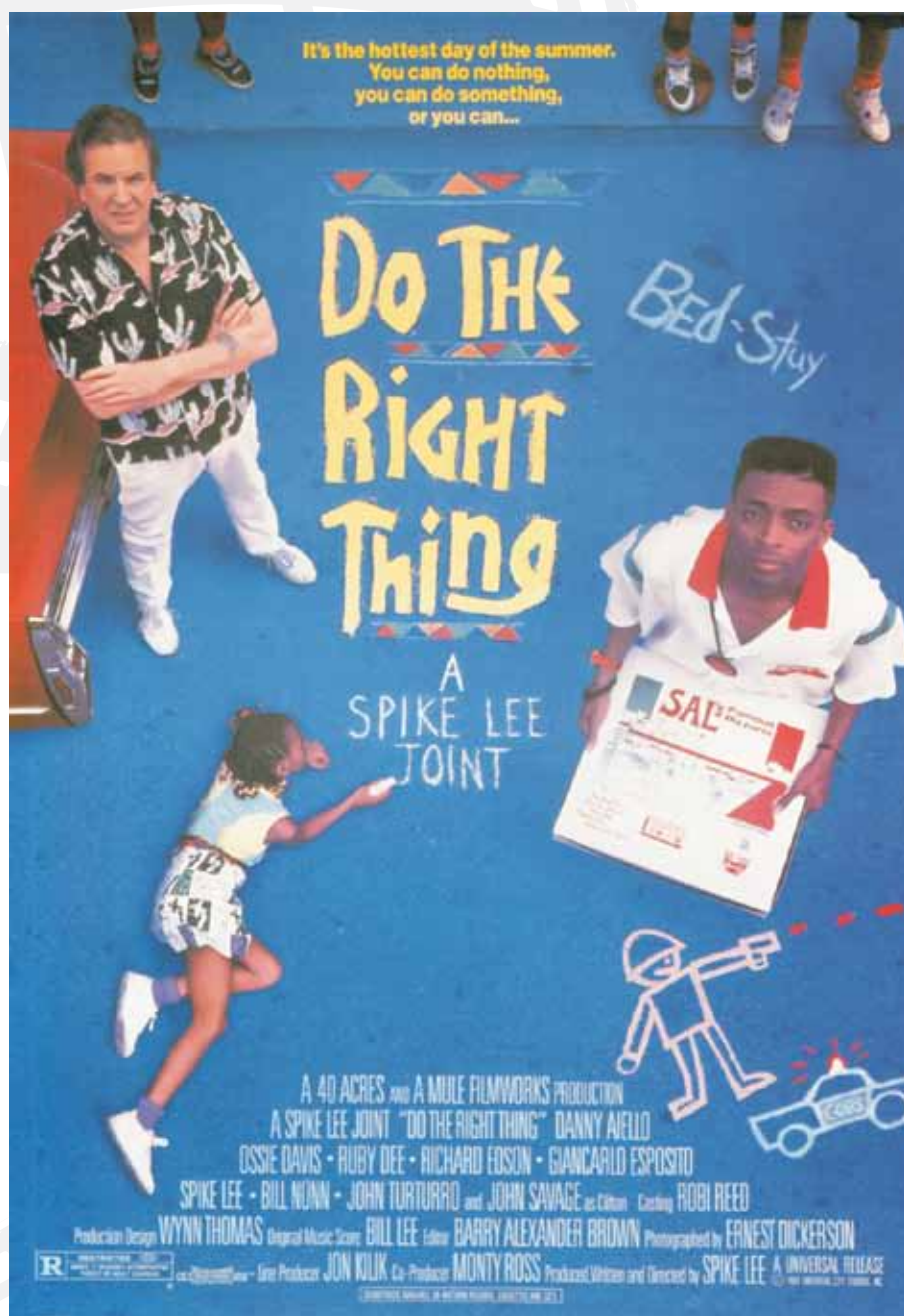


► Uno de los grandes fracasos de mercadeo de Hollywood fue relanzar *Casablanca* coloreándola digitalmente para su 50º aniversario. “Los alemanes vestían de gris, tú estabas de azul”, le dice Rick a Ilsa al recordar la última vez que se vieron: la imaginación flota, y podemos ver el azul del vestido en el *flash-back*, sin necesidad de *technicolor* o tintas digitales. (Michael Curtiz, 1942) diseño del afiche: Bill Gold.

A partir, pues, de su mismo nacimiento, en el cine se contrapusieron color y blanco y negro. La búsqueda de mayor iconicidad a través del color tuvo una larga trayectoria, por un lado en cuanto a los aspectos técnicos y, por otro, en las problemáticas estéticas que se iban planteando al respecto, sobre todo en las que se ocupan de la relación del cine con las otras artes, la dicotomía entre imitación y ficcionalización y los usos simbólicos del color y, por supuesto, del blanco y negro.

El desarrollo técnico

El cine, al ser la evolución técnica de la fotografía, heredó de ella, en su momento, la capacidad de reflejar lo más fielmente posible las formas, contornos y proporciones pero, a su vez, la imposibilidad de añadir automáticamente color a las imágenes, que es algo que ambos, fotografía y cine, conseguirán ya bien entrado el siglo XX. La fotografía es el arte de la luz, y mediante su tratamiento y manipulación se consigue la evocación



► La tercera película de Spike Lee explota el color en su máxima expresión: al tratarse de una historia racial, la caracterización de los personajes, más allá del tono de su piel, está dada por su vestuario y los espacios, llenos de colores, pero bien diferenciados unos de otros. Afiche de *Haz lo correcto* (1989) foto de Tony Barboza, diseño de David Sameth.

En últimas, eso es lo que pretende la búsqueda de añadir color a las imágenes, sean estáticas o en movimiento: aumentar la verosimilitud, aproximarse a la realidad.

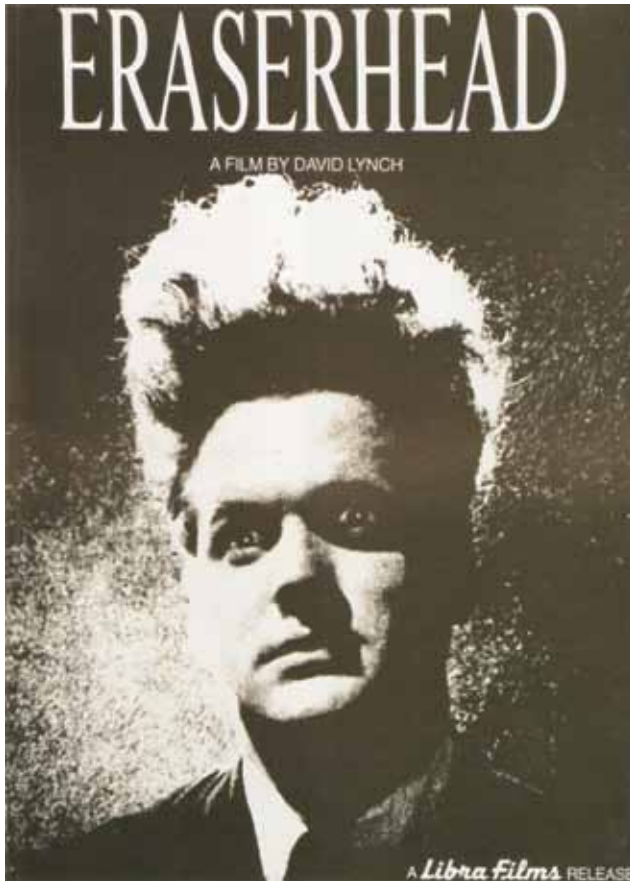
más verosímil de los seres y las cosas, pero el soporte que se usaba en ese entonces sólo capturaba luces y sombras, no colores. Tanto el cinematógrafo como el kinetoscopio —los aparatos inventados por los Lumière y el equipo de Edison, respectivamente— añadieron la ilusión de movimiento, gracias a la proximidad temporal entre las fotos que tomaban y a su proyección a una velocidad constante, pero sin que nada, en su momento, se hubiera podido hacer respecto al color.

Sin embargo, al igual que Dickson, muchos directores a ambos lados del océano, como Georges Méliès o Edwin S. Porter, hacían colorear cada fotograma, a veces de la película entera, a veces sólo de ciertas secuencias. Por lo general se teñían únicamente vestidos y algunos objetos, y se mantenía la escala de grises en rostros, manos y fondos, ya que el coloreado a mano era algo muy dispendioso: si bien en ese entonces se filmaban solo 16 o 18 cuadros por segundo, eso implica que había que tinturar unos mil

fotogramas por cada minuto de película, y esto en cada una de las copias que se hicieran de ella.

Poco después surgió un nuevo tratamiento de color para los filmes, el *entintado*, consistente en el virado de todo el metraje de una secuencia para dotarlo de una temperatura acorde con las características de horario y locaciones: para interiores diurnos se viraba al sepia, para escenas nocturnas se viraba al azul, y para exterior-día se mantenía el blanco y negro neutro y luminoso. Esto ya tiene unas implicaciones semióticas





► Es la primera película de David Lynch, la más experimental de todas y de muy bajo presupuesto. Fue rodada en blanco y negro, se usó cinta de 35 mm, con una textura granular que la hace compleja no solo en su historia, sino también visualmente. Afiche de *Eraserhead* (1977)



► Luis Molina, homosexual, le cuenta las viejas películas que ama a su compañero de celda. En todas ellas la protagonista es la misma mujer, siempre vestida de negro. El ambiente y el color de esas historias tienen una patina cálida y dramática, que es el sello de la cinta. Afiche de *El beso de la Mujer Araña* (Héctor Babenco, 1985)

importantes, que van más allá de la iconicidad, pues añadían un significado inmediato que no dejaba perder al espectador en los cambios temporales de la historia. Todas las secuencias se solían rodar de día y en estudio, así que el viraje realizado en postproducción era la única marca semántica que permitía distinguir si la acción sucedía a la luz del sol, de las bombillas o de la luna. Esta manipulación se puede ver en filmes norteamericanos y europeos a comienzos del siglo XX, tan disímiles narrativa y estéticamente como los de Buster Keaton y los pertenecientes al Expresionismo alemán.

Segundo de Chomón, director de origen español radicado en Francia, fue uno de los pioneros de la coloración en el cine. De hecho, se vinculó al trabajo cinematográfico como teñidor de fotogramas en 1900, para luego convertirse en uno de los realizadores más innovadores de su época. Su primer aporte fue el *estarcido*, un proceso mecánico para colorear los fotogramas, que consistía en recortar todos los elementos de un color en

El éxito de dos cintas de 1939, fue la credencial necesaria para que el color se expandiera a todas las cinematografías del mundo: se trata de *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*

► En esta comedia musical, como es habitual en este género, el color es un elemento protagonista. Vestidos y paraguas de tonos vivos pueblan la pantalla, marcan el ritmo y añaden sentido y gusto al filme. Afiche japonés de *Los paraguas de Cherbourg* (Jacques Demi, 1964)

cada rollo completo de film, lo que se debía repetir para los cuatro tintes principales: rojo, verde, amarillo y azul; después de realizar los cuatro procesos de teñido se conseguía la copia final en color. Sin embargo, al ser especialmente dispendioso, encarecía y alargaba la producción, así que no tuvo demasiada repercusión fuera de Francia. Chomón, además de inventar el “paso de manivela”⁶ y de contribuciones al lenguaje fílmico como el plano cenital y el *travelling*⁷, fue también el creador, junto con Ernest Zollinger, del método de la bicromía alterna que, aunada al *estarcido*, dotaba ya mucho más fácilmente de color a toda la película usando sólo dos copias del film (Dávila, 2008).

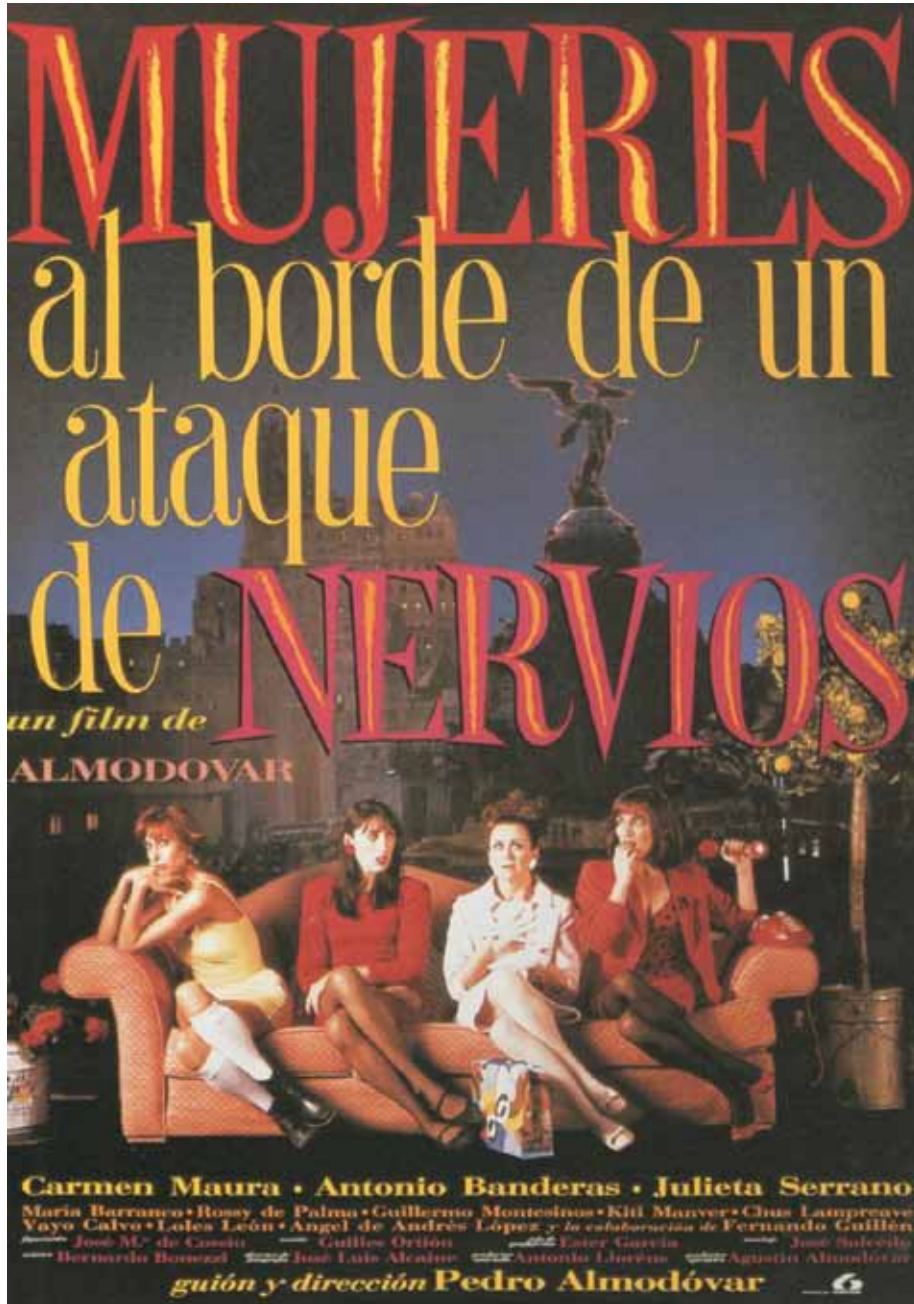
Uniendo la idea de Chomón y la tricromía de J. C. Maxwell —que se aplicaba a la foto-fija—, se llegó al *chronochrome* en 1912, en el que se filmaba simultáneamente utilizando un filtro azul, uno rojo y uno verde respectivamente, que se volvían a utilizar delante de tres proyectores simultáneos, generando una proyección colorida, pero no tan verosímil. El procedimiento se revitalizó en 1931, cuando los filtros se incorporaron a la película misma.



6 Un proceso que hacía parecer que los objetos inanimados se desplazaban solos ante la cámara. Hoy se conoce como animación cuadro a cuadro.

7 Plano cenital: la cámara se sitúa en lo alto, en el cenit, y describe la planta del espacio. *Travelling*: movimiento rectilíneo de la cámara sobre rieles.





► Película emblemática de Pedro Almodóvar, aquí se puede ver su energía, su pasión, su mirada a la vida en general, y a la vida de las mujeres en particular, reflejada en su uso tan personal del color. Afiche de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)

Por fin, en los años setenta, el proceso de filmación, revelado y producción de cine en color se simplifica y abarata notablemente, al punto que se vuelve la norma imperante.

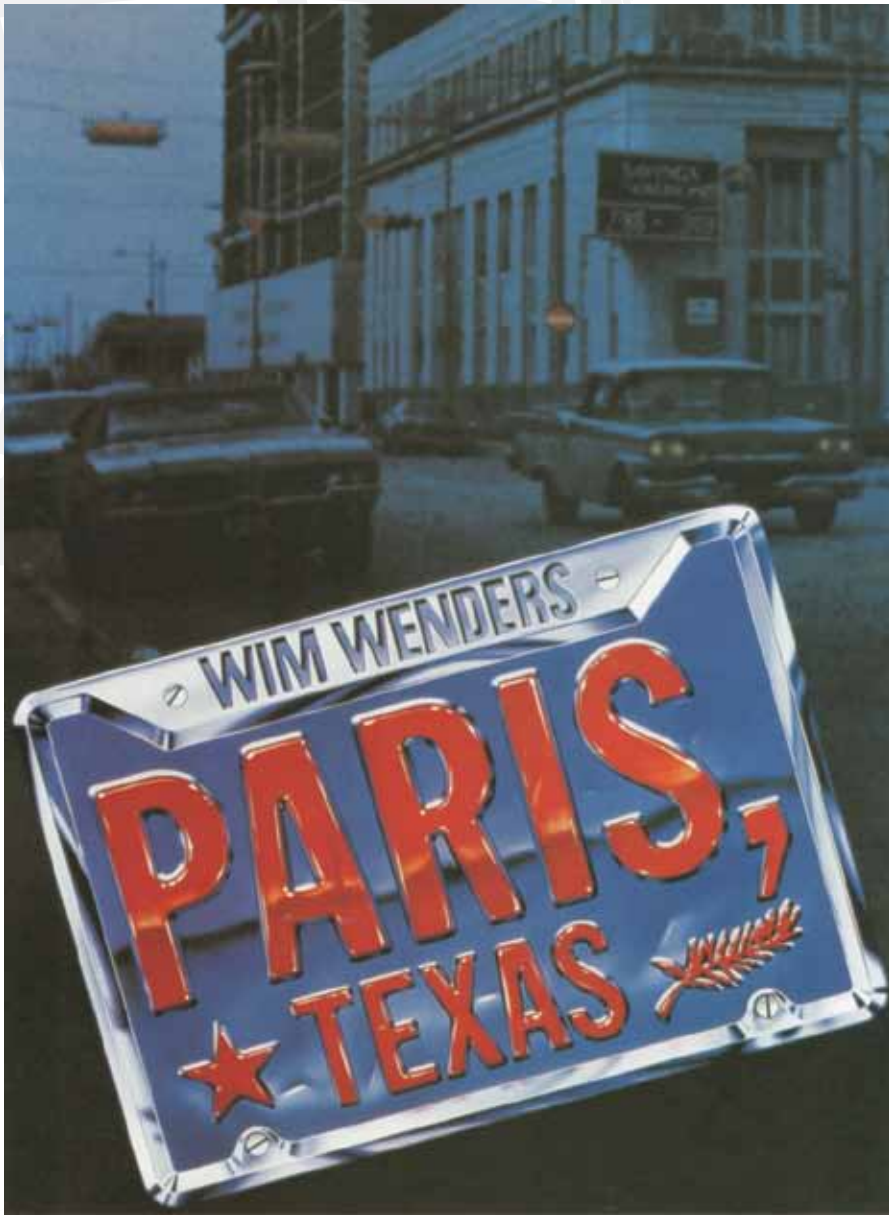
El desarrollo del cine en color

Hasta comienzos de los años treinta, todos los procesos usados para colorear el cine eran aditivos⁸, pues añadían color por color a la película. Procedimientos fotográficos alternativos basados en el principio sustractivo⁹ permitieron resolver los problemas recurrentes. La solución fue, pues, obtener tres negativos, que registraban respectivamente los tonos rojos, azules y verdes de la secuencia. De tales negativos se sacaban tres positivos semitransparentes, de color cian, magenta y amarillo respectivamente. Al ser estos colores complementarios de los utilizados en escena, lograban controlar la intensidad de los colores primarios que llegaban a la pantalla, aumentando la similitud con la realidad (Martínez-Salanova, s/f).

Mientras se sucedían diversos experimentos y búsquedas, Herbert Kalmus consiguió el éxito con el *technicolor*. Se trataba de una técnica mucho

más sencilla que las anteriores: se hacía una emulsión en dos películas que se pegaban una a otra generando por un lado, en una especie de gelatina, los colores

- 8 Al sumar los tres colores primarios se genera luz blanca. Si se proyectan luces rojas, verdes y azules aparecerá el blanco donde se solapan. Se conseguirá luz amarilla donde falte el azul, cian (parecido al azul) donde falte el rojo, y magenta (parecido al rojo) donde falte el verde.
- 9 Utilizando filtros se eliminan colores. El filtro amarillo deja pasar sólo rojo y verde. El cian sustrae el rojo, y el magenta, el verde. Donde se solapan dos colores aparece uno primario, y si se solapan los tres aparecen grises y negro según la intensidad.



„PARIS, TEXAS“ MIT HARRY DEAN STANTON · NASTASSJA KINSKI · DEAN STOCKWELL · AUBRE CLEMENT · HUNTER CARSON · BERNHARD WICK
KAMERA: ROBBY MÜLLER · AUSSTATTUNG: KATE ALTMANN · SCHNITT: PETER PRZYGDODA · MUSIK: RY CODDER · PRODUZENT: CHRIS SHEVERNICH
DREHBUCH: SAM SHEPARD · BEARBEITUNG: L. N. KIT CARSON · HERSTELLUNGSLEITUNG: DON GUEST · REGIE: WIM WENDERS

► Wim Wenders usa aquí el color para diferenciar atmósferas y situaciones, y lo hace tan sutilmente que nos permite transitar, sin notarlo, de un lado a otro. Así, el suéter fucsia de Jane logra diferenciarla, subrayarla, hacerla el eje central de la historia. Afiche alemán de *Paris, Texas* (1984) diseño de Style B.

rojo-anaranjados, y por el otro los verdes. El debut fue con la película *El tributo del mar* (Chester M. Franklin, 1922). Unos años más tarde el proceso se perfeccionó, al añadir simultáneamente una película más (con filtros cian, magenta y amarillo), aumentado las posibilidades de la paleta, en la que se conseguía por primera vez el rojo brillante y dramático que se convirtió en la característica principal del *technicolor*.

El primero que le sacó partido a esta técnica fue Walt Disney, con sus *Sinfonías tontas*, de 1929 a 1937, y demás películas que lo hicieron tan famoso. El proceso se fue perfeccionando, y ya en 1937 es patente el color vívido y luminoso en *Blancanieves*. Por su parte, otro director que explotó las posibilidades expresivas del *technicolor* fue otro de los famosos pioneros, Rouben Mamoulian, que en *Becky Sharp* (1935) va incrementando la intensidad del color de manera dramática, aun a costa de realizar cambios en la trama que luego pasaron desapercibidos (Mamoulian, 1962).

El procedimiento seguía siendo dispendioso, complejo y caro, por lo que los productores se medían bastante en su utilización. Sin embargo, el éxito de dos cintas de 1939, que mantienen su categoría de grandes clásicos imperdibles, fue la credencial necesaria para que el color se expandiera a todas las cinematografías del mundo: se trata de *Lo que el viento se llevó* y *El mago de Oz*, ambas de Victor Fleming. El método se había perfeccionado tanto (ya no se usaban tres películas simultáneas sino una sola que absorbía todos los colores)

que por fin el color se sentía real, como ver por la ventana los sucesos que transcurren en la trama.

El mago de Oz, además, fue la primera película que jugó narrativamente con el color, con una semiótica de contradicción, que se ha convertido en un referente obligado y que se ha imitado desde entonces: el plano de la realidad, la vida de Dorothy en Kansas, está contada en un blanco y negro virado ligeramente





► Woody Allen revive las aventuras emocionales de Rick, el personaje protagonista de *Casablanca*, esta vez en una situación menos épica. A la cinta, el color le resta romanticismo, que no debe tenerlo, y le añade la veracidad que necesita. Afiche de *Sueños de un seductor* (1972)

En películas como *Miedo y asco en Las Vegas* o *Across the universe*, la psicodelia y las distorsiones del color se acentúan para mostrar los cambios de percepción por el uso de alucinógenos.

al sepia, mientras que el mundo de fantasía de Oz, al que llega en sus sueños y en el que encuentra a sus famosos amigos, está escenificado con un colorido radiante y vivaz. Funciona precisamente porque hasta el momento la mayoría de películas realistas se habían realizado monocromáticamente, así que el efecto de la policromía resulta fantástico. Con el paso del tiempo, en cambio, ha ido perdiendo potencia este contrapunto, úsese en cualquier dirección (realidad en color, fantasía en blanco y negro o sepia, y viceversa).

El color y los géneros cinematográficos

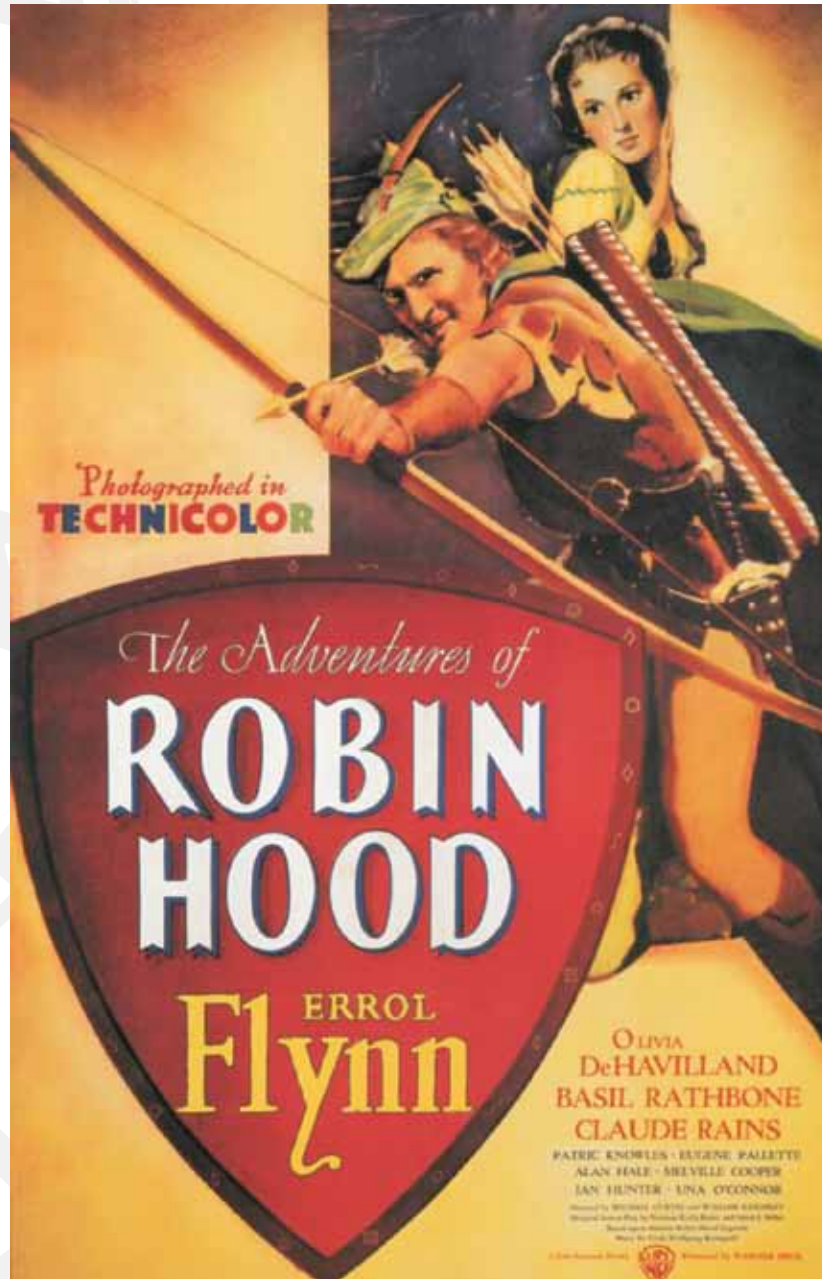
A pesar de los avances conseguidos, la proximidad de la guerra y los altos costos del procedimiento de filmación y revelado, hicieron que durante varias décadas conviviera el cine en color con el filmado en blanco y negro, mucho más simple y barato, pero no exento de maravillosas posibilidades estéticas y dramáticas.

El uso del color, entonces, se limitó a ciertos géneros hollywoodenses, como el western y el musical, y en general a las superproducciones, así fueran de

otros géneros. El color se usaba entonces para añadir espectacularidad y, a la vez, verosimilitud o fantasía, según el caso, y en los géneros nombrados se convirtió en un elemento esencial para la construcción dramática. Qué sería de filmes como *Centauros del desierto* (*The searchers*) (John Ford, 1956) o *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donnen y Gene Kelly, 1952) sin el esplendor y la vivacidad que les añade el uso del *technicolor*.

Además, precisamente por la novedad técnica, se tenía especial cuidado en su uso, y tanto la dirección de arte —que incluye escenografía, utilería, vestuario y maquillaje, principalmente— como la fotografía —que se ocupa principalmente de iluminar, no del encuadre, que es asunto de dirección— jugaban con sus paletas de maneras juiciosas e innovadoras. Así en las películas del Oeste, además de aprovechar las ricas tonalidades de valles y desiertos, se identificaba a los vaqueros y forajidos en los grandes planos generales por el color de su caballo y de su sombrero fundamentalmente, mientras que en los musicales, se usaban filtros de color para singularizar a los personajes.

Por su parte, el blanco y negro, aparte de usarse en todas las cintas de serie B (de bajo presupuesto), fue la elección preferida para ciertos dramas y en general para todo el cine negro, que incluye películas de detectives, gangsters, policíacos y misterio en general. Con la herencia del cine europeo de los años veinte y treinta, de donde provenía buena parte del personal de Hollywood, el manejo simbólico de la luz y los contrastes resultantes con el uso de objetos transformados por la monocromía, recuperaron el papel protagónico que habían tenido al otro lado del océano, para lograr competir con los filmes en color. Una escena como la de la aparición del personaje de Orson Welles en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1942) no tendría jamás el mismo impacto y dramatismo si hubiera sido rodada en *technicolor*. Es evidente también que en blanco y negro resulta más impactante el contraste entre el vestido oscuro y profundo de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) con su clarísima piel en la escena en la que canta “Put the bla-



► Una de las películas pioneras en el uso del color y uno de los primeros grandes éxitos del *technicolor*; así todavía haya imágenes que parecen “coloreadas” a mano. Afiche de *Las aventuras de Robin Hood* (Michael Curtiz y William Keighley, 1938)

me on Mame”, que desata de inmediato la imaginación y la lectura de los simbolismos.

En este tipo de filmes, los juegos de luces y sombras son especialmente propicios para la construcción narrativa y estética de la historia, en los que el gris es el mediador idóneo entre los usos semánticos de sus extremos: el bien y el mal, la sinceridad y la traición, el florecimiento y la decadencia, aspectos que habían sido subrayados en especial por el Expresionismo alemán un par de décadas antes.



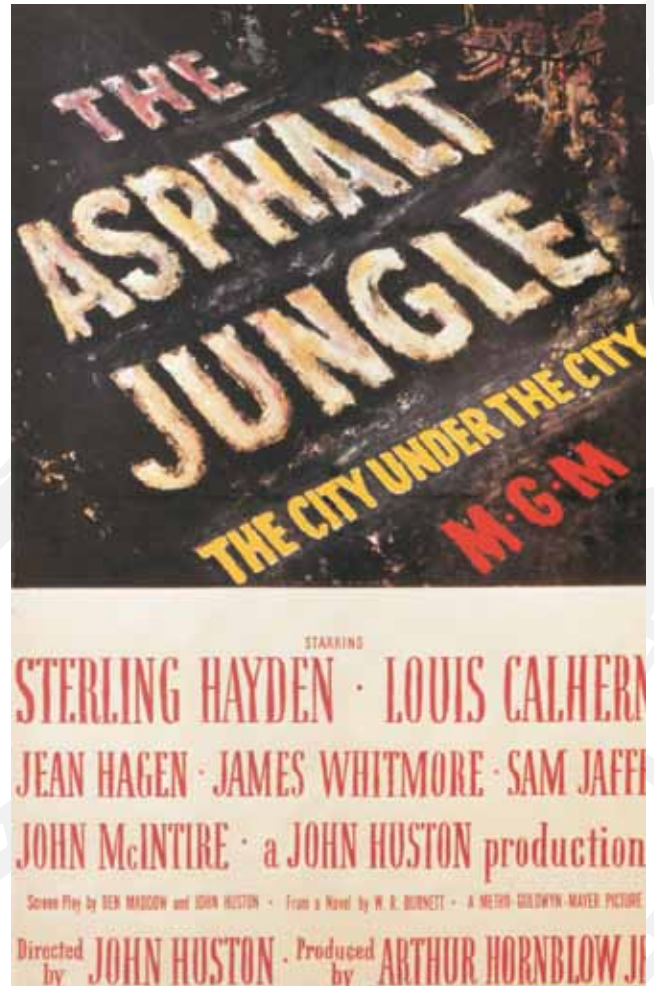
El *technicolor* aumentó las posibilidades de la paleta de colores, en la que se conseguía por primera vez el rojo brillante y dramático que se convirtió en su característica principal.

Institucionalización y usos semánticos del color

Por fin, en los años setenta, el proceso de filmación, revelado y producción de cine en color se simplifica y abarata considerablemente (con el paso a nuevos sistemas, semejantes a los fotográficos tradicionales, como el *Eastman Color*¹⁰) al punto que se vuelve la norma imperante, usada para cualquier tipo de producción, sin importar el género, el estilo, el modo narrativo o el presupuesto. Esto implica un cambio de hábito importante, tanto para los realizadores como para la audiencia, que empieza a perder la sensación de novedad y a dejar de exigir un tratamiento enfático en el colorido tanto de la luz como del diseño artístico de las cintas.

El problema subsecuente es que la institucionalización del uso del color neutraliza su valor simbólico, estético y narrativo, y de algún modo el color se hace casi invisible, algo que ya había empezado a suceder desde hacía unas décadas —que ahora se generalizó— y de lo que se queja Eisenstein en uno de sus úl-

10 El *Eastman Color* o el *Fuji Color*, muy usados en la actualidad, se habían creado muchos años antes. Sin embargo, en sus comienzos, tenían una sensibilidad muy baja, por lo que la imagen obtenida se empobrecía con el grano, y además su sistema de fijación era muy pobre, lo que causaba que el color se fuera destiñendo desde muy pronto. En los sesenta y setenta se mejoró notablemente su calidad, y gracias a su facilidad de uso, así como a su economía, destronaron al imperante *technicolor*.



► La mejor manera de reflejar lo que anuncia el título es, por supuesto, hacer una película gris, y aquí Huston explota toda la gama que le ofrece el celuloide de alta sensibilidad en blanco y negro. Afiche de *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950)

timos textos, dedicado específicamente a la coloración en el cine: “Me parece que este punto de vista consiste en elevar a la categoría de principio la impotencia para dominar el conjunto de los medios de expresión que concurren para crear una obra cinematográfica que sea un todo orgánico” (Eisenstein, 1948, p. 496). Para él, es fundamental que el color se use dramática y simbólicamente, no con una simple función iconizante o espectacular, en el sentido literal del término.

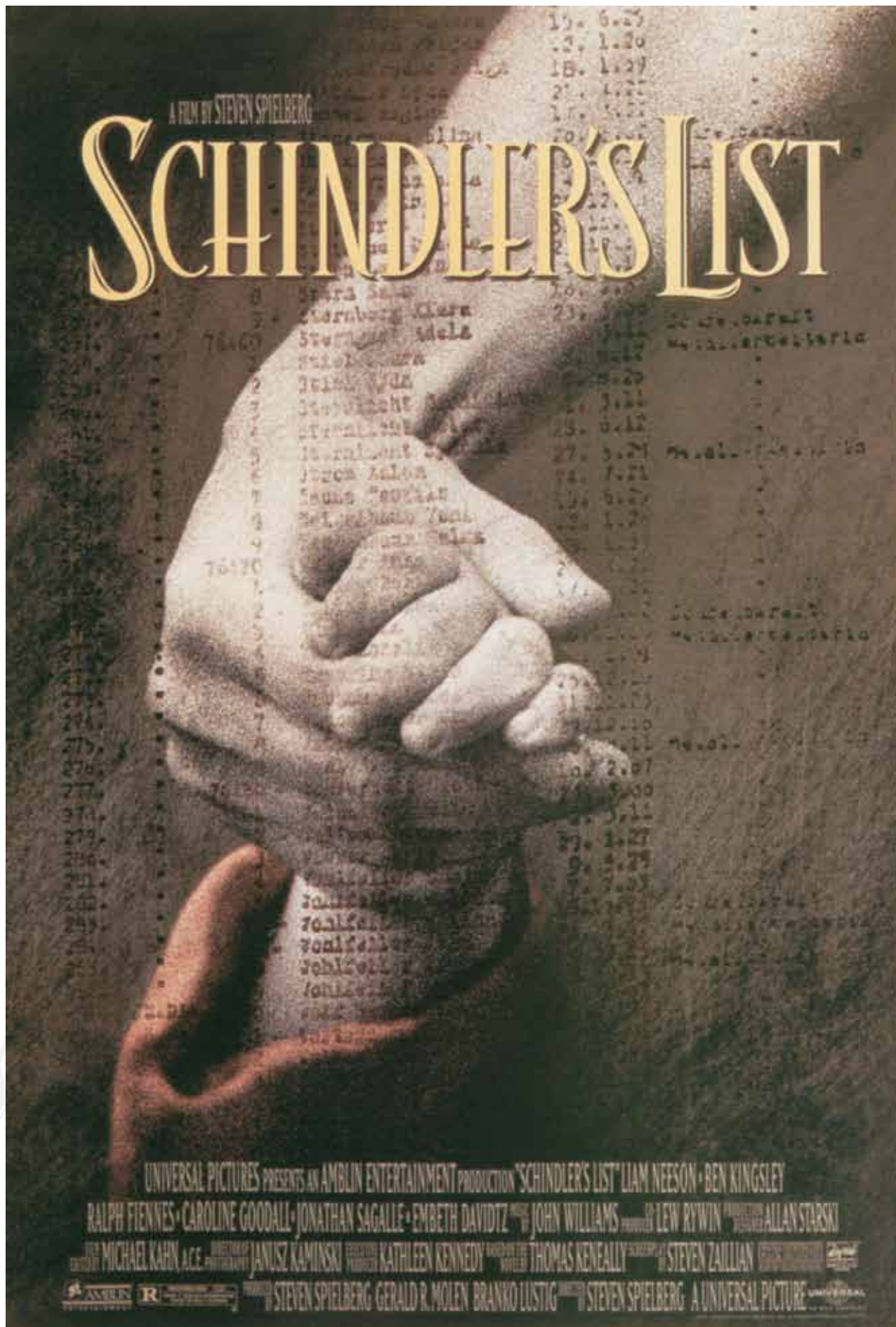
El color, como bien sugiere Eisenstein, tiene entonces variados fines narrativos y estéticos dentro del cine. Aparte del uso neutro —que simplemente refleja los colores presentes en el escenario, sin aportar mayor significación más allá de la semejanza con la realidad—, encontramos diversos tipos de coloraciones y paletas que enriquecen el sentido y el disfrute de películas de muy distintas clases y calibres.



► El color también sirve para crear ambientes fantásticos, con colores fuertes y brillantes en el vestuario y la escenografía, principalmente. En este caso la intención es la de establecer una realidad de cómic que conjugue con los rasgos caricaturescos y exagerados de los “chicos malos”. Afiche de *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990) diseño de Johnny Kwan.



► Las imágenes reales del holocausto son en blanco y negro, así se filma esta película para no vulnerar su credibilidad. Sin embargo, una niña aparece, por ahí, con un abrigo rojo. Se ha especulado mucho al respecto, la única versión que Spielberg no ha negado es que se trata de un recurso utilizado para indicar que, por fin, la realidad de tanta muerte asalta la sensibilidad de Oskar Schindler. Afiche de *Schindler's list* (Steven Spielberg, 1993) fotografía de Morton Shapiro, diseño de Georgia Young.



**Como una paradoja,
Tim Burton
separa el mundo
de los vivos
y los muertos en
El cadáver de la novia,
al primero lo dota
de sombras
y oscuridad,
y al segundo
de colores vivos
y brillantes.**

Como bien resumen Casetti y Di Chio, el cine activa ciertos códigos cromáticos presentes en la cultura: "la gama de las reacciones perceptivas (el verde que relaja, el azul que tranquiliza, el rojo que excita; [...] las referencias ideológicas (el rojo como progreso, el negro como reacción...), y así sucesivamente" (1991, p. 91). Más allá de estas relaciones primarias, que a menudo se usan apenas de forma intuitiva, hay muchas películas que utilizan la coloración de manera funcional específicamente para el relato del que dan cuenta.

Desde las épocas del coloreado a mano, quedó claro que el uso del color acercaba el cine más a la pintura que al teatro y, así, muchos directores de fotografía y diseñadores de producción se han dedicado al estudio de la historia del arte con pasión y dedicación, consiguiendo copiar el manejo de la luz y la paleta de los grandes pintores, como Rembrandt, Vermeer, Goya o Picasso. Esto es especialmente notable en filmes de directores que son a la vez artistas plásticos, y que por lo tanto dan al equipo de trabajo creativo libertad de expresión en la experimentación visual, como David Lynch o Michel Gondry. No se puede dejar de destacar entre ellos a Peter Greenaway, cuyos filmes son de una plasticidad y una estética maravillosas, en las que el color es una herramienta fundamental para construir la obra de arte.

Pensar en filmes suyos como *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), *Ronda nocturna* (2007), así como en *Blue velvet* (1986) y *La ciencia de los sue-*



► Hecha en blanco y negro, esta película remite a la época en la que se sitúa la historia (los años cincuenta, cuando todavía era usual la monocromía en el cine), y en parte para poder jugar estética y simbólicamente con la luz y dramatizar aun más las situaciones por las que atraviesan los personajes. Afiche de *The last picture show* (Peter Bogdanovich, 1971)

ños (2006), de los anteriormente nombrados, o en otros tipos de cintas como *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), *Hair* (Milos Forman, 1979), *Frida* (Julie Taymor, 2002) o *Un hombre soltero* (Tom Ford, 2009), es seguramente evocar imágenes cargadas de vida y plasticidad gracias, en buena medida, a su uso del color, que más que mimético es expresivo, con gran carga connotativa, al aprovechar los valores simbólicos, antropológicos y psicológicos que se estabilizan en la sociedad, por una parte, y creando nuevos sentidos para colores específicos al interior de cada película, por otra.

El color ayuda, en algunos casos, a evocar diferentes momentos de la historia de la humanidad. Es claro que la paleta para relatar una historia que sucede en la época de los romanos será distinta a una medieval, a una decimonónica o a una futurista. Rojos,





► Hitchcock hizo dos versiones de esta misma película, una en Inglaterra, en 1934, en blanco y negro, con un bajo presupuesto, y otra en Hollywood, en 1956, a color. Si bien los *re-makes* son a menudo problemáticos, en este caso es difícil decir cuál es mejor. Afiche de *El hombre que sabía demasiado* (1934)

blancos y dorados para ropa y utilería, en escenarios color mármol, serán lo apropiado para la primera, como sucede en *Ben-Hur* (William Wyler, 1937) o *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009); tonos tierra, más bien oscuros, con toques verdes y amarillos predominarán en el medioevo, como se aprecia en *El regreso de Martín Guerra* (Daniel Vigne, 1982) o *Cruzada* (*Kingdom of*

en un juego plástico y dramático a la vez, que enfatiza en la pérdida de los valores de la vida cotidiana, a la vez que en su relevancia para la autocomprensión y la capacidad de vivir en comunidad.

Por su parte, Zhang Yimou da otro uso simbólico al color en su película *Héroe* (*Ying xiong*, 2002), en la que la paleta de cada versión de una misma historia

heaven) (Ridley Scott, 2006); azules, rosas oscuros, verdes luminosos serán lo habitual para una trama que tenga lugar en el siglo XIX, como en el caso de *Chérie* (Stephen Frears, 2009); mientras que colores asépticos y muy brillantes darán el toque necesario en el futurismo, como podemos ver en *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) o en *Repo Men* (Miguel Sapochnik, 2010). Así, con sólo mirar unos planos de una película, aun antes de que se haya presentado a los personajes, el espectador tiene clara la situación temporal, y muchas veces espacial, de la historia.

El color puede utilizarse también como metáfora, algo que es evidente en la trilogía de Krzysztof Kieslowski *Azul, Blanco y Rojo* (1993-1994), en donde el color que da nombre a cada filme se usa para ironizar sobre el principio al que se les asocia a partir de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad, valores que el cineasta polaco demuestra cómo se han ido perdiendo en nuestra sociedad. Así, cada película explota el poder narrativo y estético del matiz en cuestión,

nos da pie a que entendamos cuál es su motivación: la primera vez que se narra la historia es representada con predominancia del rojo, pues está basada en la pasión; la segunda es azul, maquinada con frialdad y premeditación; la tercera, en cambio, es blanca, lo que implica que es cierta y motivada por valores profundos y sinceros, y luego usa el verde para complementar los vacíos que quedan en las anteriores, con un fin, esta vez, más estético que semántico.

Otro ejemplo igualmente interesante del uso narrativo del color lo ofrece Tim Burton en varias de sus películas, y en especial al separar el mundo de los vivos y los muertos en *El cadáver de la novia* (2005): al primero lo dota de sombras y oscuridad, y al segundo de colores vivos y brillantes, como una paradoja respecto al pensar común y a la representación icónica habitual de la vida y la muerte.

La psicología por su lado hace un aporte muy relevante para la utilización significativa del color. A partir de la sinestesia, los efectos anímicos que produce la temperatura del color se pueden explotar de manera sencilla en cualquier filme: se usan entonces colores fríos para momentos tristes o situaciones misteriosas, cálidos para situaciones alegres o pasionales, y neutros para generar sensación de tranquilidad y espera. Si bien se trata de un aspecto aparentemente simple, su relevancia cognitiva y emocional es mucho más potente de lo que se pueda creer.

Otro de los usos narrativos habituales del color, heredado indirectamente del *entintado* del cine mudo, lo convierte en una herramienta semiótica para los cambios temporales. Así, para indicar que la escena que vemos en la película cuenta un episodio del pasado, es común que éste sea filmado en blanco y negro, en sepia o en colores que aparentemente han perdido su brillo y su saturación, como lo hacen las fotos viejas. De la misma manera, si se trata de una situación imaginada por uno de los personajes, se alterará de algún modo el color de la cinta, en especial si se trata de sueños o imaginación. Y qué decir del efecto alucinatorio de las drogas: en películas como *Miedo y asco en Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998) o *Across the universe* (Julie

Taymor, 2007), la psicodelia y las distorsiones del color se acentúan para mostrar los cambios de percepción por el uso de alucinógenos. De esta manera resultará fácil para el espectador hilar los acontecimientos en una línea clara dentro de la temporalidad de la película, así como los diferentes planos de “realidad” y subjetividad del relato.

En ocasiones, el color también puede servir de marca personal. Es fácil reconocer una película de Almodóvar con sólo ver unos cuantos fotogramas, pues sus colores vibrantes contrastan entre sí de manera particular y característica, mientras que un director como Jean-Pierre Jeunet usa colores cálidos aun en las situaciones más sombrías y distópicas, de *Delicatessen* a *Micmacs*, y otro como David Cronenberg prefiere tonos lúgubres para ambientar la mayoría de sus historias.

Uso simbólico del blanco y negro en el cine contemporáneo

A partir de los años setenta, el blanco y negro se convierte en una opción estética, preciosista, usada en muy pocos filmes, casi siempre de origen independiente y de carácter de arte y ensayo. Hacer una película monocroma en la actualidad es señal de búsquedas plásticas o de experimentación narrativa. Su uso puede extenderse a la totalidad del metraje de la cinta, o sólo a algunas escenas, e incluso convivir con el color en los mismos fotogramas.

Encontramos así filmes de Woody Allen como *Manhattan* (1979) o *Sombras y niebla* (1991), en el que el blanco y negro le añade intelectualidad a la primera y dramatismo a la segunda; el de Mathieu Kassovitz *El odio* (1995) con un grano y un contraste muy elevados que añaden crudeza a la historia; *El hombre que nunca estuvo* (Joel y Ethan Coen, 2001) donde la monocromía le da una pátina que distancia la historia del público tanto temporal como emotivamente, o *Juha* (1999), el experimento mudo de Aki Kaurismäki de contar una historia bajo las normas y parámetros del cine de comienzos del siglo XX. En cualquiera de estos casos, el





► En los años de la depresión, una mujer vive una realidad de colores tierra y oscuros. Va a ver la misma película todos los días, hasta que un personaje lo nota, le habla y se sale de la pantalla para estar con ella. Luego la invita a su mundo, en blanco y negro. Afiche francés de *La rosa púrpura del Cairo* (Woody Allen, 1985) diseño de Jean Michel Folon.

espectador tiene claro que el uso del blanco y negro está ahí para aportar significado y singularidad a la película, y así exigirá un tratamiento muy cuidadoso y expresivo de la monocromía.

Aquí siguen teniendo validez los valores semánticos ofrecidos por el cine de comienzos del siglo XX, en el que conviven la polaridad bien-mal acentuada por los contrastes clarososcuros, con otras como misterio-claridad, debilidad-fuerza, poderío-inopia, entre muchas más, así como con valores singulares, y no necesariamente maniqueos, que se le puedan asignar a la enorme escala de grises que ofrece el celuloide monocromo.

Los juegos que tiene el uso del blanco y negro en el cine no se limitan, por supuesto, a los filmes mencionados, monocromáticos de principio a fin. Muchos otros, por ejem-

plo, mezclan color y blanco y negro sin que se deba a cambios temporales; podemos nombrar cintas como *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), en la que sólo ciertos momentos de la vida privada de Jake La Motta se muestran en color, con la textura de película casera, para connotar simultáneamente la calidez de su relación con Vicky. Por su parte, en *Vivir rodando* (*Living in oblivion*) (Tom DiCillo, 1995), una metapeliícula sobre un rodaje de cine independiente, los cambios juegan metalingüísticamente con los niveles de realidad: primero sólo lo filmado dentro del relato es colorido, y luego al contrario. Y en *Las alas del deseo* (Wim Wenders, 1987) el blanco y negro refleja la ecuanimidad y falta de emociones de los ángeles, versus el colorido del punto de vista humano, pasional y muchas veces equívoco y, así, cuando el ángel protagonista se enamora, descubre los colores de los sentimientos, en una de las metáforas visuales más hermosas de la historia del cine.

En otro punto del espectro, podemos encontrar películas que unen color y blanco y negro en los mismo fotogramas, simulando el coloreado primitivo, entre las que se destaca *La ley de la calle* (*Rumble fish*) (Francis Ford Coppola, 1983) en donde la monocromía obedece al reflejo del grave caso de daltonismo de uno de los personajes, que sólo reconoce el color de los pececitos peleadores, y luego esta circunstancia le sirve retóricamente a Coppola para mostrar la reacción violenta de su hermano, que se da de cabeza contra el mundo cuando el primero muere.

El caso es que en todos estos filmes, y en otros como *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Dead man* (Jim Jarmusch, 1997), *Kill Bill Vol. I* (Quentin Tarantino, 2003), *Sin City* (Robert Rodríguez, 2005), o incluso en animados como *Renaissance* (Christian Volckman, 2006) o *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007), se explotan los juegos de luces y sombras y las potencialidades estéticas que sólo son posibles usando película en blanco y negro, o mezclas de éstos con el resto de

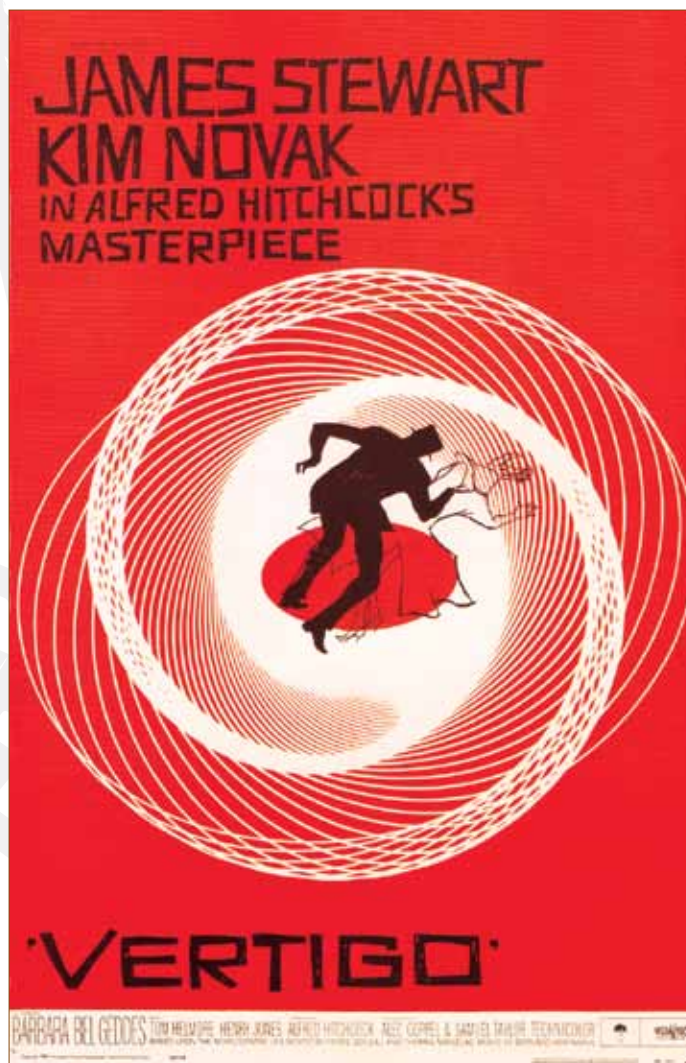
colores de manera retórica, lo que genera mayores contrastes, más facultades simbólicas dicotómicas, la opción de esconderle al espectador información que está delante de la cámara para descubrirla luego, mayor dureza de carácter para ciertos personajes, aumento del dramatismo o la sensibilidad en ciertos casos, o incluso la evocación de memorabilidad que explotan muchas ediciones de DVD de filmes antiguos, al añadir el rótulo “En glorioso blanco y negro”.

El color en el cine colombiano

El cine colombiano no ha sido ajeno a los vaivenes del uso del color. El comienzo fue tardío: la primera cinta que se rodó en formato policromo fue *La gran obsesión* (G. Ribón Alba, 1955) y desde entonces se alternó el uso del color y el blanco y negro, según el presupuesto y las necesidades dramáticas, hasta que, como en el resto del mundo, el color se volvió imperante en los años setenta.

En muchas ocasiones el color se ha utilizado de forma neutra, si bien en otras se usa de forma simbólica y enriquecedora, como en el caso de *La historia del baúl rosado* (Libia Estella Gómez, 2003), donde la coloración, más allá de reflejar la época —los años cuarenta—, busca dotar de sentido a los personajes, o *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2005), en el que el colorido sirve para reflejar estados anímicos e incluso para ironizar acerca de la realidad nacional: las pepas de droga que constituyen el centro de la trama son amarillas, azules y rojas.

Una cinta que juega de manera interesante con el tratamiento del color y lo intercala con secuencias en blanco y negro es *Kalibre 35*, de Raúl García Rodríguez (2000). En este caso, las búsquedas son puramente plásticas y estéticas, en tanto los cambios no están anclados en elementos argumentales o narrativos, sino que obedecen a la construcción de un *look* singular, que la equipara con cierto cine experimental del primer mundo.



► La caracterización de Kim Novak en sus dos papeles (Madeleine y Judy) se diferencia básicamente gracias al tratamiento del color. Cuando Judy, por ejemplo, se va convirtiendo en Madeleine, el color se va volviendo mucho más frío. Afiche de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

También existen películas que usan paletas singulares, que pretenden dar un carácter particular a la historia, como *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008), en la que se añade dureza. Por su parte, *Pequeñas voces* (2010), filme animado de Jairo Carrillo, codirigido por Óscar Andrade, juega con los colores y la luz de manera rica y significativa: a través de una paleta cambiante van generando las transformaciones anímicas del espectador, y todo a partir de dibujos coloreados por los mismos niños de los que habla el documental.

También es de destacarse la incursión plástica en el blanco y negro presente en *La sombra del caminante*, de Ciro Guerra (2004), donde el tratamiento textural y el alto contraste sirven para mostrar la rudeza y la dicotomía de la violencia colombiana. Este es un caso atípico, es cierto, pero abre un camino de posibilidades al cine colombiano para la exploración de semantismos cromáticos.



Es claro, en definitiva, que el tratamiento del color —y del blanco y negro, por supuesto— es uno de los aspectos fundamentales a la hora de plantearse la realización o el análisis de un filme, sea comercial, independiente, artístico o experimental. Para cualquier película es una fuente de significación y expresión estética, sea de manera discreta, creando un eco del colorido real del mundo, o mucho más simbólica y expresiva, cuando se genera una manera personal de representar ideas y emociones mediante la luz y el color. Aunque sería posible adentrarse más en el territorio del color en el cine, tanto colombiano como internacional, aquí se ha intentado ofrecer un panorama que dé cuenta de sus principales posibilidades semánticas, así como de sus múltiples maneras de relacionarse con la realidad.

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO

Comunicadora social de la Universidad Javeriana, con Maestría en Cine de la Universidad Complutense de Madrid. Estudió, también, en *Panico Studio* la escuela de Terry Gilliam en Londres. Actualmente, es crítica de cine en diversos medios y docente de la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca. (2006)
- AUMONT Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós. (1996)
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra. (1991)
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. (1991)
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel. “Segundo de Chomón: un genio felizmente recuperado para la historia del cine” en *Metakinema*, Número 2 [en línea] <http://www.metakinema.es/metakineman-2s5a1.html> (Recuperado el 26 de noviembre de 2010)
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós. (1994)
- ECHEVERRI JARAMILLO, Andrea. “La producción de sentido en el cine” en *Ensayos semióticos*, Douglas Niño (Editor). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. (2008)
- EISENSTEIN, Sergei. “Del color en el cine” en *Textos y manifiestos del cine*, J. Romagueira i Ramio y H. Alsina Thevenet (Editores) Madrid: Cátedra. (1989)
- GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra. (1993)
- GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Barcelona: Lumen. (1986)
- MAMOULIAN, Rouben. “El cine en color” en *Textos y manifiestos del cine*, J. Romagueira i Ramio y H. Alsina Thevenet (Editores) Madrid: Cátedra. (1989)
- MARTÍNEZ-SALANOVA, Enrique (s/f). “Lenguaje del cine” e “Historia del cine” [en línea] en *Cine y educación*. Portal de la Universidad de Huelva: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion.htm> (Recuperado el 24 de noviembre de 2010)
- OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel. (2005)
- Proimágenes en movimiento, Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. *Cine colombiano* [en línea] <http://www.proimagenescolombia.com>. (Recuperado el 6 de diciembre de 2010)
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza. (1990)
- VV. AA. *30.000 años de arte*. Nueva York: Phaidon. (2008)
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. (2003)