

# Jacques Aumont El ojo interminable

Paidós Comunicación Cine



Título original: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*  
Publicado en francés por Nouvelles Éditions Séguier, París

Traducción de Antonio López Ruiz

Cubierta de Mario Eskenazi

*1.ª edición, 1997*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1989 by LIGNES, S. A.  
© de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,  
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona  
y Editorial Paidós, SAICF,  
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-493-0269-2  
Depósito legal: B-7.978/1996

Impreso en Gràfiques 92, S. A.,  
Torrassa, 108 - Sant Adrià de Besós (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

## 6. Luz y color: lo pictórico en lo fílmico

A estas alturas, la relación entre pintura y cine debería aparecer como lo que es: menos una semejanza entre cuadros y películas que un parentesco, a veces lejano y que quiere olvidarse, o que a veces, por el contrario, se pretende intensificar. La historia del cine, al menos cuando éste se ha hecho apto para pensarse como arte, no tiene su sentido pleno si se la separa de la historia de la pintura. Al mismo tiempo, cine y pintura no representan —no apuntan a representar— el espacio, el tiempo o la ficción, del mismo modo; no emplean exactamente para ello los mismos procedimientos.

Como acaba de verse, el cine se sintió pronto superior al teatro —de cuyo confinamiento «libera»— y también de la pintura, cuyos más rebuscados efectos realiza él sin esfuerzo desde Lumière. Esta superioridad, sin embargo, lejos de ser absoluta, ha seguido siendo siempre vagamente insatisfactoria. Una puesta de sol pintada es una impresión; filmada, se convierte en un insoportable cromo: se necesita el descaro de Godard para atreverse, en *Yo te saludo María* (Je vous salue Marie, 1984), a filmar con ingenuidad el sol poniente.

Es, pues, que, a pesar de todo, la pintura dispone todavía de algo más, de unos medios de acceder a una emoción, a un sistema de las emociones más directo, más seguro. Ese algo es lo más pictórico de la pintura, el color, los valores, los contrastes y los matices; en resumen, el campo de lo plástico. El

cine, limitado en este plano por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado nunca de desear igualar, copiar, superar en él a la pintura. Al querer hacer todo lo de la pintura y hacerlo mejor que ella, el cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico —formas y colores, valores y superficies— y un vocabulario —aún por forjar— del «material» fílmico. Lo fílmico ha querido absorber también lo pictórico.

En el apogeo del cine mudo —esos apenas quince años entre la invención de la expresión «séptimo arte» y la del sonoro—, la búsqueda de raíces es la preocupación permanente de los esteticistas del cine. Rechazo, con frecuencia violento, de las filiaciones con respecto a la literatura y el teatro; afiliación en cambio a la poesía (Epstein), a la música (Dulac, Gance), y por supuesto a las artes plásticas, tal es el ámbito ordinario de la definición y defensa de lo fílmico. El blanco y negro en especial inspira entre el cine y el grabado una frecuente comparación que parece hoy curiosa e improbable —pues las oleadas realistas después de 1930 devolvieron incesantemente el cine a sus orígenes fotográficos y «justificaron» de otro modo, en caso necesario, el blanco y negro (como color de la foto)—, pero era el más «natural» en 1925.

Al publicar en 1938 un libro de síntesis sobre la teoría del cine, Bruno Rehlinger da cuenta de las diversas tentativas de comparación entre filme y grabado, filme y grafismo (*Graphik*). El balance le parece todavía lo bastante equilibrado como para que, consciente de diferencias evidentes, conceda una gran atención a esa semejanza, cuya conclusión, para él, no es ante todo técnica (la diferencia esencial debida al movimiento), sino espiritual, estética: el filme sólo puede aludir al terreno de lo espiritual, mientras que el grabado es una especie de escritura.

Hacia la misma época se establece una relación aún más sólida entre el cine y la pintura en el campo de las vanguardias. Bastante curiosamente, es en alguien que niega cualquier especificidad al uno y a la otra, Moholy-Nagy, en quien es más constante la interferencia. Si su película *Film Foto Malerei* (1926) mezcla indistintamente filme, foto y pintura, es para promover mejor un arte cinético que los englobaría a los tres y los anularía definitivamente. La utopía de Moholy-Nagy, como se sabe, apenas sobrevivió: el *Licht-Raum Modulator* en el que trabajó de 1922 a 1930, fue a parar enseguida al museo. En cuanto a su *Lichtspiel* —«su juego de luces»—, aún tuvo menos fortuna: en 1925, la palabra *Lichtspiel* sólo se utilizaba ya en alemán para designar al cine.

Generalmente, el encuentro de las vanguardias plásticas y el cine ha tenido lugar en formas institucionalmente marginales: sólo en fechas muy recientes, y en el museo, han dejado de serlo. En ellas es sin embargo donde

más crudamente se han planteado los problemas. Por muy fechadas e incluso superadas que estén su reflexión y sus realizaciones, de Moholy-Nagy queda el concepto de pintura «absoluta»: aquella cuyo objeto está en sí misma, que no necesita objetos naturales porque su base es la acción —pensada como biológica— del color. El color, es, entre otras cosas, lo que sí actúa en las primeras películas de Ruttmann. El *Opus 1* (1922) es una variación sobre unas cuantas formas, una variación —a veces íntima— en el límite de lo imperceptible, sobre colores, una gama azulada y una gama rosa-naranja-marrón. ¿Acción biológica? No podría jurarse, pero, desde luego, se ha buscado algo «puramente visual», a pesar de la anodina metáfora musical (¿vale la pena evacuar la ficción para caer en ese «sinfonismo»?).

Comparación no es razón. Esos filósofos que escrutan la capacidad del filme para competir con el grabado en el terreno de lo inefable, esos artistas que piensan haber alcanzado el *non plus ultra* de la «pintura absoluta» con formas coloreadas y un movimiento reglado, ¿no trabajan todos sobre la base de una gigantesca petición de principio? La comparación sería posible —y válida— porque cine y pintura son artes plásticas, porque comparten el mismo material visual. Pero, ¿qué sucede con el *material*?

Notemos enseguida en todo caso que —bajo la forma que acaba de evocarse— es una idea reciente. Unos pintores tan conscientes de trabajar en el interior de una cultura pictórica como los del Cinquecento italiano nunca pensaron el color de otro modo que como colorido (el colorido es al color lo que el adjetivo es al sustantivo). Para ver aparecer la noción de color como material de pintura, hay que esperar prácticamente a la publicación de los opúsculos de Signac y de Denis, o sea, al último decenio del siglo XIX.

Casi lo mismo sucede con la «forma»: los pintores reconocieron muy pronto el hecho de que trabajaban con —o contra— cierto repertorio de formas legadas por la herencia; pero precisamente la forma se piensa como herencia antes que como material, con todas las represiones y violentos regresos que supone la noción. A decir verdad, para que se convierta en tal forma habrá que separarla del objeto representado: se necesitará la propuesta de una pintura no objetual (Malévitch), de una pintura «abstracta». (Y eso sin hablar de la práctica de los pintores, del sentido de los valores plásticos que es moneda corriente desde hace siglos, sino de la conciencia que la pintura tiene de su material y de la definición que de él puede darse ella.)

Definición más bien mínima del material pictórico, las «formas y colores dispuestos en cierto orden» de Maurice Denis, pero que vale, en fin, para la pintura moderna, al menos desde el neoimpresionismo y el divisionismo (Signac en 1900 fija como *finalidad* en la pintura moderna, «dar al color el



mayor esplendor posible»; encuentra los primeros signos en Delacroix), y vale con seguridad para todo el principio del siglo XX.

El «material» cinematográfico no es tan fácil de reducir: evidentemente formas y colores no bastan aquí y nadie se ha arriesgado a una definición tan «formalista», ni siquiera los formalistas rusos. Todo lo más Tynianov apunta que el cine trabaja por medio de la iluminación de un material monocromo —rechaza decididamente todo cine en color. Por lo demás, su obsesión es la de definir lo que llama, de modo curiosamente redundante, el «signo semántico» (*smyslovoi znak*): de definir la imagen fílmica como artefacto significativo, cargado de significaciones por el juego de todo lo que la distingue de lo real fotografiado y de todo lo que observa esta distinción.

En lo esencial, esta actitud es la que se encuentra en la escuela de Kuleshov: la idea de que lo que aparece en la pantalla es únicamente una realidad fílmica producida por la técnica cinematográfica, de que el filme es realidad organizada. Muy incómodo por otra parte en esta discusión, Kuleshov pasa apenas puede a problemas más concretos, al *cómo* de esta transformación de la realidad simplemente fotografiada en realidad significativa. Tiene razón sin duda al ser prudente en el resbaladizo problema del «material».

Su discípulo Pudovkin, que reitera la lección del maestro de la manera simplista que ha asegurado su éxito de «pensador» ante técnicos de Hollywood, va al tema, a grandes tajos de podaderas: «El hombre en cuanto fotografiado no es sino un material bruto para la futura composición de su imagen en el filme, dispuesta en el montaje». El material no sería, pues, sino unas imágenes que pueden acortarse, alterarse, reunirse y, tendencialmente, trozos de película. Tentación permanente la de reducir el material a la materia prima, no sin equivalente en pintura: el pigmento, la pasta como material bruto.

Fuera del ambiente de la plástica y con algunos matices fáciles de adivinar, se oye el mismo sonido de campanas entre los teorizadores alemanes. El material del cine, sobre el que se ejerce el trabajo de la representación y de la significación, es la imagen fotográfica de lo real, una imagen ya completa en sí misma, que podría eventualmente bastarse, agotarse, en su función de doble perfectamente analógico. Material complejo, pues, difícil de analizar. Hay, a lo más, esfuerzos en el decenio de los veinte y allí donde se piensa (Alemania, URSS), por describir en detalle los caminos indirectos por los que se le puede transformar, triturar, cortar, pegar y, sobre todo, *fabricar* conscientemente con vistas a un cierto aspecto plástico y un determinado sentido.

En todas estas teorías hay una última constante: no se separan trabajo plástico y trabajo semántico. Trabajar la apariencia plástica de la imagen es

siempre perseguir el modelado del material fotográfico para desviarlo en el sentido del sentido. A la inversa, el sentido no se alcanza realmente —es decir, específicamente— fuera de cualquier imposición indebida del poder de la palabra —del verbo—, sino en el trabajo plástico, único legítimo, único noble.

Siempre podría sentirse la tentación de aproximar tal cual estas dos definiciones del «material»: formas, colores y sus disposiciones aquí, estilización plástica de la imagen fotográfica allá; se habría emprendido con ello un mismo trabajo de lo visual y de la superficie. Ahora bien, esto está lejos de ser tan sencillo. Primero, porque esta hermosa armonía no ha podido durar: el cine no se ha quedado en monocromo-grabado, ni siquiera en únicamente visual, y a la idea de lo específicamente fílmico como trabajo de la fotografía en un sentido plástico le ha costado mucho esfuerzo sobrevivir en el sonoro. Después, el trabajo de la significación en el cine puede muy bien arrastrar consigo los valores plásticos; no se agota en ellos o sucede en pocas ocasiones.

Quiérase o no, como se escribe la historia del cine, en lo esencial, es desde el punto de vista del filme de ficción sonoro. Ahora bien, si el trabajo plástico de la imagen, así como su significación, no se han abolido en él, su autonomía es la que plantea el problema: ¿están únicamente sometidos al relato con el riesgo de pleonismo? ¿Se separan de él demasiado ostensiblemente hasta el punto de rozar la gratuidad, el decorativismo? Por mucho que Bazin agrupase la mayor parte del cine mudo en el campo de un «arte de la imagen» míticamente opuesto a un «arte de la realidad», es sin embargo el sonoro el que —paradoja si se quiere— dice esta verdad del cine mudo: que no escapa ni a la representación del espacio ni a la del tiempo.

Sólo un cine no narrativo, una cinetización de la pintura, puede tener por categorías formales los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura. Es preciso, pues, dar un paso atrás, renunciar a captar de golpe y en bruto todos estos valores en el filme, volver a lo que —en la fotografía— es el primer *operador* formal y potencialmente plástico, a la *luz*. Hay que dar un rodeo por la luz.



### ¿Qué es la luz en el filme?

Habría, ante todo, respuestas en cuanto a su naturaleza, que designarían otras tantas diferencias con la pintura. La luz, en el cine, está siempre ahí e incluso doblemente ahí, puesto que la luz del proyector —la luz según el filme— sirve para mostrar la luz grabada tal como caía sobre las cosas filmadas —la luz de antes del filme. Hay entre las dos una imborrable connivencia, ya reconocida aquí incluso en su forma negativa —el negro—, y que ha alimentado a menudo el *fantasma* (en Murnau, en Sternberg o en Godard) de que la una es sólo continuación de la otra por otros medios. Consecuencia, articulación de la diferencia: la luz del cuadro no ha tenido que ser realmen-

te producida, la del filme ha sido real. Diferencia ontológica que se desdobra en otra infinitamente contingente, pero sensible: la luz utilizada en la producción de la película es una luz eléctrica, su aspecto es particular, variable por otra parte a lo largo de la historia del cine.

Todo esto ya es algo, pero, antes de volver sobre ello —o para volver a ello de otro modo—, enumeraré con mayor precisión lo que me parece que han sido los usos —o si se quiere las funciones— de la luz en la representación. *Grosso modo*, he encontrado tres, en el orden de su aparición histórica:

1. Una función *simbólica*: asocia la presencia de la luz en la imagen a un sentido. Principio banal, pero que —en el caso de la luz— afecta siempre a lo sobrenatural, a lo sobrehumano, a la gracia y a la transcendencia. Las *Anunciaciones* —incluso las más paganizadas por contaminación de una imaginería mitológica a partir de 1550— implican siempre un rayo luminoso que cae literalmente del cielo, materialización de la gracia especial concedida a María por el Espíritu Santo. Este rayo luminoso ocupa con frecuencia un lugar particular: está generalmente bastante mal integrado en la escena y se queda en dos dimensiones —en la superficie de la tela— como uno de los últimos vestigios de la organización puramente simbólica de esta superficie en el gótico. El rayo divino puede bañar la tela más difusamente y su significación sobre todo puede ser más fina, más oculta, como en la célebre *Virgen en la iglesia* de Jan van Eyck analizada por Panofsky.

Los ejemplos, por otra parte, pueden multiplicarse con facilidad. En el siglo XVII el sol será más bien el monarca y ya he hablado de ese rayo principal que, para Alberti, es el soberano de los rayos. La función simbólica, en todo caso, estará siempre estrictamente vinculada —es, casi, su definición— al estado de los simbolismos admitidos. Si bien no la ha perdido absolutamente, el cine ha debido, pues, las más de las veces, transformar esta función, o disfrazarla: la gracia divina se figura pocas veces en él por medio de una luz, porque en él, en definitiva, se la figura pocas veces.

Incluso en Dreyer, sin duda uno de los pocos que se atreven a inscribir la luz divina en una película, ésta adopta más a menudo la forma de su negativo, la sombra (la que abruma y tortura a Ana en *Dies Irae* [Vredens dag, 1943], la amenazadora de *Vampyr*); y son conocidas las mil astucias que despliegan, para mostrarla, un Bergman o un Tarkovski. El simbolismo de la luz es siempre, en el cine, algo anodino o como adherido: como si, habiéndole hecho encarnar la pintura los valores más inmateriales —Dios, el monarca, la naturaleza—, hubiese agotado sus posibilidades.

Incluso una película tan intencionalmente pictórica como el *Fausto* (Faust, 1926) de Murnau debe reducir la luz a significar un vago principio del Bien (salvo —es cierto— dos o tres excepciones, en especial la escena en la iglesia, el resplandor de la Eucaristía). Entre los cineastas más pintores, la luz



se piensa sordamente de hecho como el peligro permanente de hacer demasiado, de ceder al símbolo (el símbolo, hoy, ya no se acepta ingenuamente; sólo pasa provisto de comillas).

2. Una función *dramática*, vinculada a la organización del espacio o —más exactamente— a la estructuración de este espacio como escénico. Los medios de acción de la luz son aquí casi innumerables y no hay razón para no inventar constantemente otros nuevos. Bañando el conjunto de la escena, puede indicar su profundidad, subrayar e incluso definir el escalonamiento de las figuras. En las escenas irreales de las Anunciaciones, la sombra del ángel o la de la Virgen son a menudo la única indicación de su corporeidad, su única inscripción en un espacio dramático.

Pero puede hacerse aún más activa —como en todos los pintores del claroscuro—, si se une al gesto para alcanzar la elocuencia retórica perfecta —como en Caravaggio—, o designar, indexar, las zonas sensibles del cuadro —como en *La ronda nocturna* o en *La Tour*. Aquí, contrariamente a la operación simbólica en la que la luz se produce sobre todo bajo forma de rayo, la representación de las fuentes luminosas adquiere una importancia nueva vinculada a un trabajo de «verosimilización».

El cine aprendió muy pronto a singularizar, a subrayar significativamente ciertos elementos, ciertas zonas de la imagen y de la escena, mediante una iluminación apropiada. Se cita a menudo el trabajo de Billy Bitzer para Griffith, y es cierto que ya implica casi todos los aspectos del trabajo dramático de la luz en el cine. Los famosos planos de *Pippa Passes* (1909) están destinados sobre todo a acentuar el angelismo del personaje de Pippa, produciendo a la vez un espacio luminosamente incierto, flotante, adecuado a la atmósfera poética que debe nimbar toda la película. El último plano de *A Drunkard's Reformation* (1909) —la célebre luz en el hogar— no es menos significativo: simbolizando la paz del hogar recuperada, la luz vale también para la representación realista de un «rincón del fuego» pequeño-burgués.

De hecho, el esfuerzo de los primeros operadores de toma de vistas se dedicó ante todo a escapar a la maldición de la iluminación «plana» —sin contrastes ni posibilidades de diferenciación— a la que parecía condenar el tipo de fuentes luminosas inicialmente disponibles (luz solar + reflectores, arcos de carbones, tubos de mercurio). El cine no paró hasta encontrar fuentes direccionales (las famosas lámparas Kliegl por supuesto, e incluso —en algún tiempo— las lámparas-antorchas inventadas para el ejército, gracias a las cuales el vulgar cámara se convirtió en director de la fotografía), y después, hasta perfeccionar estas fuentes. Por lo que aquí serían innumerables los ejemplos fílmicos, sobre todo en el período clásico y en blanco y negro.

Y se hizo universal la práctica del *spot*, del punto luminoso más o menos amplio, situado sobre las regiones de la imagen que habían de percibirse con urgencia y con seguridad.

3. Finalmente, una función *atmosférica* que acaso no sea sino un lejano «pariente» bastardo de la función simbólica allí donde ésta se debilita demasiado y no responde ya a una codificación fuerte, fácilmente comprensible. Los inicios pictóricos de la luz atmosférica son antiguos: la mayor parte de los Rembrandt y buen número de los Lorrain, confían lo esencial de su efecto a una utilización calculada de la iluminación para delimitar regiones diversamente significantes en la imagen (los *Peregrinos de Emaús*) y para bañar a la vez el cuadro, entero o por zonas, con una luz cuya «connotación» impondrá la apreciación del conjunto sobre el cuadro. Lorrain nunca representa directamente al sol, pero pasa por maestro, reconocido como tal, en la figuración de la difusión de la luz solar, en la representación de atmósferas características de los momentos de la jornada y de las estaciones.

Pero toda esta cohorte de pintores luministas es lo que habría que desenmarañar, y el cambio más notable se da —y no por azar— con la emergencia de la pintura de paisajes y también con el conocimiento de las nuevas teorías de la luz elaboradas en el siglo XVIII. La difusión de la luz se convierte entonces en un fenómeno observado, y a decir verdad racionalizado desde Newton y Huyghens, cuyo equivalente pictórico intentan encontrar los pintores. Es todo el esfuerzo de Turner y el punto de partida del impresionismo.

Para nosotros, el efecto atmosférico es acaso el más banal de los efectos de luz: la tarjeta postal, el cromo, la televisión hoy, todos los más masivos medios de reproducción se han apoderado a porfía de él. Cuando el cine lo toma desde esa banalidad, diríase que lo empobrece más y da la impresión de un efecto barato (véase la obra completa de Claude Lelouch). No obstante, fue también a través de este efecto como pasó, indiscutiblemente, uno de los más conscientes préstamos que el cine recibe de la pintura. Los cineastas, y mucho más los operadores de toma de vistas, reflexionaron y disertaron largamente —desde los años veinte— sobre la amplitud y la fuerza de los medios expresivos proporcionados por la luz difusa. En todos los tratados sobre el arte de la iluminación, se lleva la parte del león el capítulo del atmosferismo y florecen en él los nombres de pintores. La iluminación «a lo Rembrandt» era una expresión comprendida por todos los cineastas alemanes o rusos entre 1920 y 1935.

De estos tratados sólo citaré el del ruso Vladimir Nilsen, que describe así «el proceso de construcción de la luz y de la composición tonal»:

1) Exposición de la forma del objeto. O sea —sistemáticamente— acentuación de tal o cual aspecto de dicho objeto: por ejemplo, tratamiento en volumen o tratamiento en plano.

2) Exposición de la textura del objeto: «una superficie desigual, rugosa, revela su textura cuando se la ilumina mediante una luz intensiva, directa; un metal pulido, en cambio, exige una luz suave, difusa».

3) Fijación de la tonalidad general de la imagen, de su atmósfera.

Todo esto sabiamente calculado en función de la distribución luz/sombra, y de la mayor o menor direccionalidad de la luz. Un sistema, un cálculo, una ciencia, ejemplares pero no raros, y que Hollywood, tras la emigración alemana de la década de los treinta, seguirá repitiendo.

Mediados de los años ochenta: se ha cerrado un bucle de esta historia. El veterano Henri Alekan publica *Des lumières et des ombres*, balance casi de una vida de operador jefe. Ilumina soberbiamente *A Strange Love Affair* (1985), de De Kuyper y Verstraten, en la que se despliega todo el deseo de retorno —*nostos*— al gran hollywoodismo en blanco y negro. Godard rueda nubes y soles sobre el agua, pero brama contra operadores y cineastas que son ya incapaces de captar las cosas más elementales del aire, de la luz y del agua. Los cineastas-poetas como Garrel cultivan el gris, las auras luminosas o las brumas de la noche, con el riesgo —evitado sin cesar— de la dulzonería. Nunca se han sentido los efectos de atmósfera tan frágiles ni tan emocionantes. El cine en búsqueda —penosa— de sus huellas, de sus marcas pictóricas.

Aquí, en efecto, se necesitaría más historia. Las tres funciones de la luz pueden ciertamente coexistir en el mismo cuadro, incluso en el interior de un mismo estilo o de todo un período; lo pueden sobre todo para nosotros, lectores «archivistas» de finales del siglo XX. Nosotros podremos llamar «atmosférico», en Duccio o Cimabue, el oro de los fondos de retablo puesto que la luz que de él emana acaba por bañar todo el cuadro con una luz suave y cálida que no deja de evocar cierta sensualidad propiamente paradisíaca; no por ello olvidamos que se produjo —de manera totalmente unívoca— a título de celebración y ostentación del lugar, supremo, de la divinidad.

Fuera de la historia de los simbolismos, parcialmente hecha, sería seguramente fructuoso —y no me consta que esto se haya emprendido— considerar el paralelismo entre la historia de la luz en pintura y la historia de las concepciones de la propia luz. Paralelismo, por supuesto, y no localización de cualquier determinismo. Los sabios «prehumanistas» —Grosseteste, Bacon— hacen de la luz, de acuerdo con la Biblia, la primera «forma corporal» creada, aquella cuya actividad habría engendrado el Universo (la luz dorada encuentra aquí su campo propicio).

Kepler inventa la noción de *rayo luminoso*, que pasa a Alberti. Por fantástica que sea, la teoría cartesiana de los «torbellinos», de la luz como efecto de la presión sobre el «aire sutil», pone al menos el foco en la *sensación* luminosa. Y Descartes es contemporáneo de Lorrain. La oposición entre teoría corpuscular y teoría ondulatoria —Newton y Huyghens— se hace enseguida demasiado técnica, evidentemente, para traducirse pronto en pintura: lo esencial es que la luz, sin haberse despojado totalmente de su resonancia simbólica —y eventualmente mística— se convirtió en un fenó-



meno natural, observable, reproducible y modulable para todos los fines útiles.

Este resultado, como se sabe, no se consiguió sin vacilaciones ni rectificaciones. En vísperas de la época moderna, la *Farbenlehre* de Goethe y la *Estética* de Hegel convierten regresivamente los fenómenos luminosos en manifestaciones del poder del espíritu. Pruebas deslumbrantes se ven en Turner, que conjuga estas filosofías con la noción de *sublime*. Lo importante es la tendencia masiva a no considerar ya la luz en sí misma como un fluido misterioso, sino la luz en su relación con los objetos. Toda la óptica actual sigue fundada en una idea elemental; no hay más luz que

a) la emitida por ciertos objetos excepcionales (hasta la electricidad, son casi exclusivamente el sol y el fuego);

b) la reflejada por otros objetos —es la inmensa mayor parte de lo que alcanzan nuestros ojos. Simultáneamente con el trabajo sobre el espacio, está pues claro que la pintura trabaja también sobre esta relación luz-objeto o es trabajada por ella.

En la historia fantasmática de la pintura, que la orienta alrededor del espacio hueco y del saliente visual-táctil de los volúmenes objetales, la luz es el vehículo privilegiado de esta diferencia y de esta relación. La historia del espacio se duplica con una historia de la luz, que la reescribe. Esto es, por ejemplo, a propósito del último período de Tiziano: «Las formas deben su existencia a una luz que parece no ser sino la energía misma de un cuerpo en el cual se condensan las energías de la tela» (D. Arasse).

El problema de la iluminación y de la luz en pintura es al menos —y ya es hora finalmente de recordarlo— un problema doble. En ello va la puesta en escena, puesto que la luz —más exactamente la iluminación— es un poderoso medio dramático y expresivo; pero también la destreza y el pensamiento. Puesto que la luz pictórica nunca es un dato, siempre hay, como mínimo, una dificultad que resolver: la traducción de una «materia» diáfana e impalpable mediante un material —pigmentos coloreados sobre soporte sólido— que se presta a ello bastante mal *a priori*.

El camino real de esta resolución es no atacar frontalmente la tarea, y géneros pictóricos enteros se dedicarán a figurar de manera convincente los objetos en su relación con la luz. En menor grado las fuentes, generalmente ocultas, que los objetos heridos por la luz, los que la hacen espejear, los que —translúcidos— la alteran más o menos, los que —rugosos o lisos— la hacen vibrar. La historia de la pintura es también la de la multiplicación —casi proliferación en ciertos momentos— de los efectos de realidad, de su dominio y de su integración en el espacio dramático de conjunto. En cuanto a la traducción de la luz misma y de sus trayectos, sigue siendo lo más difícil, una de las cimas del virtuosismo pictórico.

La historia más breve del cine, como se ha dicho, fue menos vacilante. Éste buscó enseguida el dominio conjunto de las tres funciones de la luz. Fue servido —y a la vez deservido— por la técnica: superiormente armado para la producción de los efectos de realidad, del encuentro entre luz y objetos, lo está mucho menos para representar las fuentes luminosas. Durante mucho tiempo, por ejemplo, la película «encaja» mal los contrastes demasiado elevados. Pero esa dificultad misma hizo de esto una tentación constante y, en algunos, una obsesión.

Sternberg, que realizó por sí mismo la iluminación de algunas de sus películas, se había creado una especialidad estilística de la luz utilizada para dividir el espacio, para compartimentarlo indefinidamente, para producir una atmósfera de ahogo y de angustia, para sugerir finalmente el aislamiento y el aprisionamiento moral de los personajes. Su filme más conseguido, *The Saga of Anathan* (1953), mezcla estas tres funciones al mismo tiempo que revela una fascinación por la materia luminosa misma (a falta de poder representarla directamente, lo fetichizado aquí es la pantalla luminosa, la pantalla-luz).

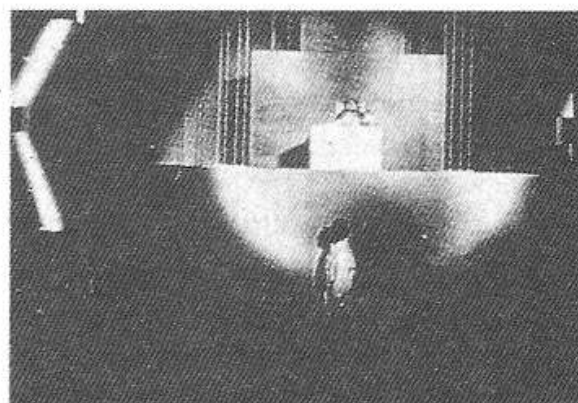
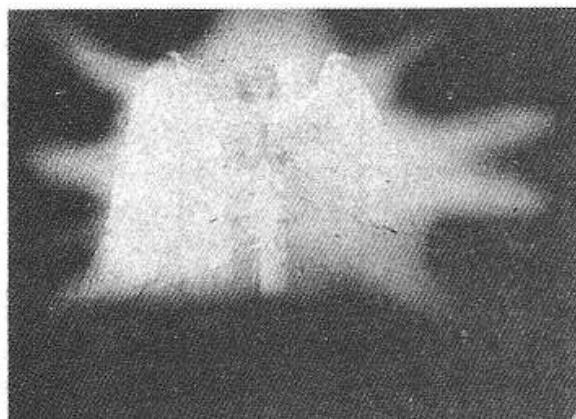
Murnau, al que Rohmer presenta como el más pintor de los pintores, «un Rafael sin manos», es aún más sistemático en *Fausto*, muestrario bastante completo de las posibilidades de la luz en la pantalla: incluso referido al estado medio —muy elaborado— de la imagen fílmica en la Alemania de los años veinte, la película impresiona por su superación cuantitativa y cualitativa. Rohmer observa con exactitud la proeza que es en ella la representación de lo irrepresentable, las fuentes luminosas y, lo que es más, llegando a hacer olvidar su origen eléctrico.

Para apreciar esta proeza es suficiente, en efecto, comparar el astro divino del principio del *Fausto* —un proyector tomado de frente, del que el operador Karl Freund consiguió obtener un resplandor direccional, una especie de cruz luminosa— con la luz del arco eléctrico, no digo siquiera en *Chieloviek s Kino-apparatom* —al futurista Vertov le gustaba mostrar la luz eléctrica como tal—, sino en *Persona* (Persona, 1966), que puede ciertamente compararse más directamente con *Fausto*. La luz de *Persona* es violenta, quema y ciega, allí donde la de *Fausto* —intensa— impresiona sin herir y, sobre todo, concuerda con un estilo de imagen que pretende transformar todo en materia visual.

En este punto, como en muchos otros, se tiene el sentimiento de un final que se eterniza. *Fausto* es de 1926, pero Sternberg, e incluso Ford o Mizoguchi, podían tener aún «su» luz. La normalización técnica —y no sólo técnica— de los rodajes, el empleo sistemático de la luz difusa de los cuarzos, la iluminación obligada de los techos-reflectores o el rodaje sin discernimiento en decorados naturales, hacen difícil hoy para un realizador el hacerse un estilo visual, una luz. No es extraño que la pintura esté presente siempre en las violentas reacciones contra esta nivelación: el protagonista de *Pasión*, de Godard, se bate con la luz, lamenta la muerte de Murnau y Sternberg y es en la pintura adonde va a buscar —¿inútilmente?— lo que el cine ya no sabe producir.



## LA LUZ EN TODOS SUS ESTADOS



«Toda luz parte de un punto en el que tiene más brillo y se extravía en una dirección hasta perder toda su fuerza. Puede ir en línea recta, rodear, inclinarse, reflejarse y traspasar; puede concentrarse o dispersarse, avivarse o extinguirse. Donde no está, son las tinieblas, y donde empieza, se encuentra su foco. El trayecto de los rayos de ese foco central a las avanzadillas de las tinieblas es la aventura dramática de la luz» (Joseph von Sternberg).

«... y el incomprensible acceso de una luz que hace durar toda otra noche» (Jean-Louis Schéfer).

Fotograma de Murnau, *Fausto* (1926); fotograma de Akerman, *News From Home* (1976); fotograma de De Kuyper-Verstraten, *A Strange Love Affair* (1985); fotograma de L'Herbier, *La Inhumana* (*L'Inhumaine*, 1924).

En cuanto a la película-muestrario de los últimos años, *L'Ange*, de Patrick Bokanowski, es sintomático que sea también una película infinitamente retocada, reelaborada en el taller del cineasta, que la referencia y la reflexión sean en ella de tipo exclusivamente pictórico; y que sea también una película francamente experimental que no evita la ficción pero que se preocupa poco por la «gran forma» ficcional. En la relación con la luz es como mejor se percibe la paradoja plástica del cine: víctima de su tecnicidad, capta demasiado bien y sin esfuerzo la luz para saber de entrada trabajarla.

Hacer de la luz un material plástico es, en pintura, una necesidad: el pintor más naturalista no puede agotar su tratamiento de la luz en efectos de realidad. En cine es una decisión deliberada y difícil.

Habíamos partido del material, y empezar por hablar de la luz es, a pesar de todo, revelar una opción previa —la del cine— puesto que la luz pictórica es siempre la idea de una luz. Sólo que lo primero en pintura no es la luz, sino el color. Prioridad, al menos empírica, flagrante: Moholy-Nagy, en su radicalismo, no reconoce a la pintura sino una única virtud, pero «eminente», la de haber aprendido a dominar empíricamente el sentido del color. Y todo el efecto de las vanguardias será justamente el de transformar esta prioridad empírica en prioridad teórica. Pienso menos aquí en el mismo Moholy-Nagy —a quien sólo interesaba el color como «yacimiento de luz» y que quería trabajar directamente con la luz pura, con un absoluto de la luz— que en sus colegas de la Bauhaus.

¿Cómo pensar el color en cuanto material? ¿Cómo elaborar su teoría? No creo rebajar el esfuerzo teórico de principios de siglo al decir que, ante todo, *volens nolens*, gestionó sobre todo la herencia, una herencia muy antigua y bastante confusa. En esta herencia, el color tiene al menos tres clases de efectos y de valores pensables: un efecto simbólico, un efecto fisiológico y un efecto psicológico. Es la suma —la dialéctica— de los tres la que fascina a Klee y a Kandinsky. Sobre todo que estos efectos se confunden parcialmente —y se toman como «pruebas» y raíces— los unos de los otros.

Sería fácil poner en evidencia un efecto puramente simbólico del color en los períodos en que los simbolismos tenían buena salud y estaban ampliamente socializados. Michael Baxandall recuerda que «reunir series simbólicas de colores era un juego de la baja Edad Media al que jugaba aún el Renacimiento», según por otra parte códigos diversos (teológicos, astrológicos, etc.). Se ponía aquí a contribución el fondo común neoplatónico, pero —en pintura— el juego simbólico se complicaba más por la conciencia —común a los pintores y a sus comanditarios— del valor *económico* de los colores, el cual, a su modo, también hacía de símbolo. El azul de dos florines —el más caro— se utiliza para el manto de la Virgen; el azul de un florín para el res-

to del cuadro. Si la Virgen está vestida de azul, es, pues, tanto en virtud de un simbolismo antiguo —el azul, color del cielo—, como por la escasez del ultramar, desconocido, como su nombre indica, antes de los grandes viajeros. Después de todo, Plinio el Viejo refiere que Apeles no tenía en su paleta sino cuatro pigmentos: blanco, negro, rojo y amarillo.

Pero los simbolismos del color son generalmente mucho más difusos; la antigüedad sobre todo de su tradición hace que sea difícil desentrañar, incluso hoy, la parte de convención pura y la parte de convención «natural» de que son vehículo. Una llama puede ser amarilla, verde, azul, a veces anaranjada, pero, prácticamente, casi nunca roja; ahora bien, el rojo es el que simboliza el fuego —el del infierno, pero no sólo éste—, el calor y, para nosotros todavía, el peligro.

De modo que lo que se toca aquí es otro efecto, muy conocido pero mal explicado, que no se sabe si calificar como psicológico, fisiológico, o puramente cultural: el azul serena, el rojo enerva; arquitectos y diseñadores lo saben, pero esta acción nunca es separable de las resonancias afectivas, de las connotaciones simbólicas, que pueden contrariarla.

Es sin duda esta indefinición, esta incertidumbre, la que explica lo curioso de ciertos modelos, en especial el ampliamente transhistórico de la metáfora musical. El color es una música, idea reiterada en Moholy-Nagy, pero también en Kandinsky, Eisenstein o Scriabine. Idea antigua, se la encuentra formalizada y experimentada (?) desde el siglo XVIII —recuérdese el célebre y pintoresco P. Castel, con su «clavecín ocular». Remite sobre todo, en último análisis, a las tentativas desesperadas de la gran tradición pitagórica para establecer paralelismos perfectos, «correspondencias», entre todos nuestros sentidos; para encontrar una unidad «sinestésica» en nuestras sensaciones. Por lo demás, las «ondas» sonoras no tienen con las ondas luminosas sino una semejanza lejanamente matemática —y aún—, y la única base de este paralelismo se reduce en el fondo a la experiencia psicofisiológica, a la convicción de que música y color producen efectos comparables sobre nuestra sensibilidad.

Ahora bien, aunque en rigor sea posible evocar determinados pasos de la música al color —experiencia que ha banalizado la droga—, es más bien el paso inverso —del color a una formalización musical— la que interesa a la plástica y a los teorizadores, que esperan así disolver la subjetividad de la experiencia de los colores en una notación que parece más rigurosa. Desgraciadamente, estas equivalencias (entre colores y alturas, entre colores y timbres) cuyo catálogo se establece periódicamente, no son verificables y sobre todo falsificables, y seguimos estando lejos, no digo siquiera de la ciencia, sino simplemente de una teoría aplicable.

El saber que la pintura tiene acerca del color es, pues, complejo. Comprende una suma de notaciones empíricas —algunas se remontan al *Tratado*

de Leonardo, como el refuerzo mutuo de los colores complementarios cuando se yuxtaponen— y diversas tentativas de racionalizar estas notaciones —la colorimetría, basada en la teoría ondulatoria de Newton, permite al menos calcular eficazmente las mezclas de colores. Esta combinación de «leyes naturales» —los contrastes de colores, el orden de los colores del prisma, etc.— con antiguas reminiscencias simbólicas puede difícilmente valer como ciencia, pero sin duda Moholy-Nagy no se equivocaba en cuanto a un cierto *sentido* del color, a una cierta sensibilidad.

Ahora bien, todo esto es lo que, más o menos, ha pasado a la cultura visual común, poco a poco y a costa de pequeños escándalos periódicos: la aplicación algo tosca por parte del impresionismo de la ley de los contrastes coloreados, el gusto del fauvismo por los colores crudos y «mal asociados», etc. Y sobre este fondo, sobre este estado de cosas, es como ha tenido que trabajar el cine en color.

Único teorizador del cine que haya propuesto realmente una reflexión seguida sobre el color, Eisenstein empieza, pues —lógicamente— por fulminar contra el deplorable estado de esta «cultura» común reducida a tres veces casi nada que la pintura lega al cine. Ciertamente que exagera algo sobre lo deplorable: el batiburrillo erudito sobre la simbólica de los colores que propone en *El montaje vertical* es tan largo como complaciente. Concede en él demasiado a fenómenos excepcionales, especialmente a todo lo que —para él— prueba la sinestesia color-música (también Scriabine, acompañado esta vez por Tchaikovsky y Debussy). Está, sobre todo, terriblemente limitado en su reflexión por el inverosímil desprecio en que mantiene —¡en 1938!— a la pintura abstracta.

Exacerba, en resumen, la confusión de la herencia pictórica, y no sorprende que la salida teórica que propone sea a su vez hiperrígida, cerrada por una anómala racionalidad de fachada. La reflexión sobre el color es de hecho —para él— la ocasión de reiterar una vez más una cuestión que lo había agitado mucho diez años antes y que realmente no había podido resolver: ¿cómo puede la imagen fílmica ser a la vez algo que ver y que comprender?, ¿cómo puede transmitir a la vez un sentido preferentemente inequívoco y una sensorialidad, grata a ser posible?

Obsesionado, como todos saben, por la producción del sentido, Eisenstein no renunciaba por ello al placer de la imagen: la dimensión sensual del color y su poder emocional son para él su manifestación privilegiada y, a lo largo de todo el monumental trabajo sobre el montaje de 1937-1940, se esfuerza por justificar el mantenimiento de esta dimensión sensual *en* el trabajo del sentido —*en* la noción de *obraz*, de «imagen global»—, no desde luego sin la tentación de otorgar prioridad absoluta a este trabajo del sentido.



Teoría a un tiempo sistemática y coja, en la que el color se mantiene en vilo entre la certidumbre del sentido —el rojo es la sangre—, y las imprevisibles resonancias emocionales que la música —en la orgía de *Iván el Terrible* (Ivan Grozni, 1944)— sirve igualmente para acelerar.

La invención del cine en color se realizó sobre bases técnicas ya bien asentadas, las mismas incluso que habían servido medio siglo antes para inventar la fotografía en color, a saber —en lo esencial—, el principio de la síntesis de los colores a partir de tres «primarios». Si queda, sin embargo, un campo en el que el cine es fácilmente traicionado por su técnica, es el del color. Recuerdo sólo a título de información el problema —vivido como crucial desde hace unos años— del desvanecimiento progresivo pero ineluctable de los colores en la película.

Pero ya en la toma de vistas, y cualquiera que sea el sistema adoptado —hubo, como se sabe, varias decenas de ellos—, la película traiciona al ojo al reaccionar a los colores de la escena filmada de una manera que no es la suya. El ojo, en efecto, en todos los casos, es infinitamente más tolerante, no cesa de «reajustar» su respuesta, y todo fotógrafo aficionado sabe bien que lo que nosotros percibimos como «azul» —el mismo azul, mañana, mediodía y tarde—, tendrá de hecho diferente traducción en el color de una foto o de una película (el rompecabezas de las «temperaturas de color»). Las diferentes emulsiones y los diferentes sistemas tienden, además, a favorecer tal o cual color, a producir dominantes, etc.

El color filmado no es ciertamente, en resumen, el color percibido. Recuerdese la observación de Dreyer, al notar que en el cine, después de todo, el color parece menos realista, más convencional, que el blanco y negro. Dreyer hablaba hacia 1950 pero el blanco y negro se ve incluso hoy como más próximo a una ideal «objetividad fotográfica»; en la película el *trabajo* del color se ve más fácilmente como arbitrario.

A pesar del peso de la herencia pictórica —su faceta enorme, insoslayable—, a pesar de su imposibilidad de ignorar la cultura correspondiente, de no referirse a ella, el cine tuvo, pues, que constituir su propia sensibilidad al color y no pudo dejar de tener sobre él en cuenta los principios mismos de su técnica. La técnica del cine en color no se parece, en efecto, ni a la de la pintura, ni a la de las primeras fotografías en color.

Fue indiscutiblemente en el momento del autocromo cuando la fotografía en color estuvo más cerca de la pintura contemporánea: apenas unos años separan el autocromo del divisionismo, y ambos basan la reproducción de los colores en la yuxtaposición de tres pequeñas manchas de colores primarios, individualmente imperceptibles o casi imperceptibles para el ojo, y de los que sólo se percibe su suma (sistema aditivo que es hoy, muy aproxima-

damente, el de la televisión en color). Por otra parte, ni el autocromo ni el divisionismo han «arraigado» realmente; ni el uno ni el otro han perdurado y el autocromo no ha producido sino muy escasos logros estéticos. Así que este parentesco es indicativo sobre todo en cuanto a la pintura.

En pintura, en efecto, y cualquiera que sea además el modo exacto de fabricación del pigmento —por ejemplo, por mezcla de colores «primarios»—, se asigna un color, y sólo uno, a cada trozo de la tela; la «coma» impresionista, el «punto» divisionista, se limitan en el fondo a trabajar con superficies de tela más pequeñas, mínimas.

No sucede lo mismo en el cine —o en la fotografía actual— donde todos los sistemas aún explotados hoy se basan en la existencia de tres capas de emulsión, correspondiente cada una a un color primario, y que cubren toda la superficie de la imagen. La técnica del Technicolor, la del Eastmancolor o del Fujicolor son, pues, lo menos pictóricas posible.

(Espero haber dejado claro que no propongo una diferencia de *naturaleza* entre filme y pintura, sino una diferencia de práctica. Siempre es imaginable un pintor que se aplicase a pintar sucesivamente tres capas monocromas, en colores primarios, sobre toda la superficie; es complicado pero teóricamente posible. Puede asimismo imaginarse un filme realizado con un procedimiento diferente, que fijase cada color en una sola vez, aunque sólo fuera el caso de los filmes *pintados* sobre la película, por ejemplo en los estudios Méliès o Pathé a principios de siglo, y de los que no hablo realmente aquí.)

Por lo demás, estas diferentes técnicas no son importantes sino en la medida en que implican diferencias estéticas. Pero me parece que la diferencia principal está vinculada —precisamente— a esta diferencia entre un tratamiento por superficies coloreadas yuxtapuestas (pintura) y un tratamiento por capas superpuestas y que recubren cada una de ellas toda la superficie (cine).

El cine trata el color como un bloque, toda la imagen es afectada a la vez por cada capa de color primario. Así que no puede —al menos fácilmente— *separar* un trocito de color del conjunto de la escena. Mientras que la tela, incluso la más representativa, puede siempre permitirse el lujo suplementario de elaborar, de definir *localmente* el color, de abstraerlo —en lo necesario— de la escena representada.

El filme no puede alcanzar esta definición local sino de manera muy indirecta. Obtener un efecto tan elemental como la yuxtaposición en la imagen de un amarillo y de un azul, para —según el consejo de Leonardo— reforzarlos mutuamente, es en el cine un alarde técnico que implica para empezar un dominio generalmente improbable de la posición de estos colores en la escena, es decir, un grado de dominio de la puesta en escena de los objetos soportes que pocas veces se alcanza. Componer el conjunto de un cuadro en términos de colores sigue siendo pues —en el cine— y salvo casos excepcionales, algo del orden de la utopía, si no de lo aleatorio.

¿Qué pretende este recuerdo algo pesado de datos bien conocidos? Esto: la mayor parte del tiempo, los realizadores preocupados por trabajar el color en sus películas —no son legión— pondrán el listón a menor altura que la de ese dominio de conjunto. Podría decirse simplificando mucho que su material —la imagen fotográfica + la puesta en escena— los impulsa a hacer dos cosas por otra parte complementarias: por una parte, producir pequeñas zonas de color —suficientemente identificables como tales—, en detrimento en caso necesario de los objetos-soporte; y por otra parte, encontrar un principio organizador que permita conjugarse, formar *sistema*, a esas manchas, a esas zonas aisladas.

Todo sucede como si, habiéndose esforzado por obtener un color dado en un lugar dado del cuadro, los cineastas estuviesen infinitamente preocupados por rentabilizar ese trabajo haciendo rendir lo más posible a esos colores. La voluntad de sistema y la abstracción de los sistemas adoptados sería en suma proporcional a la dificultad de obtener los elementos del sistema.

El ejemplo *princeps* del cine en color —la escena del banquete de *Iván el Terrible*— no funciona de otro modo. Se producen cuatro colores en total y para todo —el rojo, el oro, el azul y el negro— y se sitúan en la imagen de una manera que los hace autónomos, al menos en parte —Eisenstein lo ha dicho y repetido suficientemente—, con respecto a los personajes que los llevan. Colores puros, en bruto, prácticamente sin matices ni variaciones, se depositan como manchas en el cuadro, para dejarse llevar alegremente en el movimiento de las figuras y del montaje.

Ahora bien, es difícil imaginar con todo esto un sistema más rígido que el que regula su aparición: un sistema —como siempre en Eisenstein— sujeto al sentido, compacto, sin fallo lógico. Lo que permite al rojo circular en la imagen es ante todo su valor temático: la sangre —ya se ha dicho— pero en sus acepciones abstractas o desviadas. Hay sangre entre Iván y Basmanov, evocada cuando el rojo se posa en la cara de éste, pero esa sangre corre pareja con los lazos «de sangre» entre Iván y Vladimir. Y lo mismo sucede con los demás colores, al menos en el deseo de Eisenstein (porque es normal que un sistema tan cimentado sea, por otra parte, propicio a los lapsus).

Ninguna demostración mejor de la fuerza de este sistema que la parodia que de esta escena en colores realiza Carmelo Bene en *Nostra Signora dei Turchi* (1969): los colores siguen estando ahí, pero fuera de sentido, flotantes y dejándose ver sin significar otra cosa que la referencia.

No ha habido muchos otros Eisenstein, evidentemente, pero sólo porque ningún cineasta —creo— ha impulsado el sistema a tal punto de precisión. Pues en su principio, la gestión de *Iván* no me parece básicamente diferente de las adoptadas —al menos durante algún tiempo— por todos los cineastas que han pretendido ser coloristas. No se trata desde luego de redactar listas, y aún menos palmarés; se trata, como máximo, de dar dos o tres ejemplos,



tomados todos —y no es sorprendente— entre los cineastas de la maestría, entre los más obsesionados.

En Hollywood, el caso de cuidado constructivo del color más frecuentemente citado es, sin discusión, el de Minnelli. *Vulgata* minnelliana: «Antiguo encargado de decorado y vestuario, tiene hacia la plástica y el color un gusto a veces excelente, incluso emocionante —también a veces detestable—, y mucho menos “barroco” que rococó hollywoodiense al estilo 1935» (*Dictionnaire du cinéma*, Sadoul).

Rodar una bionovela sobre Van Gogh (titulada *El loco del pelo rojo* [*Lust for Life*, 1956]: ¿sobre Van Gogh?!), o acumular, en *Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951), las citas de cuadros célebres no significa evidentemente gran cosa, sino que la figura crítica de Minnelli estaba perfectamente concertada; y lo que interesa es más bien el trabajo del color en los filmes que —evidentemente— menos se prestan a ello, sobre todo los melodramas. La secuencia de la feria, hacia el final de *Como un torrente* (*Some Came Running*, 1958) se realiza sobre un rojo y un azul muy saturados, muy luminosos, estridentes, cuya violencia misma connota a la vez la atmósfera festiva y la proximidad del peligro (la secuencia es también un suspense: la heroína ha de ser asesinada). A lo largo de toda la película, el empleo de cierto rojo cereza asociado al personaje de Shirley MacLaine, hecho totalmente verosímil —ella sólo es una vulgar prostituta—, dota a su mundo interior de una dominante ácida, disfórica (está angustiada, nunca es dichosa). Etc.

Acaso el filme sea uno de los más demostrativos de Minnelli, en su manera de aislar colores ostensibles, brutales, y de trenzarlos sistemáticamente, como una especie de duplicado, más directamente sentimental aún, de la historia relatada. En otros casos, en *Yolanda and the Thief* (1945) o en ciertos *sketchs* de *Ziegfeld Follies* (1946), Minnelli multiplicará los ambientes, azulados, dorados, rojizos, marrones: «ambientes», es decir el grado primero de ese trabajo del sentido en el color cuyo axioma había postulado Eisenstein, y a veces apenas más que el grado cero, normalizado y previsible, que había alcanzado el *studio system*.

Hitchcock supo utilizarlo perfectamente, pero su empleo del color, acentuando irónicamente una significación a la vez enfática y socavada, resalta siempre el guiño, el «también yo sería colorista si quisiera».

Más allá de las innumerables diferencias, en Ozu se trataría del mismo principio en acción, del mismo cuidado dedicado siempre a definir los colores —los infinitos matices del gris en *Samma no Aji* [*El sabor del sake*, 1962]—, para depositarlos en la imagen, tanto más visiblemente cuanto que Ozu es un encuadrador genial (véase, por ejemplo, el verdadero sistema de los objetos en primer plano en *Urigasa* [*Hierbas flotantes*, 1959]), para verterlos de nuevo, en fin, en beneficio del conjunto, de la historia y de su atmósfera, a través de una sugestión de sinestesia colores-sabores-olores, como



muestran los títulos de las películas, todos relativos al poder evocador de las épocas y de sus alimentos. O acaso también en las dos películas en color de Mizoguchi —Jean-Pierre Oudart había propuesto poco antes un sistema de colores en *Shin heike monogatari* [El héroe sacrílego, 1955]. Y con seguridad en Antonioni, otro obsesivo, otro cineasta-pintor, muy cercano finalmente a Ozu en su gusto por los dominantes grises (todo filme de Antonioni muestra la bruma) para hacer resaltar mejor, como manchas fantásticas, la llama amarillo limón de los hacheros del *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964), o los colores de *Blow-up* (Blow-up, 1966). De Godard, volveremos a hablar.

Si el color en el cine funciona, si tiene una función, es siempre del mismo modo: o funciona en la expresión o no funciona en absoluto (ese porqué se encontrará en el próximo capítulo), y nada cambia el que esta «expresión» sea blanda o acusada, dominada o furtiva. La historia de las películas podría decir mucho sobre esto: al llameante Technicolor de los años cuarenta sucedieron generaciones de procedimientos que pretendían todos tender hacia el realismo y que conseguían todos demostrar —por contraste— la acentuada expresividad del procedimiento de Kalmus. Ahora bien, todos estos procedimientos, incluso los de los años setenta, campeones en esta pretensión de fría neutralidad, tienen ya aspecto de *estilos*, hacen *época*: un estilo helado a menudo, más publicitario que pictórico, pero estilo en fin reconocible.

Con todas las excepciones que se quieran —y las he citado ilustres—, la luz no puede sino apartar el cine de la pintura: la luz sigue estando demasiado conectada con los orígenes fotográficos del cine, sigue evocando demasiado una *naturaleza* del filme. Además, como se ha visto, es con más frecuencia dramática que realmente pictórica; designa, es activa, *da* sentido. El color, mucho menos natural —el filme tiene que aplicarse en él—, no da sentido: todo lo más lo recibe en depósito. Lo que el cine hereda de la pintura aunque sin saberlo, o sin realmente saber qué hacer con ella, sería también esta pasividad, esta «regresión» del color, esta apertura a otro espacio —el del gozo— del que hablaba Barthes.

En la opinión corriente, la *paleta* es el atributo del pintor, su instrumento por excelencia. El cine tropieza en su pretensión de producir un instrumento sólo comparable, y así, también en él, el color parece siempre *imitado*, por lo que —paradójicamente— hace pensar en la pintura, como si no pudiese venirle de ninguna otra parte.

Esta definición del pintor por el color, completada incluso con otra que encontraremos enseguida —por la pincelada—, es evidentemente demasiado corta: para enriquecerla y desplazarla es para lo que sirve también pensar lo pictórico a partir de lo fílmico y encontrar en ello, como he intentado, la mirada y el drama.