La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española

Jesús González Requena

I. (Color, artificio, representación)

Si existe una dimensión en la que, necesariamente, toda representación delata su ser artificio, la frontera que la separa rotundamente del referente que invoca haciendo imposible toda ilusión realista, esa dimensión es, sin duda alguna, el color. El color de una imagen, de una pintura o de una fotografía, jamás nos devuelve la experiencia visual del color del objeto representado. Y más que esto: en la imagen, las relaciones entre los colores, sus violencias recíprocas o sus integraciones armónicas, se hacen evidentes con una intensidad que no tiene parangón en la experiencia visual directa. No es éste el lugar —ni el que escribe la fuente cualificada— para explicar tan peculiar fenómeno perceptivo. Mas, en todo caso, su mero reconocimiento constituye un dato insoslayable para toda reflexión sobre la teoría de la representación y obliga, por otra parte, a la necesidad de reconocer dos formas o, quizá mejor, dos ámbitos, de la experiencia humana del color:

—La experiencia cotidiana del color en el universo que habitamos, es decir, en la construcción de las imágenes perceptivas del mundo.

—La experiencia del color en el ámbito localizado de la representación visual, es decir, en el ámbito de la percepción de representaciones, de imágenes mediadoras entre las construidas por la percepción y el mundo referencial. Podríamos decir que en ellas tiene lugar algo que podríamos identificar como la toma de conciencia del color [1].

II. (Pintura y conciencia del color)

Durante siglos, la conciencia del color fue patrimonio de la pintura. En su ámbito, en el espacio de los textos pictóricos, figurativos o no, cada cultura, cada período histórico, pensó y elaboró su relación con el color. Han existido —los historiadores de la pintura lo han acreditado— pinturas de la línea y pinturas de la mancha cromática —el XIX, por ejemplo, acusó el debate entre la línea perfiladora y contenedora, a más de contenutista, de la pintura realista-historicista y su abolición impresionista—, pinturas del —y de lo— negro —el postrero Goya o Piranesi, padres de todos los expresionismos— y pinturas de las mil modulaciones tonales —Turner, un casi coetáneo—, pinturas del color como violencia —fauvismo— y pinturas del color como caricia —el impresionismo, de nuevo...

III. (Hipertrofia de la representación, publicidad y plástico)

En la segunda mitad de nuestro siglo, la fotografía, el cine y la televisión han ampliado poderosamente este ámbito de reflexión plástica y cromática. Sin embargo, sería simplificador pensar este proceso de una manera meramente lineal y progresiva. Pues si, como hemos señalado ya, la pintura fue el espacio de una reflexión, de una toma de conciencia de la relación con el universo del color, el universo cromático objeto de reflexión la preexistía de manera evidente. No sucede lo mismo en nuestra contemporaneidad, y ello por dos cuestiones fundamentales:

1. La expansión de las técnicas de representación audiovisual —fotografía, cine, vídeo, televisión— han desbordado el ámbito histórico, tradicionalmente muy localizado, de la representación para introducirlo rotundamente en la cotidianeidad: hoy la representación —que es, por otra parte, una representación sistemáticamente cromática— no sólo invade el universo de lo cotidiano, sino que constituye cada vez más intensamente un ámbito privilegiado de relación del sujeto con el mundo: las grandes fotografías publicitarias conforman cada vez más rotundamente el paisaje de las ciudades y de los campos, y, sobre todo, la televisión —intensa, si no violentamente coloreada— constituye para el ciudadano medio una forma masiva de contacto perceptivo —fuertemente mediado, evidentemente— con el mundo. Vivimos, hay que decirlo, un mundo en el que las representaciones —siempre

(1) No se deduzca de esto una comprensión ingenua de la experiencia perceptiva: sin duda el proceso perceptivo es activo, lejos de reflejar pasivamente el mundo real, lo somete a la construcción de imágenes perceptivas, es decir, de representaciones retinianas; a ellas nos referiremos cuando hablamos de «experiencias perceptivas directas», por oposición a las «experiencias perceptivas indirectas» generadas por las imágenes fotográficas, pictóricas o televisivas.

cromáticas— invaden casi todos los resquicios de la experiencia perceptiva.

2. Paralelamente, en nuestro mundo contemporáneo se han invertido las relaciones históricas entre la materia y el color. Si en épocas anteriores los colores que constituyeran los paisajes humanos dependían en lo esencial de las propiedades cromáticas de las materias que rodearan a los sujetos, hoy, en cambio, este vínculo necesario se ha roto en lo esencial: no sólo los materiales son cada vez más artificiales, sino que los colores que los acompañan son arbitrarios en relación con ellos. El prestigio del diseño no es más que uno de los síntomas más aparentes de este fenómeno: el color de los objetos cotidianos, lejos de depender necesariamente de las materias que los constituyen, es producto de una elección arbitraria con respecto a su materia constitutiva. Y tal arbitrariedad, sistemáticamente asumida, ha sido integrada en el aparato productivo a través de esa nueva figura empresarial denominada departamento de diseño.

3. Finalmente, la irrupción del plástico, el más evidentemente artificial de los materiales conocidos y el que más rotundos efectos ecológicos ha producido en nuestro entorno cotidiano, ha consagrado esta relación arbitraria al romper toda relación entre el color y la textura; el plástico y, más en general los plastificados, al imponer sus superficies absolutamente homogéneas y carentes de la menor rugosidad, ha invadido nuestro entorno objetual de colores a la vez arbitrarios y artificialmente puros, densos y cada vez más alejados de las constelaciones cromáticas de la naturaleza.

Son éstos tres aspectos de un mismo proceso histórico y por ello intensamente relacionados: la fácil fascinación de las densas y a la vez simples coloraciones de lo plastificado ha impuesto su reinado tanto en el ámbito del diseño industrial como en la profusión de representaciones fotográficas —periodísticas y publicitarias— y televisivas que conforman nuestro paisaje contemporáneo. No se trata, pues, de una mera convergencia histórica, sino de un conjunto de rasgos que responden a una misma lógica esencial: la sustitución progresiva de la relación directa entre el aparato perceptivo humano y las materias y los entornos naturales por una hipertrofia del universo de la representación (o, más exactamente, de la representación **visual:** de ahí la desaparición no menos progresiva de las texturas); si la representación visual reina a través de la fotografía, el vídeo y la televisión, el universo del diseño, bajo el reinado de lo plastificado, constituye el objeto en espacio representacional antes y por encima de cualquier dimensión funcional; hoy más que nunca el color —«plastificado»— de los objetos y de las imágenes se evidencia como **signo,** o quizá más bien, como gesto seductor, en vez de como propiedad necesaria de la materia —pues es después de todo la materia, con la textura, su más «matérica» propiedad, lo que debe ser borrado en un mundo dominado por la representación visual.

Tal es pues la transformación de las relaciones entre la percepción directa del universo visual y la percepción del universo representacional. La segunda ha dejado de constituir un espacio acotado, ámbito histórico de una incesante reflexión sobre el universo visual, para tender cada vez más insistentemente a sustituir a la primera, a ocupar su lugar.

En el ámbito más particular de la experiencia cromática, el saldo de este proceso consiste en la conversión de las constelaciones cromáticas de las representaciones audiovisuales dominantes, publicitario-televisivas, en el patrón de la experiencia cromática misma —un ejemplo extremo: la decepción de muchos cuando los colores de los paisajes reales no responden a los ofrecidos por sus representaciones televisivas; no puede sorprendernos este fenómeno cuando sabemos que la imagen televisiva se consume dominantemente con la señal cromática intensamente saturada, viéndose así sometida cualquier imagen vehiculada por televisión —desde la de un informativo a la de un film cinematográfico— a una violencia sistemática que la somete a la lógica de los potentes y planos colores de lo publicitario. No menos extremo, y no menos relevante, es el recientísimo

—y formalmente perverso— fenómeno del coloreado de las antiguas películas en blanco y negro.

El color, pero el color saturado, violento y plano, parece constituir un síndrome irrefrenable de nuestra cultura de masas, una cultura electrónica, televisiva, que vuelve la espalda a lo real para sumirse en un imaginario insistente, cómodo e hiperestimulante.

IV. (Cinematógrafo, arte y moral del color)

Pensar las líneas de transformación de la fotografía cinematográfica española en los últimos veinte años —período que coincide con la obligada renuncia del cinematógrafo a seguir constituyendo un espectáculo de masas, una vez que la irrefrenable expansión de la televisión se ha adueñado en forma absoluta de este espacio— obliga a situarse en este contexto histórico-cultural. En cierto sentido, el cinematógrafo, junto a la fotografía artística y el vídeo-arte, retoma en nuestro presente la herencia de la pintura para constituirse en depositario de la conciencia del color de nuestro presente. Ambito limitado, acotado, marginal incluso con respecto a la hipertrofia de la representación audiovisual contemporánea, donde la representación rompe los automatismos perceptivos cotidianos cumpliendo así una de las funciones esenciales del arte:

«Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos, pero no lo vemos».

«Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, para advertir que la piedra es de piedra, existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de la singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado: ***el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte»*** [2].

Sustituir el reconocimiento ciego de lo idéntico por el retorno a la singularidad de la experiencia perceptiva; recuperar la capacidad de ver más allá y contra los automatismos perceptivos de la cotidianeidad; rescatar la dimensión sagrada de la representación —la que la liga esencialmente a la experiencia estética, a la percepción como revelación y no como mero reconocimiento— allí donde la hipertrofia contemporánea de la representación constituye a ésta en el universo del automatismo absoluto. Tales parecen ser algunas de las tareas a las que el cinematógrafo de nuestro tiempo se ha visto abocado al reconocerse como lugar de una cierta conciencia del color, al asumirse, intuitiva pero necesariamente, como soporte de una imprescindible moral del color.

Pensar en términos históricos esta toma de conciencia del color en la fotografía cinematográfica española equivale a seguir el proceso por el que el trabajo del color se constituye en una exigencia propiamente estética para nuestro cine. Es decir: la abierta y generalizada exigencia de **elaborar** el parámetro cromático de la imagen fílmica en función a criterios de coherencia, tanto formal —armonía, modulación, etc.— como semántica —creación de atmósferas dramáticas, usos connotativos y simbólicos, etc.

V. (El color de los sesenta)

Puede afirmarse, sin que ello nos lleve a olvidar algunos notables pero puntuales trabajos realizados en la década anterior, que la generalización de este fenómeno se produce a lo largo de los años setenta, coincidiendo, así, tanto con la ya anotada transformación sociológica del cinematográfico —algo más tardía en nuestro país con respecto a los europeos más industrializados—, que se ve obligado a

(2) Sklovski, *El arte como procedimiento*, en VV.AA., *Formalismo y vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1973, pp. 96-97.

renunciar a su antiguo papel de espectáculo de masas para limitar su oferta a ciertas minorías cultas urbanas y a la vez reorientarla en términos más propiamente artísticos, como el proceso de transformación democrática de la sociedad española en el que nuestra cinematografía alcanza uno de los períodos más ricos de toda su historia.

La convergencia de estos factores contextuales es relevante a la hora de explicar la ruptura que, en el campo del color, se produce, *grosso modo*, en la inflexión entre estas dos décadas.

En España desarrollista de los sesenta, en la que el cine era todavía el primer espectáculo de masas y en el que las nuevas y progresivamente confortables clases medias urbanas se iban convirtiendo en el patrón cultural a la vez que se reconocían progresivamente en el nuevo escaparate publicitario, la comedia —y una comedia igualmente urbana, desarrollista y pequeñoburguesa— se constituyó en el género dominante de nuestro cine. Con ella se impuso un uso indiscriminado del color, amable e intenso a la vez pero casi nunca elaborado en el plano formal (téngase en cuenta que la mayoría de las más valientes propuestas cinematográficas del período se producían en blanco y negro, lo que constituía, a más de una exigencia económica, un gesto de afirmación estética y, a veces, también política); los optimistas y a veces chirriantes colores Kodak se extendían así desde el universo familiar del super-ocho a la comedia comercial y, después de todo, no menos familiar, pasando por los destellos irredentos de la —no menos familiar— imaginería publicitaria.

Colores planos y brillantes, urbanos, amigos del plástico, de las tarjetas postales y de las puestas de sol, tanto como enemigos de la textura, irrefrenablemente modernos y publicitarios... tales eran los que dominaban en el paisaje cinematográfico español de los años sesenta.

VI. (La ruptura de los setenta)

En los años setenta, de manera puntual primero, pero pronto cada vez más generalizada, el universo cromático del cine español se desarrollaba de una manera inesperada. Quizá porque la cultura española está en la oposición y se encuentra especialmente incómoda entre los grises graníticos del Estado franquista y los colores Kodak del desarrollismo, una nueva sensibilidad visual emerge en las pantallas y conduce a la construcción de nuevos y variados verosímiles paisajísticos y escenográficos. Aun a riesgo de esquematismo, quisiéramos clasificarlos en dos grandes tendencias dominantes fuertemente divergentes y, sin embargo, susceptibles de atravesarse en muchos momentos:

1. Rechazo abierto de los colores plastificados y, en general, del *kitsch* televisivo-publicitario; interés por los paisajes autóctonos y por su diversidad textural y cromática: colores sutiles, matizados y cálidos; tendencia a la fotografía intimista, atmosférica, metafórica.

2. Asunción de las intensidades cromáticas televisivo-publicitarias en la perspectiva de su intensificación y estilización para la construcción de escenografías antinaturalistas que podrán alcanzar las intensidades del expresionismo-fauvista o del neón urbano y postmoderno.

VII. (El espíritu de la colmena)

Lo desconocido en lo conocido, lo misterioso, o lo mágico, como algo latente en el universo cotidiano, como algo que puede percibirse en su atmósfera, en su luz, en la densidad de sus volúmenes espaciales. Tal es el juego en el que se desenvuelve el asombroso trabajo visual de **El espíritu de la colmena** (Cuadrado/Erice, 1973), un film de atmósferas visuales, todas ellas sorprendentes por su novedad, es decir, por suponer la construcción de nuevos verosímiles visuales

para paisajes y ámbitos espaciales sin embargo plenamente cotidianos, directamente ligados a nuestra memoria perceptiva.

Castilla, sus pueblos y sus campos, es objeto de un tratamiento visual que desconcierta por la combinación de una absoluta reconocibilidad —nada, en suma, de estilización «paisajística» o «esteticista»— y de una inesperada e inquietante densidad —igualmente lejos de las pautas visuales del realismo «documental»—: quisiéramos, por ello, hablar de un cierto **hiperrealismo mágico.**

Comenzaremos anotando las dos grandes atmósferas visuales y cromáticas presentes en el film: una, predominantemente en los exteriores diurnos, está dominada por tonos marrones, cremas y grisáceos que excluirán tanto el azul como el rojo y el negro y que sólo podrán matizarse con verdes apagados: universos visuales amplios pero atmosféricamente cerrados, pesados, de rugosas texturas, simétricos y carentes de dinamismo; otra, predominante en los interiores de la casa familiar y en ciertos exteriores nocturnos, dominada por colores cálidos —las tonalidades del amarillo, las calideces de lo anaranjado— que darán cabida puntual pero intensa al rojo y al azul y que participarán de una dialéctica constante con el negro —sistemáticamente escorado hacia lo siniestro—; atmósferas densas, cálidas, matizadas, espacios donde lo mágico y lo siniestro participarán de una determinada danza.

Quizá la fuerza de estas constelaciones atmosféricas y cromáticas se deba al principio transformador que las anima: las dominantes cálidas de los interiores se prolongarán en los exteriores nocturnos y, sobre todo, como veremos, en los exteriores diurnos cuando a ellos acceda la aventura de las niñas; entonces los paisajes castellanos alcanzarán tonalidades sorprendentes que las descubrirán como ámbitos de una magia —y de una apertura visual— posible. Austeridad, aspereza, rugosidad; precisa definición de las líneas, detenida visualidad de las texturas —las de las piedras y la arcilla, pero también las de los rostros.

120

Fotograma 1: la precisión, la absoluta definición del trompetín plateado que sujeta la mujer, cuyas líneas se trazan con la misma precisión y densidad que las que dibujan sus manos, perfilan su figura o trazan las arrugas de su rostro. Hiperrealismo del cuerpo que se prolonga en el fondo del plano: la textura de la carne de la mujer comparte su densidad con las de las rugosas paredes que lo rodean.

La textura de los rostros, el rostro como superficie rugosa, a veces algo volcánica, que acusa una dramaticidad de la materia compartida por otras superficies.

Fotograma 2: labios carnosos, de perfilado volumen, amargamente ceñidos por las arrugas que los enmarcan, en una superficie fisonómica picada, herida por granosidades próximas a las de la pared sobre la que la figura se inscribe. Mirada vacía, apagada totalmente por el preciso sombreado de los ojos. El marrón de la chaqueta de la mujer encontrará su eco, en el contraplano, en el de la madera del tren, y en el ambiente general de los marrones de la estación, al igual que la mirada se prolongará, en ese mismo contratiempo, en la demandante, y vagamente melancólica, del soldado sentado en el interior del vagón.

121

120
El espíritu de la colmena
(fot. 1): Luis Cuadrado.

121
El espíritu de la colmena
(fot. 2): Luis Cuadrado.

122

La misma austeridad, aspereza y rugosidad, la misma precisa definición de las líneas y densidad de las texturas en las imágenes generales de los hombres y los edificios, todo ello ordenado, en las antípodas de lo documental, por la insistencia de composiciones fríamente simétricas.

Fotogramas 3 y 4: las heridas de los rostros se prolongan en las de las texturas de los edificios. Una pesada pasividad —en el fotograma 3— marca las líneas descendentes del tejado y se impone sobre la curvatura del hombre que camina, como la curvatura del arco de la puerta alcanza a la del hombre sentado ante ella. Las simetrías de las configuraciones composicionales son a su vez reforzadas por las líneas de los desplazamientos de los personajes, tanto cuando se superponen al eje de cámara (fotograma 4), como cuando son perpendiculares a él (fotograma 3). En todos los casos, las masas de los edificios pesan sobre los personajes aplastándolos contra la parte inferior del cuadro.

123

122
El espíritu de la colmena
(fot. 3): Luis Cuadrado.

123
El espíritu de la colmena
(fot. 4): Luis Cuadrado.

Por otra parte, el recurso sistemático, en exteriores, a grandes planos generales, conduce a reducir la magnitud de las dimensiones de las figuras humanas, tanto en su tamaño como en la intensidad del movimiento: figuras pequeñas, movimientos lentos en un espacio visualmente amplio y abierto (vastas llanuras castellanas en grandes angulares, con perfecta definición de la línea del horizonte), pero cromáticamente cerrado (la pesadez mortecina del cielo: los cielos oscilarán siempre entre el gris y el crema, el azul es el color sistemáticamente excluido en **El espíritu de la colmena**).

124

Fotogramas 5 y 6: el horizonte, línea de definición absoluta y, a la vez, vértice entre dos masas dominadas por marrones, introduce un predominio plástico de la horizontalidad en los grandes planos generales sometiendo a su estatismo —que es parejo al de la cámara— los movimientos interiores al cuadro.

125

Cerrados atmosférica y metafóricamente los espacios abiertos exteriores, apagadas y tristes sus luces diurnas, serán los interiores cerrados del espacio familiar los que introducirán las luces vitales.

Fotograma 7: en la oscuridad de la improvisada sala cinematográfica, la mirada de la niña —pues sólo los niños pueden ver en un mundo en que las miradas de los adultos están apagadas— es atrapada por la imagen cinematográfica: un brillo de luz lo acusa en sus ojos.

126

124
El espíritu de la colmena
(fot. 5): Luis Cuadrado.

125
El espíritu de la colmena
(fot. 6): Luis Cuadrado.

126
El espíritu de la colmena
(fot. 7): Luis Cuadrado.

127

Nos encontramos ya en otro universo cromático; no hay aquí tonos apagados: un negro denso —también son negros los ojos de la niña— envuelve y perfila rostros cálidos, que bordean los tonos amarillos y rojizos.

128

Fotogramas 8 y 9: si unos ciertos marrones del mobiliario —el sillón, la mesa, las maderas, etc.— garantizan una cierta continuidad, los tonos amarillos y rojizos reinan en los interiores: espacios de retraimiento, de digna supervivencia. Tonos cálidos pero nunca blandos —ni dulcemente «poéticos», ni amablemente suavizadores de la imagen—; las duras texturas de los cuerpos —de las que Cuadrado fue el maestro indiscutible— mantienen su presencia: la dureza y resignación del rostro del hombre, admirablemente dotado de volumen, la finura marchita de las delgadas manos de la mujer, las resistentes texturas del sillón del primero y de la pared que rodea a la segunda...

127
El espíritu de la colmena
(fot. 8): Luis Cuadrado.

128
El espíritu de la colmena
(fot. 9): Luis Cuadrado.

129

Entre la inquietud y la dinamicidad: una cierta vitalidad se oculta en los espacios interiores:

130

Fotogramas 10, 11 y 12: la vela que centra la composición estática, simétrica, del fotograma 10 introduce, con el movimiento y la luz de su llama, un principio de movimiento y de calidez: metáfora de vida y a la vez justificación diegética y simbólica de la clave de iluminación que preside este plano y que se extiende al resto de los interiores de la casa —junto, como veremos en seguida, a las celosías de las ventanas—. (Sobre ella, recortado sobre negro, un ángel de la guarda que, si las limitaciones de este trabajo no lo impidieran, podría conducirnos tanto al monstruo cinematográfico como al maquis perseguido). En el fotograma 11, sobre una misma pauta composicional, el dinamismo se multiplica con una jovialidad inesperada: invaden de pronto la imagen algunos de los pocos blancos que conocerá el film.

131

129
El espíritu de la colmena
(fot. 10): Luis Cuadrado.

130
El espíritu de la colmena
(fot. 11): Luis Cuadrado.

131
El espíritu de la colmena
(fot. 12): Luis Cuadrado.

132

El blanco cálido —amarilleado— de las niñas: desde la pureza de la ingenuidad se abre una aproximación hacia lo negro siniestro: tal es el trazado visual y cromático de una dramática —y prematura— aproximación a lo real[3], a la muerte, a lo siniestro, como paso necesario para acceder a lo sagrado —pues hacia ello escora lo mágico que el film desprende:

133

Fotogramas 13 y 14: vestidos negros para una ceremonia misteriosa en la que se representa la muerte y en la que lo real, más allá de la representación ceremonial, se acusa en la crudeza de las texturas: las del sucio suelo de madera al que atiende el enfoque a la vez que difumina el rostro, mortecinamente desenfocado, de la niña.

132
El espíritu de la colmena
(fot. 13): Luis Cuadrado.

(3) Allí donde se habla de lo real recuérdese a Lacan

133
El espíritu de la colmena
(fot. 14): Luis Cuadrado.

135

Una fugaz pero intensa emergencia del rojo ha precedido a tal aproximación:

134

Fotogramas 15 y 16: primero limitada en la superficie del plano (fotograma 15), pero dando el color de la sangre a los labios de la niña —quizá destinada a ello por el tono rojizo de sus cabellos—, luego expandida por toda la superficie del plano (fotograma 16) en una asombrosa batalla dramática con el negro (en una imagen que, si nos permitiéramos desplegar su lectura, debería conducirnos necesariamente al recuerdo de la mística castellana: la vela se ha prolongado en una llama purificadora que indica la posibilidad de trascender lo siniestro en dirección a lo sagrado).

134
El espíritu de la colmena
(fot. 15): Luis Cuadrado.

135
El espíritu de la colmena
(fot. 16): Luis Cuadrado.

136

Los tonos amarillos y rojizos que ahora sabemos vinculados a la llama —de la vela, del fuego— se expanden, con la mirada de las niñas, a los espacios abiertos de las llanuras de Castilla.

Fotogramas 17, 18, 19 y 20: la simetría (fotograma 17) se traduce ahora en direccionalidad que marca al horizonte como punto de una posible apertura, y a la vez introduce un cierto principio de afirmación vertical del sujeto (la niña, enmarcada por las vías convergentes en el horizonte y que

137

136
El espíritu de la colmena
(fot. 17): Luis Cuadrado.

137
El espíritu de la colmena
(fot. 18): Luis Cuadrado.

139

concentran en sus laterales toda la fuerza de las texturas del plano), una promesa de dinamismo que será violentamente confirmada en el fotograma 18 con la potencia visual y dinámica de la inmensa locomotora —necesariamente— negra. Y así (fotogramas 19 y 20) nuevas luces, nuevas tonalidades iluminan las inmensas, y ahora prometedoras, llanuras castellanas; han llegado, no lo olvidemos, como extensión de la mirada de las niñas —el plano que contiene estos dos últimos fotogramas se abre (fotograma 19) como semisubjetivo.

138

138
El espíritu de la colmena
(fot. 19): Luis Cuadrado.

139
El espíritu de la colmena
(fot. 20): Luis Cuadrado.

140

Lo que moviliza los dos universos cromáticos, las dos atmósferas extremas del film, lo que los dialectiza en un misterioso proceso que obliga al espectador a descubrirlo todo —todo lo que se creía demasiado conocido— son los umbrales, las fronteras en las que se encuentran las luces extremas —nadie como Luis Cuadrado ha sabido fotografiarlos. Umbrales cerrados, acotadores de espacios de resistencia:

Fotogramas 21 y 22: cristales de celosía que, hermanos de la llama, introducen los tonos cálidos transformando mágicamente los marrones de las maderas sin por ello —repitámoslo una vez más— atentar con la asombrosa resistencia de las texturas, con el admirable trazado hiperrealista de las líneas que perfilan los objetos: la taza, el tintero, los duros perfiles de las manos y el rostro (fotograma 21); o la definición insoportable de la trama de la celosía misma, que separa la mirada ausente de la mujer de las flores que se dibujan en el exterior (fotograma 22).

141

140
El espíritu de la colmena
(fot. 21): Luis Cuadrado.

141
El espíritu de la colmena
(fot. 22): Luis Cuadrado.

Umbrales interiores:

Fotograma 23: convirtiendo el universo de la casa familiar en un extraño laberinto en el que se desenvuelve un viaje interior.

144

Umbrales que pueden abrirse hacia el exterior:

142

Fotogramas 24 y 25: acusando (fotograma 24) la llegada de las voces de un film en el que se habla del difícil y necesario trazado simbólico de la diferencia entre el bien y el mal o que acompañan (fotograma 25) la representación simbólica de una muerte necesaria que parece provocada por la luz procedente de la ventana abierta y que a la vez traza un camino, no menos necesario, no menos simbólico, en el trayecto de la niña.

143

142
El espíritu de la colmena
(fot. 23): Luis Cuadrado.

143
El espíritu de la colmena
(fot. 24): Luis Cuadrado.

144
El espíritu de la colmena
(fot. 25): Luis Cuadrado.

145

O umbrales, finalmente, que anuncian el acceso a un nuevo espacio:

Fotograma 26: primera, única aparición del negro absoluto en el ámbito de los exteriores a modo de dos ojos siniestros que imantan el desplazamiento de la heroína.

Fotogramas 27, 28 y 29: lo siniestro, decimos, visualizado en el interior monstruoso de una colmena que se funde sobre el rostro del padre descomponiéndolo en una imagen de putrefacción, de muerte (fotograma 27) que habrá de ser el lugar al que la hija tendrá que acceder necesariamente (fotograma 28). La escritura, lo real y la muerte, se trazan en un texto asombroso que es también una meditación dramática sobre la escritura cinematográfica (fotograma 29).

Y por fin, en la senda de lo negro, lo siniestro en su más directa representación:

El espíritu de la colmena constituye, pues, por muchos motivos, un momento crucial en la historia de la fotografía cinematográfica española en el que cristaliza de manera ejemplar un nuevo concepto visual cuyas huellas podrán rastrearse con facilidad hasta nuestros días.

146

145
El espíritu de la colmena
(fot. 26): Luis Cuadrado.

146
El espíritu de la colmena
(fot. 27): Luis Cuadrado.

147
El espíritu de la colmena
(fot. 28): Luis Cuadrado.

148
El espíritu de la colmena
(fot. 29): Luis Cuadrado.

147

148

VIII. (Furtivos)

El contenido diapasón de los tonos, la no menos contenida dialéctica entre lo plomizo y lo cálido, lo blanco y lo negro, que caracterizan a **El espíritu de la colmena,** son sustituidos en **Furtivos** (Cuadrado/Borau, 1975) por una mayor tensión cromática, por una violencia que precisa de la inscripción de la fealdad —urbana y fisonómica—; a su vez, las llanuras castellanas ceden su lugar a los montes del Norte. Motivos todos ellos idóneos para detectar ciertas permanencias y, a la vez, constatar la coherente versatilidad del fotógrafo cuando se cruza con otro muy distinto, pero también poderoso cineasta.

El bosque: unos ciertos ocres y rojizos, a veces llameantes, que se asocian inesperadamente bien a ciertos verdes (que garantizarán, aquí, una cierta continuidad entre los exteriores naturales, los urbanos y los interiores del film). De nuevo la brutal definición hiperrealista de la línea, la fuerza y la aspereza de las texturas de los rostros y la densidad de los volúmenes que se realiza sin precisar de bruscos contrastes de iluminación.

149

149
Furtivos *(fot. 30): Luis Cuadrado.*

Fotogramas 30 y 31: la admirable adaptación de las hojas rojizas con los verdes del paisaje integran —y, en cierto sentido, ennoblecen— el feo verde de la bata de la mujer, huella de la irrupción de los violentos colores urbanos en el paisaje autóctono. El contraplano (fotograma 31) lo muestra con especial nitidez: entre el rojo cálido y llameante de las hojas otoñales y el verde hostil (especialmente hostil, si cabe, por pertenecer a una tela estampada de grotescos motivos naturales) un denso negro perfila un rostro dramático —a la vez que se prolonga en los ojos y subraya las arrugas—, plena, hiperrealistamente definido, en el que las texturas y los volúmenes de la carne identifican la potencia de la fotografía cuadradiana.

150

150
Furtivos *(fot. 31): Luis Cuadrado.*

151

La ciudad: una cierta fealdad, un cierto conflicto visual entre lo urbano y lo rural.

Fotogramas 32, 33 y 34: son también los rojos y los verdes, conservando las mismas tonalidades y garantizando con ello la homogeneidad visual del film, las dominantes cromáticas que construyen los paisajes urbanos y los interiores del film. Lo urbano y lo rural se mezclan así bordeando lo grotesco (es, recordémoslo, un desafortunado cruce entre estos dos universos mutuamente extraños lo que generará el drama y su trágico desenlace). Y sin embargo, estas mismas gamas saben acusar esa cierta fealdad que atrapa a unos cuerpos campesinos violentamente urbanizados.

152

153

151
Furtivos *(fot. 32): Luis Cuadrado.*

152
Furtivos *(fot. 33): Luis Cuadrado.*

153
Furtivos *(fot. 34): Luis Cuadrado.*

La precisa definición, las densas texturas, los asombrosos volúmenes matéricos (el pan del fotograma 34 sobre la irritante textura de la mesa): la mejor fotografía de Cuadrado introduce, en el universo cinematográfico, la herencia, nítidamente española, de Zurbarán.

156

154

Fotogramas 35, 36 y 37: la rugosidad de la piedra, cuya fisicidad encuentra su eco en los cabellos y en el abrupto cuerpo de la muchacha (fotograma 35) o en la violencia descarnada y tensa del cuerpo de la madre (fotograma 36); la densa, intemporal y áspera —zurbaraniana— cabeza del guardia civil (fotograma 37).

155

154
Furtivos *(fot. 35): Luis Cuadrado.*

155
Furtivos *(fot. 36): Luis Cuadrado.*

156
Furtivos *(fot. 37): Luis Cuadrado.*

Fotograma 38: sorprendente maestría del encadenado, capaz de conservar la crudeza de las fisonomías a pesar del suavizado de las aristas de las figuras que tiende a producir la superposición de las dos imágenes.

157

Las constantes cromáticas que, como hemos observado, homogeneizan el film a la vez que, en su asombrosa versatilidad, construyen atmósferas bien diferenciadas, desaparecerán en la admirable, y visualmente inesperada, secuencia final:

158

Fotograma 39: la nieve, elemento escenográfico con el que no contábamos, impone un violento contraste con las ropas y los cabellos negros a la vez que el follaje se descubre, por primera vez en el film, pesadamente marrón: plena abstracción escenográfica para una venganza ritual.

157
Furtivos *(fot. 38): Luis Cuadrado.*

158
Furtivos *(fot. 39): Luis Cuadrado.*

159
Sonámbulos *(fot. 40): Teo Escamilla.*

IX. (Bajo el signo de la estilización neónica)

Si el interés por las texturas, las atmósferas y los paisajes naturales en su riqueza cromática constituye, como hemos constatado ya, una de las manifestaciones de la conciencia del color en el cine español contemporáneo, existe otra, no menos pujante y fructífera que, lejos de resistirse a los colores y las gamas de las imágenes masmediáticas, las reelabora y complejiza a través de una bien meditada estilización.

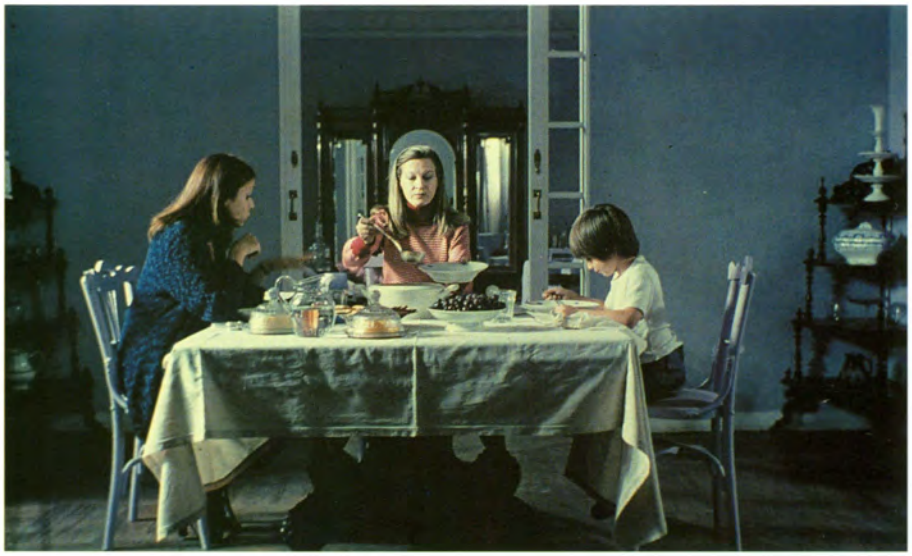
Punto de partida imprescindible para adentrarse en esta obra moral del color es el constituido por el fructífero y prolongado encuentro de Teo Escamilla y Gutiérrez Aragón.

Sonámbulos (Escamilla/Gutiérrez Aragón, 1978): ausencia de texturas, estilización sistemática de la luz y del color; cada espacio escénico, incluso cada habitación, poseerá su color específico, si bien generalmente enfriado por una tonalidad azulada; un color casi único, homogéneo, plano y saturado (azul-violeta en el comedor y en la habitación de la protagonista, rosa en la habitación del mago, marrón o azul, pero nunca combinados, en cada una de las salas de la biblioteca, negro en el teatro y en el laboratorio del mago); luces, en cambio, constantemente frías, cortantes, hirientemente blancas y a la vez ligeramente azuladas, de las que dependerá la homogeneidad plástica del film. Y, como resultado de esta combinación, creación de atmósferas sistemáticamente frías y hostilmente homogéneas, carentes de zonas de luz, haciendo perceptibles los volúmenes espaciales vacíos que rodean a los personajes y que excluyen todo rincón acogedor.

Fotograma 40: la biblioteca: luz blanca y fría sobre un azul suave saturado y no menos frío; espacio sobrecargado, desordenado, pero nada acogedor; lo cálido no tiene lugar en el registro visual del film.

159

Fotograma 41: el comedor familiar: la simetría del plano, ordenada sobre la madre y el armario del fondo, intensifica la frialdad —la madre es, después de todo, el vértice mismo de toda la frialdad del film— generada en la imagen por la ausencia de construcción en zonas de luz, por la crudeza del blanco que nos golpea desde la mesa —y desde el rostro de la madre— y por el vacío y la carencia de tonos y texturas de las paredes.



161

160

Fotograma 42: el blanco y el negro, mediado por la más fría y mortecina variante del azul. La ausencia de textura en los rostros conduce, en los momentos más extremos, a la disolución de éstos en máscara expresionista. La luz, en **Sonámbulos,** está del lado del terror, y el armario, constante escenografía del film en una disposición casi siempre rotundamente simétrica y teatral, es a la vez la promesa de un sentido oculto y trascendente y la amenaza de la ausencia absoluta de todo sentido.

160
Sonámbulos *(fot. 41): Teo Escamilla.*

161
Sonámbulos *(fot. 42): Teo Escamilla.*

162

Fotograma 43: incluso allí donde las sombras reinan, se renuncia a toda construcción zonal que pueda amueblar los volúmenes espaciales. **Sonámbulos** ha llevado hasta el límite la construcción fotográfica del espacio como vacío y desangelado volumen en el que la soledad de los sujetos se visualiza de manera rotunda. La conciencia de la representación, tan presente y dramática, al menos, como en el **Espíritu de la colmena** (recordemos en fotograma 29), remite aquí, no al encuentro con un cierto sentido trascendente, sino, como ya hemos advertido, a la amenaza constante del absoluto vacío.

162
Sonámbulos *(fot. 43): Teo Escamilla.*

Casi es inútil insistir en ello: nos encontramos con una fotografía cinematográfica que se afirma en las antípodas de la que constituyera los universos de Cuadrado/Erice o de Cuadrado/Borau: saturación frente a variedad tonal; superficies planas y no matizadas frente a la densidad de las texturas; ausencia de zonas de luz frente a la articulación de la imagen en zonas; espacios vacíos frente a espacios envolventes; predominio de las superficies planas frente al predominio de los volúmenes...

Sistema de oposiciones que se manifestará con no menor crudeza en el tratamiento de los paisajes naturales: nada tan lejano de los bosques de **Furtivos** como los de **El corazón del bosque** (Escamilla/Gutiérrez Aragón, 1978) o **Feroz** (Escamilla/Gutiérrez Aragón, 1983).

Si no reina aquí la frialdad de los colores suaves matizados por el azul-violeta, se intensifica, en cambio, tanto el rechazo de las texturas como la saturación en una clave —introductora de un rasgo estilístico que, como veremos, se prolongará en otros lugares— que podríamos denominar *neónica:*

Fotograma 44: lo hemos advertido: colores saturados, unívocos, cuya intensidad hace imposibles las texturas; aun cuando la figura se recorta nítidamente sobre el fondo, no por ello debemos hablar exactamente de volumen, más bien de dos planos superpuestos y bien diferenciados.

163

164

El paisaje natural es así estilizado e irrealizado (en una dirección opuesta a la del hiperrealismo).

Fotogramas 45 y 46: la simetría es introducida en la naturaleza, allí donde es menos previsible; el árbol de **Feroz** ocupa un lugar textual equivalente al armario de **Sonámbulos.** (A su vez, el oso, fotografiado con la crudeza necesaria para romper toda verosimilitud, introducirá la teatralidad, la representación como temática incesante.)

165

163
Feroz *(fot. 44): Teo Escamilla.*

164
Feroz *(fot. 45): Teo Escamilla.*

165
Feroz *(fot. 46): Teo Escamilla.*

166

Fotogramas 47, 48 y 49: brillo metálico de la piedra mojada excluyendo, una vez más, toda textura (fotograma 47); expansión de un verde intensamente saturado para la floresta y de un azul-morado igualmente saturado para los cielos nocturnos (fotogramas 48 y 49).

167

168

166
Feroz *(fot. 47): Teo Escamilla.*

167
Feroz *(fot. 48): Teo Escamilla.*

168
Feroz *(fot. 49): Teo Escamilla.*

Una naturaleza, en suma, irrealizada por un trabajo del color que la convierte en escenografía. No es difícil, pues, reconocer un movimiento de intensificación creciente que conducirá a la plena expansión neónica de **La noche más hermosa** (Suárez/Gutiérrez Aragón), uno de los momentos más brillantes de la fotografía, desigual, de Suárez:

170

Fotogramas 50 y 51: la continuidad en el tratamiento, intensamente saturado, de los azules-morados y verdes, se ve acompañada aquí por la irrupción de los rojos y de las luces cálidas, amarillo-anaranjadas.

169
La noche más hermosa
(fot. 50): Carlos Suárez.

170
La noche más hermosa
(fot. 51): Carlos Suárez.

Fotograma 52: la vocación neónica en el tratamiento del color y la luz termina, pues, por manifestarse explícitamente.

171

No es difícil recordar el uso del color y la luz en el cine musical de Coppola, y más ampliamente, la presencia de lo neónico en buena parte del más reciente cine postmoderno norteamericano. Nos encontramos, sin duda, ante algo que podríamos identificar como una elaboración poética de las modernas luces urbanas:

172

Fotograma 53: una vez más, no es este un cine de volúmenes, sino de planos superpuestos y distanciados en un montaje visual voluntariamente inverosímil: así funciona el voluntario «mal *araccord*» de luz que convierte el paisaje en pura escenografía.

171
La noche más hermosa
(fot. 52): Carlos Suárez.

172
La noche más hermosa
(fot. 53): Carlos Suárez.

173
Río abajo *(fot. 54): Teo Escamilla.*

174
Río abajo *(fot. 55): Teo Escamilla.*

También en **Río abajo** (Escamilla/Borau, 1984) podemos encontrar un semejante desarrollo de lo que venimos identificando como un tratamiento neónico del color y la luz. De nuevo cielos neónicos que en los atardeceres se vuelven morados, a la vez que se combinan admirablemente con tonos densamente anaranjados:

174

Fotogramas 54 y 55: noches magnéticas, irreales, cuya estilización contrasta admirablemente con el drama social que contienen negando desde el primer momento, a través del trabajo visual y escenográfico, la deriva documentalista, costumbrista o neorrealista que pudiera esperarse de las características del material argumental.

173

Así, a través del uso sistemático, y notablemente armonizado, de colores saturados, planos, densos, intensos, el film realiza una muy estilizada descripción de un cierto *kitsch* popular en el que los rasgos de la modernidad coexisten, en un conjunto fuertemente abigarrado, con los restos de las tradiciones populares en el universo del México lumpen y fronterizo:

Fotogramas 56, 57, 58 y 59: en torno a tonos cálidos amarillo-anaranjados se orquestan rojos, verdes y azules intensos en conjuntos abigarrados, *kitsch*, que sin embargo, a través de la estilización y de la armonización cromática, conceden, a los personajes que los habitan, una cierta dignidad e, incluso, una indiscutible poética.

175

177

176

178

175
Río abajo *(fot. 56): Teo Escamilla.*

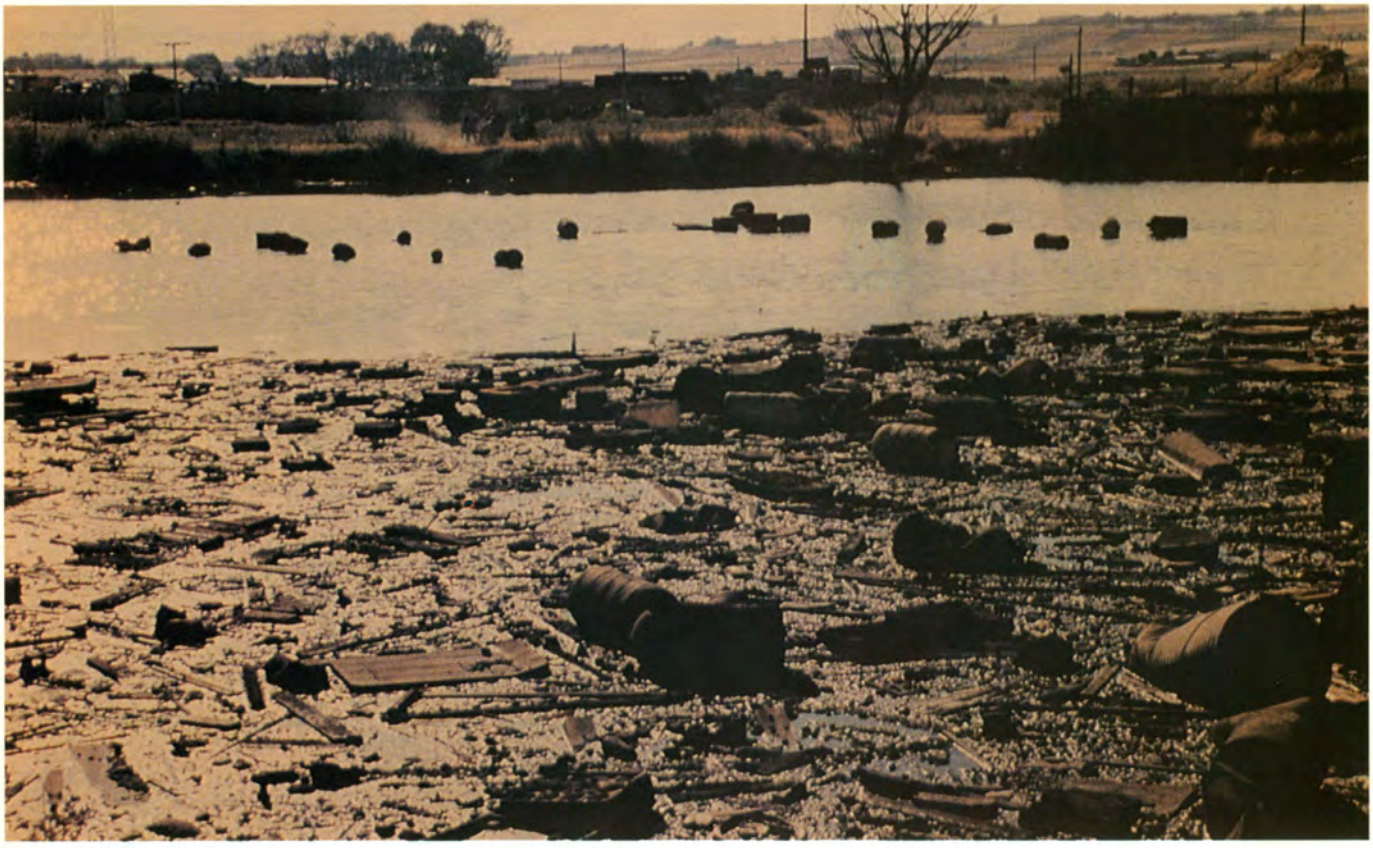
176
Río abajo *(fot. 57): Teo Escamilla.*

177
Río abajo *(fot. 58): Teo Escamilla.*

178
Río abajo *(fot. 59): Teo Escamilla.*

Fotograma 60: y en ocasiones, como sucediera también en **Deprisa, deprisa** (Escamilla/Saura, 1980), la fotografía reconoce, en las basuras urbanas, los conceptos visuales de cierta pintura matérica contemporánea.

179



179
Río abajo *(fot. 60): Teo Escamilla.*

X. (Una fructífera encrucijada)

La obra fotográfica de José Luis Alcaine nos servirá ahora para ilustrar algo, a priori, difícil de imaginar, la convergencia, en un notable sector de la fotografía cinematográfica española reciente, de las dos líneas, en sí notablemente diferenciadas, casi antagónicas, de construcción visual que hemos contemplado hasta aquí.

En **El Sur** (Alcaine/Erice, 1983) se mantienen los ambientes cálidos, las luces mágicas, la precisa definición de los paisajes y la austeridad visual que caracterizara a **El espíritu de la colmena;** desaparece, sin embargo, lo que constituyera el aspecto más poderoso de la fotografía de Luis Cuadrado: ese trabajo de las texturas que hiciera posible la aspereza, el íntimo dramatismo del primer film de Erice o de **Furtivos.** Se apunta, además, un tratamiento de las densidades cromáticas que introduce un principio de transformación de las atmósferas visuales en clave neónica.

Los paisajes:

Fotograma 61: si la perspectiva centralizada, la simetría y la profundidad de campo de esta imagen hacen patentes rasgos nítidos de la escritura de Erice, la precisa definición de las líneas tanto en primer como en segundo término (observemos los árboles sin hojas del fondo), la afinada suavidad de los fondos (el invierno es anticipado tras el otoño que pervive en el interior del jardín), la fuerza rojiza de las hojas acusada por los trazos negros que las perfilan (recordando a **Furtivos,** véanse los fotogramas 30 y 31) descubren a un fotógrafo que ha incorporado admirablemente ciertos saberes cuadradianos.

180

Fotograma 62: el mismo rigor visual y composicional en este plano, las mismas huellas que indican hacia **El espíritu de la colmena,** aquel texto maestro, incluido el uso de cálidas luces amarillas en la carrera de la niña hacia el padre que se aproxima o la magnífica condensación, en la parte superior de la imagen, de las nubes con las ramas de los árboles creando sobre la alegre carrera de la niña una masa visual densa, oscura y amenazante; sin embargo, ciertas diferencias pueden acusarse: la pérdida de las texturas —en los árboles o la calzada, por ejemplo— y, a la vez, una cierta mayor intensidad de los tonos cromáticos.

181

182

Fotograma 63: el rigor visual de la mitad inferior del plano —la precisa definición de la negra figura del hombre o de las áridas tierras que pisa— contrasta con la suave, homogénea y saturada conformación de su mitad superior: en este plano la combinación de las dos estilísticas visuales de referencia genera un conjunto plástico sorprendente por su extraña y notable armonía que contrasta y unifica a la vez la suavidad con la aspereza, la singularidad y literalidad de la imagen con la metaforicidad del horizonte.

180
El sur *(fot. 61): José Luis Alcaine.*

181
El sur *(fot. 62): José Luis Alcaine.*

182
El sur *(fot. 63): José Luis Alcaine.*

183

Los rostros:

Fotograma 64: observemos el rostro de la taquillera, dibujado con una precisión que traduce el interés por su peculiaridad: el arqueado de sus cejas, los pliegues del gesto de su boca, la aspereza sugerida por las sombras de la mitad inferior del rostro... Notable construcción fotográfica que sin embargo se interesa más por el sombreado que por la textura: estamos más cerca del Cuadrado blando que se acomodara al tono de los films de Armiñán, que del que alcanzara sus máximos insólitos con Erice o Borau.

183
El sur *(fot. 64): José Luis Alcaine.*

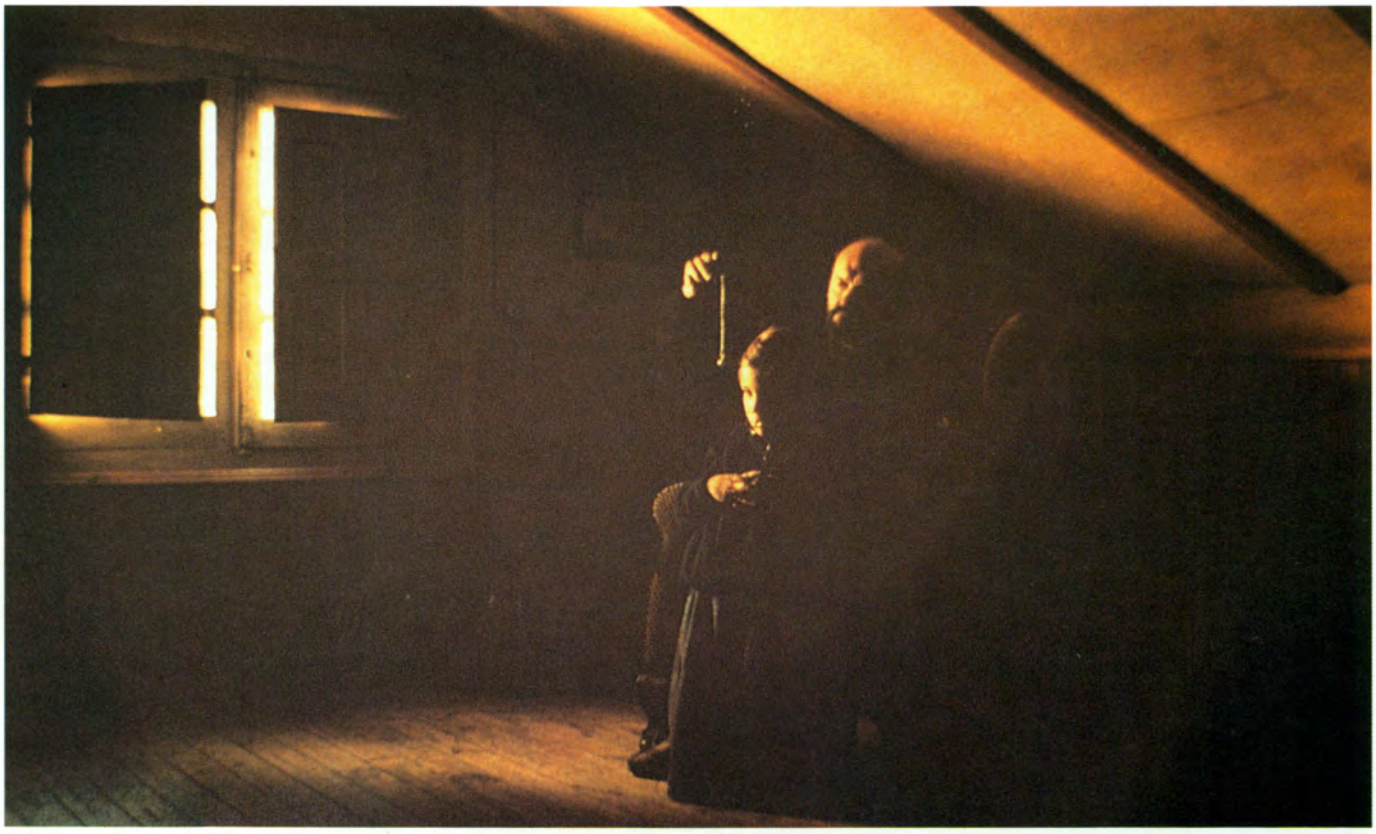
Fotogramas 65 y 66: estos dos fotogramas, emparentados de manera directa con **El espíritu de la colmena** (la misma combinación de cálidas luces amarillo-rojizas con densos negros en el universo interior de la casa), hacen más acusada la diferencia: ausencia total de texturas, fotografía más suave de las pieles, algo menos precisa la definición de las líneas.

185

184

184
El sur *(fot. 65): José Luis Alcaine.*

185
El sur *(fot. 66): José Luis Alcaine.*



186

En la construcción de los universos interiores —doblemente interiores: el desván familiar, pero también la memoria íntima del pasado— se desdibuja la línea —aquella línea cortante de tradición zurbaranesca— en aras de un predominio de las zonas lumínicas:

Fotogramas 67, 68 y 69: la luz y la sombra poseen, pues, una zona de encuentro y las masas negras, por ello, resultan aquí menos densamente negras que en **El espíritu de la colmena.** Obsérvese la puerta del fotograma 68: lo mágico no nace aquí de un tratamiento hiperrealista de líneas y texturas, sino de los contrastes de intensidades en las zonas de luz —es decir, un criterio más próximo, aun cuando en una manifestación menos neónica, al del tándem Escamilla/Gutiérrez Aragón...

186
El sur *(fot. 67): José Luis Alcaine.*

187

Universos mágicos, pues, que sin embargo se ven atravesados por una cierta paradoja. Contó reiteradamente Luis Cuadrado que Erice le mostró, para indicarle así lo que buscaba, reproducciones de Vermeer; sin embargo la fotografía cinematográfica que nació allí, lo hemos anotado ya, es más cercana a Zurbarán. Con Alcaine, en cambio, los usos plásticos vermeerianos, en una lectura algo surrealista —algo emparentable, por ejemplo, a Delvaux— se hacen presentes en **El Sur.** La fuerza mágica de este film está emblemáticamente trazada en la inapelable dialéctica entre los tres términos verticales que construyen el fotograma 68: la puerta intensamente iluminada, la sombra que se proyecta en el lado opuesto del cuadro y la figura sin rostro que entre ambas se encuentra suspendida.

187
El sur *(fot. 68): José Luis Alcaine.*

188

188
El sur *(fot. 69): José Luis Alcaine.*

Fotogramas 70, 71 y 72: luces vermeerianas —espacialmente acentuadas en la bella gradación del fotograma 71 y en la mágica evanescencia de la caracola— y saturación creciente de los colores —el abrigo y el jersey de la muchacha en el fotograma 70, el fondo verde del fotograma 72.

191

189

190

189
El sur *(fot. 70): José Luis Alcaine.*

190
El sur *(fot. 71): José Luis Alcaine.*

191
El sur *(fot. 72): José Luis Alcaine.*

192

Fotograma 73: si las calidades neónicas no se manifiestan nunca explícitamente en este film, su huella puede rastrearse en las dos ventanas de este fotograma y el de las luces que proyectan sobre la niña: en las antípodas del hiperrrealismo, las atmósferas mágicas de **El Sur** algo deben a un uso de la luz como *artificio* escenográfico.

192
El sur *(fot. 73): José Luis Alcaine.*

Como hemos tenido ocasión de constatar a lo largo de este trabajo, la elaboración de la memoria —tanto a escala histórica como biográfica—, el reencuentro con el pasado y el retorno a los antiguos espacios constituye una de las constantes fuertes del cine español reciente. De ahí la importancia de la construcción de atmósferas a la vez reconocibles y mágicas, que acusen los ambientes ciertos del pasado y a la vez inscriban la subjetividad —necesariamente dramática— del que recuerda. En **Los paraísos perdidos** (Alcaine/ Martín Patino, 1985) encontramos un buen ejemplo de tan difícil proyecto fotográfico.

194

193

Fotogramas 74 y 75: espacios, pues, en primer lugar, destartalados, que deben hacer presentes las huellas del tiempo como heridas. Una vez más, en la fotografía de Alcaine la aspereza de las superficies se ve tamizada por una cierta saturación de los colores: una vaga tonalidad azulada impregna la imagen en el fotograma 74 intensificándose en sus extremos laterales —en lado izquierdo de la escalera, en el abrigo de la mujer. En el fotograma 75 la misma tonalidad persiste pero sin intensificarse, pues en su lugar son los tonos amarillos los que se intensifican en un *crescendo* parejo al del ascenso de la mujer: una cierta calidez se promete en el interior de la casa y es acusada por la intensidad cromática de la esquina superior izquierda de la imagen.

193
Los paraísos perdidos
(fot. 74): José Luis Alcaine.

194
Los paraísos perdidos
(fot. 75): José Luis Alcaine.

195

La luz, y su inscripción en las gamas cromáticas de la imagen, protagoniza la construcción de las atmósferas visuales. Los recuerdos del pasado, como en **El espíritu de la colmena** o en **El Sur,** inducen incluso a desplazamientos sinestésicos que vuelven perceptibles, incluso, la memoria climática de los espacios:

Fotograma 76: no es difícil recordar el fotograma 61: el tejido, a la vez íntimo y dramático, de las enmarañadas ramas de los árboles, cuya intensa definición lineal contrasta con la intensa luz del atardecer: la dialéctica de la luz y la sombra, en su dimensión más física, más densamente perceptiva, se hace especialmente patente en este plano que acusa la posible caricia del sol y el ligero escalofrío de quien lo abandona al acceder a los espacios sombríos. La fuerza de esa luz, es justo decirlo, nace de su contraste con las zonas de sombra, con la negritud de las ramas, pero también con el intenso azul que se marca en la parte superior derecha del plano.

195
Los paraísos perdidos
(fot. 76): José Luis Alcaine.

Castilla, de nuevo, pero en una diferenciada construcción cromática:

196

197

Fotogramas 77 y 78: la aspereza, la esencialidad áspera de los paisajes castellanos procede en este film del uso del negro, de su yuxtaposición con las luces del atardecer (o las más azuladas del amanecer) que protagonizan los paisajes del film: se explota en profundidad la fisonomía de la actriz: la negritud de su pelo y sus ojos, la dureza noble de sus facciones (su vestuario, que habla también de un retorno a las ropas del pasado, colabora eficazmente en este tratamiento). De nuevo el predominio de la construcción en zonas de luz, de nuevo el trabajo del rostro a través del sombreado y no de la textura: es la dialéctica de los colores y de sus matices la que construye los rostros del film.

196
Los paraísos perdidos
(fot. 77): José Luis Alcaine.

197
Los paraísos perdidos
(fot. 78): José Luis Alcaine.

En su conjunto, **Los paraísos perdidos** se estructura pues entre la frialdad de lo azulado y la calidez de lo amarillo-anaranjado; entre ambos, introduciendo una cierta dureza de los espacios y los paisajes, pero también desarrollando una más o menos leve pero constante presencia de la muerte, lo negro, a la vez anclado en los paisajes y en el cuerpo de la mujer —por sí solo elemento escenográfico y plástico esencial del film:

Fotograma 79: una composición ejemplar, tanto en lo que se refiere a sus líneas de fuerza como a la disposición de las masas cromáticas: la negra y esencial —pues su tratamiento plástico desborda todo tipismo— figura de la mujer, intensificada por el mueble negro del fondo y, a cada lado, como masas descendentes de una pirámide, un hombre vital como intensamente rojo es su jersey y otro frío, apagado como el azul incierto de su chaqueta de punto.

198

198
Los paraísos perdidos
(fot. 79): José Luis Alcaine.

199

Fotogramas 80 y 81: dos confirmaciones suplementarias: en el fotograma 80, un fondo homogéneamente azulado —saturado— que rodea los negros que llenan a la mujer —en contracampo está la muerte—; en el fotograma 81, un universo mágico, casi onírico, en el que la intensidad emotiva del recuerdo surge de la pequeña escenografía de una vieja casa de muñecas que ve sus cálidos tonos amenazados por las masas negras que lo rodean y luego por el azul frío y distante que baña la habitación y alcanza también a la mujer.

200

Colores fuertemente saturados, de densidades que apuntan hacia lo neónico, que en su hostil dialéctica se hacen cargo de la producción de sentido del film.

199
Los paraísos perdidos
(fot. 80): José Luis Alcaine.

200
Los paraísos perdidos
(fot. 81): José Luis Alcaine.

La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española, en Francisco Llinás Ed.: Directores de fotografía del cine español, Filmoteca Española, Madrid, 1989.

www.gonzalezrequena.com