

LA ESTÉTICA CROMÁTICA EN LA OBRA DE JACQUES TATI

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Universitat de València

LA elección y combinación de colores no es patrimonio exclusivo de la pintura. La arquitectura, escultura y grabado también nos han legado muestras policromadas de fechas y países muy diferentes. Las disciplinas artísticas nacidas con la Edad Contemporánea, han sabido aprovechar igualmente las posibilidades ofrecidas por el color como elemento integrante de su producción, sobre todo en el cómic y los medios audiovisuales (Cine, Vídeo, Televisión...). Al igual que otros artistas, también los cineastas pueden aplicar el color a sus creaciones y caracterizarlas con una estética determinada y diferente según la obra y el autor.

Tanta es la importancia del color en el cine que ha generado, desde sus inicios, guerra de patentes, una fuerte competitividad comercial y la creación de dos estéticas cromáticas fundamentales con multitud de variantes y matices: lo que todos entendemos por cine "en blanco y negro" y el cine "en color".

Los intentos de dotar a la imagen en movimiento de color, total o parcialmente, datan desde los mismos inicios del cinematógrafo. Numerosos son los ejemplos en el cine silente de películas con fotogramas virados, tintados o coloreados a mano en su totalidad o resaltando algunos detalles. Pero si en un principio la aplicación del color respondía a un deseo realista (acercar más la imagen cinematográfica a la visión que el ojo humano tiene del mundo circundante) y comercial (el color atraería a más público que el blanco y negro), los cineastas se percataron inmediatamente de las posibilidades estéticas ofrecidas por esta nueva aportación visual. Reconocida la condición artística del cine (recordemos las figuras pioneras de Munsterberg o Arnheim), se acepta también la de los diferentes elementos

que lo conforman (encuadre, música, interpretación, etc.), y entre ellos la del color.

Claro precedente de la "Nouvelle Vague" francesa y, por lo tanto, pionero del cine moderno, tal y como lo entendemos por oposición al modelo de cine narrativo clásico, la obra del cineasta francés Jacques Tati (1907-1982) extiende también su particular estética al campo de la aplicación cromática.

Para Tati el cromatismo era fundamental en sus películas. Su deseo hubiera sido rodarlas todas en color, pero un fallo técnico en su primer film (*Jour de fête*, 1947) e insuficiencia económica para conseguirlo en el segundo (*Les vacances de M. Hulot*, 1953), provocó que sus dos primeros largometrajes fueran rodados en blanco y negro. Cuando pudo utilizar por fin el cromatismo, ya no lo abandonó, y el empleo que de él hacía, así como sus declaraciones al respecto, demuestran que el color en sus films no es un simple accesorio decorativo ni se limita a conformar un aditivo realista. Tati reconoce que el color supone un aporte verista importante, pero su empleo dirige irremediabilmente de alguna manera la mirada del espectador.¹

Refiriéndose a *Mon Oncle* Tati señala una poética del color que se mantendrá en toda su obra posterior: consciente de la situación explicada anteriormente, Tati sugiere utilizar ese conocimiento en provecho propio, es decir, convertir el poder de atracción sensitiva del color en una ventaja para la narración del film, destacando voluntariamente aquello que responda a las necesidades de la película. Tati no ofrece esta solución como la única o la más preferible, no enuncia una poética en el sentido clásico del mismo, se limita a reflexionar sobre su método de trabajo al respecto.²

¹ "J'avoue que la couleur, souvent, gêne ou un effet dramatique ou la qualité d'un acteur (...) La couleur donnait une vérité supplémentaire (...) la couleur est un apport formidable. (...) Ce qui est également difficile, dans la couleur, c'est de ne pas mettre de couleur aux endroits où vous n'avez rien à faire voir. Si l'acteur principal a une cravate gris foncé ou ivoire et un figurant sans importance une cravate bleue, automatiquement, les regards vont aller sur ce figurant et l'on va perdre l'expression du personnage principal. Il faut toujours augmenter par la couleur l'importance des personnages." A. Bazin y F. Truffaut, "Entretien avec Jacques Tati", *Cahiers du Cinéma*, n.º 83, Paris, Éditions de l'Etoile, mayo 1958, p. 10.

² "... j'ai décidé que la couleur ne devait surtout pas distraire l'attention, la détourner des personnages. Si vous voulez bien voir un personnage dans un bureau, il faut que ce soit lui l'élément coloré, et non le décor. (...) La couleur n'est pas décorative, pour moi, elle est un élément primordial du récit. Si la couleur est plus difficile à dominer que le noir et blanc, c'est uniquement en raison de son côté essentiellement distrayant. (...) ce qui est coloré, dans mon film, c'est ce qui est certain. (...) Ainsi, on suit plus facilement l'action, et la couleur ne gêne plus, elle est au contraire un apport extraordinaire, sur lequel on peut compter. Je n'énonce pas de principe général, en ce moment, je ne fais pas un cours sur la couleur." J.-A. Fieschi y J. Narboni, "Le champ large, entretien avec Jacques Tati", *Cahiers du Cinéma*, n.º 199, marzo 1968, pp. 155-156.

De este modo Tati es consciente del peligro que conlleva un erróneo empleo del color al desviar la atención del espectador de lo realmente importante en un plano o escena.

A continuación veremos la importancia que cronológicamente ha tenido la utilización del color en la filmografía tatiiana.

Jour de fête

Tati inició el rodaje de *Jour de fête* (*Día de fiesta*) en 1947, empleando para ello el sistema de color experimental "Keller Dorian". Se trataba de un procedimiento criptocromático por el cual se registraba la imagen en blanco y negro sobre una película de emulsión pancromática grabada con micro-dioptías. El empleo de un filtro tricolor en las proyecciones daba como resultado una imagen de color virtual. Sin embargo, un error en el proceso de revelado determinó su estreno en blanco y negro al imposibilitarse la obtención de copias para su distribución, dado que el original se había rodado en positivo. Este film hubiera podido convertirse en una de las primeras películas en color del cine sonoro francés. El accidente técnico dio al traste con las esperanzas albergadas por Tati en el empleo del color que, a juzgar por sus propias declaraciones y por su obra posterior, poco tenían que ver con el uso tradicionalmente decorativo o espectacular del mismo. Su propósito era el de matizar los diferentes ambientes anímicos descritos en el film, de modo que el periodo temporal anterior y posterior a la estancia ferial en el pueblo, estuviera dominado por colores neutros (gama de grises) y tonos apagados, mientras que la jornada festiva se viera animada por colores vivos y brillantes (rojo, azul, amarillo, etc.).³

La desconfianza hacia el sistema experimental hizo que la mayor parte de las escenas fuesen registradas simultáneamente por otra cámara que contenía película en blanco y negro, posibilitando así su estreno en 1947. Posteriormente, entre 1961 y 1964, y ante el descontento de Tati por el resultado obtenido, esta copia en blanco y negro fue parcialmente pintada a mano, comercializándose una nueva versión en color que en cierto modo pretendía retomar el espíritu inicial de la idea cromática de Tati, ya que sólo se colorearon los

ornamentos festivos de la feria, permaneciendo el resto en blanco y negro. Esta versión contiene 68 planos en color, aproximadamente un 15 % del total. Esta parcialidad cromática, diferente de la concepción original de Tati, hace más comprensibles las declaraciones de Jean Reznikov al respecto de la segunda versión:

La couleur naturaliste lui déplaisait. (...) Il voulait donc sélectionner la couleur dans l'image.⁴

Que Tati buscara un mayor naturalismo cromático con respecto al uso de los sistemas imperantes no se contradice con la selección de colores en la pantalla. El "naturalismo" viene dado, en este caso, en cuanto a la intensidad cromática.

La buena suerte y el desarrollo tecnológico conseguido con el paso del tiempo han posibilitado lo que parecía utópico: recuperar y distribuir comercialmente *Jour de fête* en color. Gracias a la versión restaurada por Sophie Tatischeff y François Ede en 1994, se puede apreciar en la actualidad la película tal y como Tati la concibió. Con una técnica perfeccionada en sus posteriores films, Tati ha seguido fiel a su estética de colores generalmente neutros. La crítica actual a la nueva versión ha sido positiva a este respecto, diferenciando claramente en su opinión valorativa el resultado obtenido a raíz de la restauración, con las polémicas colorizaciones electrónicas experimentadas en los últimos años para reavivar la comercialización de películas en blanco y negro. La falta de saturación cromática en *Jour de fête* nada tiene que ver con las desvaídas versiones coloreadas de otras películas. El primer caso obedece a una decisión estética, el segundo a una técnica todavía poco desarrollada.⁵

Uno de los responsables de dicha restauración, François Ede, también está satisfecho con el resultado que, en su opinión, es totalmente fiel a la intención original de Tati que tuvo en su día la mala fortuna de contar con unas posibilidades técnicas insuficientes y por debajo de sus inquietudes artísticas.⁶

No obstante, cuatro minutos del metraje, que sólo existían en su versión en blanco y negro, tuvieron que ser coloreados siguiendo las técnicas convencionales para poder integrarlas en la película sin ocasionar una ruptura visual.

El contenido general experimentado con el resultado

³ "I would have dearly liked to have shown the fun-fair in colour, and the streets in black and white for sadness." P. Gilliat, *Jacques Tati*, London, The Woburn Press, 1976, p. 27. "J'ai tourné *Jour de fête* entièrement en couleur. Mais c'était un nouveau procédé et nous n'avons jamais pu tirer de copies. Je m'étais donné beaucoup de mal pour faire ce film en couleur. J'avais fait repaindre beaucoup de portes dans le petit village en gris assez foncé, j'avais habillé tous les paysans avec de vestes noires et surtout les paysannes, pour qu'il n'y ait presque pas de couleur sur cette place. La couleur arrivait avec les forains, le manège, les chevaux de bois, et les baraques foraines. Quand la fête était terminée, on remettait la couleur dans les grandes caisses et la couleur quittait le petit village." Entrevista a Tati en el programa televisivo "Hiéroglyphes" en diciembre de 1975, citado en V. Ostria, "Couleur locale", *op. cit.*, p. 29.

⁴ F. Ede, *Jour de fête de Jacques Tati ou la couleur retrouvée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 67.

⁵ "...nous sommes hereusement aux antipodes des tristes colorisations qui ramènent dans les cases de grand écoute de la télévision les succès populaires d'autrefois aux dépens de leur authenticité. Il s'agit ici de vraies couleurs qui ont le charme du passé; à l'inverse des premiers procédés aux couleurs trop crues, tout est subtil, en camaïeux et demi-teintes, très proches du noir et blanc, avec une tonalité générale sépia entrecoupée de taches plus éclatantes qui donnent la vie." Daniel Toscan Du Plantier, "Jour de fête: la couleur retrouvée", *Le Figaro magazine*, 27-enero-1995, p. 84. "Que l'on ne s'attende pas à une version haute en couleurs: la pellicule ici restaurée rend des teints passées, délavées, parfois même proches au sépia. Mais ce n'est pas grave: il y a une magie immédiate (...) Ce n'est pas une restauration, c'est une résurrection." P.V., "Dans le village de 'Jour de fête'", *Le Parisien*, Paris, 11-enero-1995, p. 30.

⁶ "L'idée qu'il se faisait de la couleur: c'est en la raréfiant qu'on la rend plus signifiante. Ses exigences artistiques dépassaient sans doute les possibilités techniques d'un procédé expérimental..." "Les couleurs avaient une transparence qui évoquait la finesse de l'aquarelle. Les pellicules modernes nous ont habitués à des couleurs saturées, presque empâtées. La pellicule de reproduction que nous utilisions restituait fidèlement les nuances délicates de l'original." F. Ede, *op. cit.*, pp. 7 y 89 respectivamente.

obtenido obedece principalmente al reconocimiento de la ardua y meritoria restauración así como a la consideración fetichista del film como objeto estético. La calidad del procedimiento entonces empleado no proporcionó, en nuestra opinión, un cromatismo realmente naturalista a causa de su bajísima intensidad y escasa variedad. Pero esta característica, lejos de ser un defecto, se constituye en rasgo estilístico de su autor. Ni entonces ni en su obra posterior consideró el realismo como una cualidad necesaria en su concepción cromática. El color funciona como signo (que apela a la atención del espectador) y como elemento semántico (transmitiendo información y enfatizando ambientes y actitudes).

Les vacances de M. Hulot

Debido a las dificultades económicas *Les vacances de M. Hulot* (1953) hubo de ser rodada en blanco y negro. Este es el único largometraje de Jacques Tati concebido desde un principio bajo esta limitación, a pesar de lo cual, Tati lamenta haberla rodado en blanco y negro.⁷

No obstante, se niega a prescindir por completo del cromatismo y lo emplea de forma significativa, aunque sólo sea en un plano (seguramente coloreado a mano), el que sirve para cerrar la película:

Plano 521: Plano general fijo del paisaje playero. Monsieur Hulot se va en su coche, desapareciendo de campo. Sonido musical extradiegético ("leit-motiv" principal).

Plano 522: Plano general fijo del paisaje playero (el mismo que se ve en el plano anterior) convertido en una postal coloreada en amarillo y con un sello rojo. Sonido musical extradiegético ("leit-motiv" principal).

Es necesario señalar que, en la versión doblada al español en formato vídeo editada por Top Line Vídeo, la transición entre ambos planos se marca por un fundido en negro, y el último plano aparece sin colorear. Por ello remito el análisis a la versión francesa original.

La distinción cromática del plano de la postal (idéntico al anterior salvo por la presencia del sello matasellado) responde no solo a una diferenciación de carácter temporal, sino también a su carácter de "souvenir" idealizado de unas vacaciones, de tópico poetizado que se une al resto de tópicos adoptados en el comportamiento de los veraneantes. Quizás, la inclusión de este plano como colofón de la película se viera influido por la colección de postales turísticas que Tati reunió durante el tiempo que empleó visitando poblaciones costeras para localizar los exteriores adecuados para el rodaje de su película.

Además, la introducción del color en el plano final de esta película puede implicar un significado narrativo de importancia vital:

Basándonos en la idea original reflejada en el guión y rodada en la primera versión del film, donde el perso-

naje de Martine observa las fotos tomadas de las recién finalizadas vacaciones, la conversión del espacio-tiempo en el que se ha desarrollado la historia (el tándem "Hotel-playa-supuesto presente" cambia a "Postal-verdadero presente") implicaría que la historia hasta entonces narrada no lo ha sido en tiempo presente sino en pasado, tratándose del recuerdo de un narrador homodiegético que ha participado en la historia y por eso la conoce. La información privilegiada que supone la existencia de una entidad narradora todopoderosa, testigo de todo lo acontecido, se mezcla aquí con la constatación final de que la postal es una consecuencia posterior a lo narrado, y si esa consecuencia se hace presente, lo narrado tiene que ser obligatoriamente pasado. De este modo se justificaría la aparición de un doble final que además convive en el mismo plano. El primer final acabaría con la historia narrada, el segundo indicaría un cambio espacio-temporal implicando un tiempo del relato diferente al sugerido durante toda la película.

Ya en 1968 Cauliez señalaba que la estructura de esta película era "une reconstitution, le souvenir mi-fugue mi-raisin de l'été dernier...".⁸

La particularidad del caso es que el espectador no es informado de la identidad del supuesto narrador del "recuerdo". ¿Quién envía la postal? El remitente sería el narrador. La única solución sería la identificación del remitente con el propio realizador del film, Tati, con lo que volveríamos a la adopción de un narrador omnisciente heterodiegético. Este aspecto es un ejemplo de la importancia narrativa que puede tener el uso simbólico del color en la obra de Tati.

Mon oncle

Mon oncle es la segunda película rodada en color por Jacques Tati, pero la primera en ser estrenada como tal. Tati pasó de un procedimiento experimental que fracasó en su día para *Jour de fête*, a otro que, lanzado en 1951 por la casa americana Eastman Kodak, se asentó firmemente en la industria cinematográfica desplazando al otrora dominante Technicolor dadas sus ventajas técnicas (corrección automática de la reproducción de los colores) y económicas. Nos referimos al Eastmancolor.

El prestigioso director de fotografía Jean-Serge Bourgoïn se encargó, siguiendo las instrucciones de Tati, del tratamiento del color en *Mon oncle*. Esta vez el sistema cromático empleado resultó satisfactorio, de hecho Tati repitió con el Eastmancolor para su siguiente film: *Playtime*.

Como ya había demostrado en su primer largometraje, la función que concede Tati al color de sus películas no es meramente decorativa. Como afirman Ramírez y Rolot:

Jacques Tati semble donc assigner à la couleur une fonction thématique simple (le froid contre le chaud; l'artificiel contre le naturel)...⁹

⁷ "...pour Les Vacances d'Hulot, j'ai regretté de ne pas avoir employé la couleur." A. Bazin, y F. Truffaut, *op. cit.*, p. 10.

⁸ A. J. Cauliez, *Jacques Tati*, Paris, Éditions Seghers, 1968, p. 62.

⁹ F. Ramírez y C. Rolot, *Mon oncle, Jacques Tati*. Étude critique, Paris, Éditions Nathan, 1993, p. 86.

Tati incide en un uso semántico del color que ayude a crear un ambiente anímico determinado, potenciando el realismo de los colores tamizados y suaves frente a la saturación estridente del cine en color tradicional. Tati solo emplea colores saturados para señalar determinados objetos de la diégesis. Así lo explica el propio realizador haciendo referencia al color con que vistió a determinados personajes para señalar su importancia en el relato y, sobre todo, cuando reconoce el papel jugado por el cromatismo a la hora de diferenciar los dos mundos reflejados en *Mon oncle*: el de los Arpel y el del señor Hulot. En el primer caso, la frialdad y violencia de los colores del ecosistema de los Arpel a través de su casa, mobiliario, fábrica y amistades subrayan el carácter competitivo e inhumano del mismo. La calidez y falta de estridencias casa bien con el mundo sencillo y sincero en el que habita Hulot.¹⁰

Tati era consciente del peligro que supone para la atención del público un mal uso del color. Para evitar distracciones entre el espectador y conseguir una mayor veracidad en la representación opta por colores suaves, salvo cuando quiere enfatizar un elemento determinado bien para constituirlo en protagonista de la acción dentro del plano, normalmente en forma de "gag" cromático (como el tubo de plástico de la fábrica entre los planos 266 y 278), o bien para crear una respuesta emotiva por parte del espectador (animadversión frente a los colores estridentes del mobiliario de la villa Arpel o la imposible combinación del rojo y el verde en el nuevo automóvil adquirido por el señor Arpel). Por lo demás, dentro del tono cromáticamente neutro que impera en el film, Tati distingue dos gamas: los colores fríos omnipresentes en el mundo moderno, mecánico y sofisticado de los Arpel; y los colores cálidos propios del barrio de Saint-Maur donde reside el señor Hulot. Destaca la similitud entre los colores de este último y los ideados para el pueblecito de *Jour de fête* (que ahora podemos visionar en la versión restaurada). Tonos y gamas semejantes.

Por lo dicho hasta aquí pensamos que las críticas dirigidas a un posible uso excesivamente estridente del color (por parte de Michel Chion¹¹ o J. Aungulo, por

ejemplo) en *Mon oncle* sólo se explican por una mala comprensión de la estética cromática tatiiana. No obstante Tati, sensible como de costumbre a la opinión crítica, llegó a reconocer un error sólo existente en la mente de algunos críticos.

Dans "Mon Oncle", en plus, j'avais un peu peur de la couleur, j'ai trop poussé les tons, la maison d'Arpel est trop désagréable.¹²

Pero no todos los críticos valoraron negativamente este aspecto:

La délicatesse avec laquelle Tati s'y est servi de la couleur justifierait déjà, à elle seule, le succès du film.¹³

Playtime

Para algunos autores, el cromatismo de *Playtime* se opone a una supuesta exageración colorista en *Mon oncle*, el film anterior.¹⁴

Sin embargo Jacques Tati continúa la estética cromática practicada, con diferente grado de dificultad, desde *Jour de fête*.¹⁵

El color como signo que destaca detalles en el interior del plano y su uso semántico que marca los diferentes ambientes anímicos es común al de los films precedentes. La primera y segunda parte del film, donde se ofrece una visión estereotipada de la vida laboral y doméstica, es dominada por colores neutros. El resto del film, en cambio, muestra dos tipos diferentes de diversión (la organizada en el "Royal Garden" y la improvisada en las escenas de tráfico urbano) con colores más vivos y variados. El proyecto inicial de colorear parcialmente el film, como ocurriera con *Jour de fête*, indica la comunión estética entre sus películas. De hecho, para fotografiar *Playtime* se empleó el mismo sistema que fue utilizado para *Mon oncle*: el Eastmancolor.

El director de fotografía del film, Jean Badal, confirmó al respecto la intención de guiar la visión del espec-

¹⁰ "J'avoue que la couleur, souvent, gêne ou un effet dramatique ou la qualité d'un acteur (...) La couleur donnait une vérité supplémentaire (...) la couleur est un apport formidable (...) Il faut toujours augmenter par la couleur l'importance des personnages. Arpel, qui s'habille en faux bohème, le dimanche, a une veste de chasse insensée: je lui ai mis carrément la peau de porc, la vraie peu de porc. La voisine est en rouge, parce qu'elle a de l'importance, parce qu'on va avoir à la suivre, toujours dans la réception, réception qui d'ailleurs a été organisée pour elle. Vous voyez le travail que ça représente!" A. Bazin y F. Truffaut, *op. cit.*, p. 10. "Au début du film, j'ai voulu que le décor soit assez froid, qu'on s'en sente un peu prisonnier, qu'on s'y adapte mal..." J.-A. Fieschi y J. Narboni, *op. cit.*, pp. 15-16. "Mon premier souci a donc été que la couleur ne gênât point! D'où une recherche, une élaboration très poussée. Ainsi la robe de Mme. Arpel est-elle couleur du gravier de son jardin. Ainsi le jour du marché dans le vieux quartier, tous mes personnages sont-ils en noir, ou en blanc ou gris, afin de ne laisser que trois taches de couleurs. (...) Par ailleurs le décor de la maison des Arpel emprunte des couleurs modernes, acier et mauve, des couleurs froides (...) Les tons du vieux quartier, en revanche, sont passés et vieillots, c'est-à-dire tendres. (...) demain c'est sur la couleur d'abord qu'on décèlera le style d'un réalisateur!" A.-J. Cauliez, *op. cit.*, p. 89.

¹¹ Remito a la primera cita de la nota 14 de este artículo.

¹² J.-A. Fieschi y J. Narboni, *op. cit.*, p. 15.

¹³ J. L'Hôte, "A propos de Mon Oncle", *Cinéma 57*, n.º 19, 1957, p. 37.

¹⁴ "...Tati devait plus tard regretter ces excès, et faire *Playtime* dans le sens opposé..." M. Chion, *Jacques Tati*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p. 55. "Los excesos de *Mon Oncle* le llevaron a plantearse *Playtime* en sentido opuesto, amortiguando los contrastes, aunque sin por ello hurtar a la luz un átomo de fuerza..." J. Angulo, "Cualquier personaje puede arrancar una sonrisa: El humor de Jacques Tati", *Nosferatu*, n.º 10, Donostia-San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura-Ediciones Paidós, 1992, p. 33.

¹⁵ "Pendant toute la première partie du film, dominant le décor et les couleurs s'affirment. L'inauguration du restaurant marque la transition entre l'univers des droites et celui des courbes. (...) *Playtime* enfin semble condenser tout le travail de Tati sur la couleur. Son principe est la retenue: peu de couleurs et seulement pur souligner un détail à l'attention du spectateur." M. Dondey, *Tati*, Paris, Éditions Ramsay, 1989, pp. 197 y 206.

tador a través de la concepción de la imagen como idea y no como representación, a través de una aplicación selectiva y estudiada de los colores.¹⁶

Trafic

En su quinto largometraje, el hecho de que la historia se desarrolle a través de un trayecto implica un continuo cambio espacial y la presencia importante de localizaciones exteriores (fundamentalmente la carretera), condicionando así el tratamiento del color.

El rodaje en exteriores de gran parte de *Trafic* le impide elaborar el color de esta película tanto como el de las dos anteriores...¹⁷

Evidentemente, el rodaje en estudio facilita la manipulación de la fotografía. No obstante, la estética cromática de Tati no experimenta grandes cambios. Los comentarios que han asignado un carácter fantástico a la estética cromática de *Trafic*¹⁸ no deben ocultar el hecho de que, utilizando colores estridentes, Tati no hace sino centrar la atención sobre elementos narrativos importantes como el deportivo de la relaciones públicas, el camión de la compañía Altra o el coche-camping diseñado por Hulot.

Parade

Con su última película Tati continúa la teoría empática del color iniciada en *Jour de fête*.

...en *Parade* el color vuelve a aparecer con toda su identidad. Nada más apropiado que el mundo del circo para una orgía de color, que tiene esta vez su contraste en la vestimenta en tonos apagados de los espectadores.¹⁹

En efecto, con la diferenciación cromática Tati expresa el estado anímico de un público que acude al espectáculo con la intención de saciar una necesidad psicológica, la de divertirse, frente a la actitud afectiva de los encargados de provocar y transmitir dicha diversión: los artistas circenses.

Al estar "dado" el decorado —un escenario de circo—, el color no sirve para guiar al espectador en el interior del plano. A pesar de ello, alterna la oligocromía —casi monocromía— con la más exuberante policromía, y

sirve de ésta última para subrayar la identidad de "pinta" (vestuario, colores, peinado), entre los payasos y el grueso de los espectadores de la función.²⁰

En suma, de la obra de Tati se infieren cuatro conclusiones con respecto a su estética del color:

a) Desde un principio Tati concibió todos sus largometrajes para ser realizados en color, atribuyendo a este elemento un puesto importante en su estética filmica. Cuando se ve obligado, debido a imposibilidades técnicas o económicas, a realizar o estrenar algunas de sus obras en blanco y negro, procurará dotarlas de un cromatismo parcial, pero coincidente plenamente con su poética, en versiones posteriores.

b) Su uso del color tiene en cuenta como elemento fundamental la percepción estética del espectador. Coincidiendo con las teorías de las estéticas formalistas, Tati reconoce el poder de atracción y afectación del color como elemento plástico sobre la percepción visual del receptor estético, en este caso el público del cine. La decisión de optar por unos colores determinados en unas composiciones establecidas incidirá sobre la atención del espectador, atrayéndola o desviándola.

c) El color, según su opinión, debe en todo momento facilitar y apoyar la narración filmica, conduciendo la atención del espectador hacia el elemento fundamental de la acción en un momento determinado. Una buena aplicación del mismo impedirá la creación de obstáculos para la correcta captación y comprensión de la historia narrada en el film. Para lograrlo utiliza tonos neutros en general, destacando lo que le interesa con gamas más vivas. Este principio puede ser aplicado en un plano concreto destacando personajes, objetos o movimientos concretos, o extenderlo a una secuencia o conjunto de secuencias diferenciándolas unas de otras por medio de los tonos y colores dominantes en cada una de ellas.

d) El ambiente tonal conseguido con la composición cromática se corresponde con la idea de atmósfera anímica que pretende comunicar a través de la proyección sentimental y afectiva. De este modo el color también cumple una función empática, coincidiendo así con una de las definiciones que del arte da la "Einfühlung" como expresión de los sentimientos. El espectador capta mejor el ambiente de una escena si éste es enfatizado mediante todos los elementos que lo componen, entre ellos el cromático. Tati aplicó la influencia que los diferentes colores han tenido tradicionalmente sobre la percepción del hombre occidental europeo en unos esquemas muy básicos pero eficaces y reconocidos a nivel internacional, al menos dentro de nuestra cultura.

¹⁶ "Nous voulions que le spectateur voie les couleurs uniquement quand nous avons décidé qu'il devait les voir. Au cinéma, on cherche toujours les contrastes: nous avons fait le contraire. Car ce n'est pas le contraste qui est dramatique. La couleur est un complément, un élément du drame, un sentiment. L'image ne doit pas représenter quelque chose, elle doit être une idée; c'est pourquoi le principe sélectif des couleurs chez Tati me semble si fructueux. Ce n'est pas parce que la pellicule Kodak a la faculté d'enregistrer toutes les couleurs qu'il faut précisément les utiliser toutes." Jean Badal, "La Cathédrale du verre", *Cahiers du Cinéma*, n.º 199, Paris, 1968, p. 28.

¹⁷ J. Angulo, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ "Les choix des couleurs (les rouges, le jaune de la petite voiture sport) donnent aux plans sur les routes et autoroutes, plans par ailleurs étonnamment sonorisés, un aspect irréel, un peu fantastique..." B. Cohn, "Trafic. Le clair jeu de l'échec", *Positif*, n.º 131, Paris, dirigido por Eric Losfeld, 1971, p. 59.

¹⁹ J. Angulo, *op. cit.*, p. 33.

²⁰ M. Marías, "Críticas: Parade", *Dirigido por...*, n.º 44, Barcelona, 1977, p. 28.