

# PLEASANTVILLE Y LOS CÓDIGOS DEL COLOR

**Belén Castellanos Rodríguez**

IES Práxedes Mateo Sagasti, Logroño

**Resumen.-** Con este escrito sobre la película *Pleasantville*, pretendemos destacar la importancia de las transformaciones estético-perceptivas como motor de la concienciación política, resaltando el paso del blanco y negro al multicolor en el cine y en la televisión como tema principal del filme. Trataremos la cuestión del carácter construido y contemporáneo del recuerdo, del pasado y de la historia, así como la introyección de las innovaciones tecnológicas en el imaginario que ponemos en marcha para tal tarea productiva.

**Palabras clave.-** *imagen, cine y televisión, blanco y negro, color, Pleasantville, sincronía, pasado, presente, recuerdo, memoria, lenguaje cinematográfico.*

**Abstract.-** In this paper about the film *Pleasantville*, we intend to highlight the importance of aesthetic-perceptual transformations as the engine of political awareness, highlighting the transition from black and white to multicolor in movies and on television as the main theme of the film. We deal with the question of the contemporary and built character of the memories, the past and history, and the introyection of technological innovations in the imagination that we put in place for such a productive task.

**Keywords.-** *image, film and television, black and white, color, Pleasantville, synchrony, past, present, memories, memory, language cinema.*

## 1. *Pleasantville*, la película, “Pleasantville”, la serie y Pleasantville, la vida

*Pleasantville* es una película sobre cine. Es una película sobre el carácter fantasmático y fabulado del pasado. Es una película sobre cómo el paso del blanco y negro al multicolor<sup>1</sup>, así como la hibridación que permite Photoshop, ha entrado a formar parte de nuestros modos de fabular y construir el pasado. Y, finalmente, es una película sobre cómo esa fábula estructura nuestra inmersión en el mundo en calidad de adultos (como ciudadanos y agentes sociales). La apuesta de *Pleasantville* es una apuesta fundamentalmente

---

<sup>1</sup>Las diferentes técnicas de coloración fílmica (Cinecolorgraph, Kodachrome, y algunos otros, y a partir de Technicolor, Eastmancolor y Metrocolor, sucesivamente) pasan a formar parte de la historia del cine en 1917 (con un sistema de dos bandas de color de Technicolor) y en 1932 (con el sistema de tres bandas de color de Technicolor). A lo largo de los años 40 aumenta el número de películas en cuya producción se usa este proceso, pero las incomodidades técnicas (uso de cámaras más voluminosas) y los altos costes asociados a la necesidad del triple de celuloide y de mucha más iluminación, retardaron hasta los años 50-60 la generalización de estas técnicas de multicolor, y no fue hasta los años 60-80, cuando la televisión fue tomando la misma apariencia a lo largo de toda su emisión y en las diferentes zonas del planeta, a partir de diversos sistemas de telecomunicación que se comienzan a experimentar en 1928: [http://www.tvhistory.btinternet.co.uk/html/colour\\_chronology.html](http://www.tvhistory.btinternet.co.uk/html/colour_chronology.html)).

estética, queriendo así tratar todos estos asuntos desde la perspectiva sensual y, sobre todo, visual. Es de esta manera como *Pleasantville* se convierte en una película sobre el cine y la televisión, como instrumentos destacables de la edípica fabulación del pasado<sup>2</sup>. Ciertamente, el cine y la televisión han devenido elementos mediadores de nuestra aprehensión de la realidad. Y es que el montaje cinematográfico opera procesos de selección, retención, exclusión, reorganización, etc. sobre la materia sensible, especialmente análogos a los que estructuran nuestra maquinaria de recuerdo, de elaboración onírica y de experimentación orientada. ¿Cómo podríamos captar un amanecer sin verlo antes en una pantalla? ¿Cómo establecería una relación amorosa alguien que no hubiera adquirido los códigos y fórmulas de la producción fílmica? Nuestros ritmos cambian con ella (a menudo se aceleran). Podemos notarlo fácilmente cuando vemos series antiguas: enseguida nos percatamos de su falta de actualidad más por la forma y la secuenciación que por el contenido temático. Lo mismo ocurre con el cine, aunque sea más intempestivo. Así, por ejemplo, Eisenstein y Vertov minimizaban el uso de explicaciones verbales para poder llegar a los sectores más populares, en los que las tasas de analfabetismo eran considerables. Sin embargo, ahora, el ritmo y la averbalidad de estos filmes los destinan a un público muy minoritario y bastante intelectualizado. Nuestra percepción cambia y se orienta en consonancia con las tendencias de la producción cinematográfica y televisiva. Del mismo modo que necesitamos obedecer al lenguaje externo para producir el lenguaje interno que nos permite la alocución verbal<sup>3</sup>, necesitamos televisar el mundo para formarnos una imagen del mismo que nos permita focalizarlo y orientarnos en él.

*Pleasantville* es una película de género. Podríamos decir que es una película juvenil, una película de *High School* estadounidense. Creemos que este grupo constituye ya un género particular cuya naturaleza linda con la de las series de televisión. Precisamente una serie de televisión, con el mismo nombre, "Pleasantville", se constituye como el reclamo inicial de este film de 1998, guionizado y dirigido por Gary Ross. "Pleasantville" es una serie de los 50, en blanco y negro en la que, como fue habitual hasta entrados los 80, se proyecta una sociedad hiperestructurada, conservadora y, sobre todo, ordenada. Los protagonistas de la película son dos hermanos jóvenes de los 90 que encarnan dos posiciones existenciales bastante polarizadas pero ambas suficientemente expresivas (y coexistentes) del carácter postmoderno de su época<sup>4</sup>. Debemos tener presente que, en ningún momento, dicha época, la "actual", aparece como progresiva frente a la anterior. Y, de hecho, aunque pudiera parecer que esta película traza una comparativa entre los años 50 y los años 90, creemos que lo que se está poniendo en el punto de mira no es el cambio generacional o histórico en sentido diacrónico, sino las fuerzas sincrónicas e inmanentes del orden y el desorden (en términos sociales: la superintegración y el

<sup>2</sup>Ver de G. Deleuze sobre la producción del recuerdo: *Nietzsche y la filosofía*. Ed Anagrama, Barcelona, 2002. pp 158-164; capítulo 3: "Del recuerdo a los sueños" en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, Barcelona, 1986; *Introducción de Diferencia y repetición, entre las páginas 22 y 59* G. Deleuze: G. Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2006. p. 250; y de G. Deleuze y F. Guattari: *El Anti-Edipo*. Ed. Paidós. Buenos Aires. pp. 401-404.

<sup>3</sup>Ver A. R. Luria: *Conocimiento y lenguaje*. Ed. Visor. Madrid, 1995. pp. 121-131.

<sup>4</sup>Recordemos que es, precisamente en esta década de los 90, cuando la producción estadounidense comienza a generar, cada vez con más fuerza, series de televisión que se fijan, preferentemente en la pérdida de las estructuras cerradas, en la diversidad de modos de vida, en el quiebro definitivo de los valores que configuran el orden institucional. Cabría destacar en este aspecto, la serie de televisión *Doctor en Alaska* que tuvo su emisión original entre los años 1990 y 1995.

nihilismo), así como los modos míticos a partir de los cuales pasamos de una a otra perspectiva, haciendo y deshaciendo la memoria que instaura el relato, siempre ficcionado, de los acontecimientos. No se muestra un enfrentamiento entre el pasado y el presente, sino los flujos deseantes mediante los cuales introducimos siempre un fantasma (fantasía) del pasado (ya como infierno a conjurar, ya como paraíso perdido) en la vivencia reflexiva del presente.

De los dos hermanos protagonistas, el chico, David (Tobey Maguire), presenta la pulsión hacia el orden, hacia cierta esencialidad de la vida en la que el sentido está asegurado por la ausencia de grietas o interrogantes, por la plena integración de cada cosa en su conjunto. Desearía escapar de la frustración y de la flotación con la que experimenta la desestructuración familiar-social y se evade en el consumo intensivo de series en blanco y negro, en las que la vida parece esquemática, predecible y universalizable. Al introducirse en "Pleasantville", la serie, David recorre el camino de Adán: la pérdida del paraíso por la introducción del caos, de las tentaciones y las voluptuosidades abruptas (si bien éstas se presentan con un estilo bastante *naïf*). Así se remarca en la escena en la que come la manzana que le ofrece una mujer, en la escena en la que maquilla a su madre en tonos grises y en la escena en la que él mismo se colorea. Esta aventura es la aventura de una persona y no de una sociedad: traza los complejos mediante los que un adolescente se adapta a la sociedad y los paradigmas en función de los cuales puede integrarse en ella. Por otro lado, su hermana Jennifer (Reese Witherspoon) presenta las fuerzas voluptuosas de la apariencia y su viaje será el inverso: al introducirse en la serie "Pleasantville", sufre un proceso de intelectualización que le permite, también, individualizarse, singularizarse, salir de los axiomas gregarios. En ese proceso va encontrando los relatos, la literatura, que han ido constituyendo su pasado cultural. Sería importante destacar la escena en la que los libros vacíos de Pleasantville, que son sólo formas inertes con páginas en blanco, van cobrando vida según David los recuerda y los cuenta. David funciona aquí como constitución de una memoria histórica. Consigue la expectación de todos los jóvenes, se hincha de orgullo, se siente triunfante y continúa llenando así las páginas de los libros. La reconstrucción del pasado se muestra así como una pasión triunfante del presente. También Jennifer muestra los avatares por los que un individuo humano pasa a formar parte de la sociedad de forma finalmente integrada. Ambos hermanos dibujan los caminos y las estrategias a partir de las cuales entramos en la mayoría de edad. Esta entrada en la mayoría de edad es una performación que supone la entrada en la ciudadanía y que exige cierta estabilización de la conciencia mediante una construcción del pasado que asegure el éxito en la incorporación a un proyecto u orden social de determinadas características (características que vienen dadas e impuestas desde fuera al individuo y que lo van configurando como interioridad). Pero esa misma sociedad que impone un orden, un modelo cívico, unos principios de autoconservación (blanco y negro), reclama también, como motor, una multiplicación de las pasiones, de los placeres, de los deseos, una inmersión en el nomadismo y en la celebración de la novedad permanente, de la continua hibridación, un exceso, una crisis...(tecnicolor).

Como es habitual en la mayor parte de textos fílmicos, sean éstos de una u otra calidad, en *Pleasantville* encontramos una multitud de motivos, es decir, una cierta dispersión temática, una amalgama o síntesis de referencias conceptuales, sociales, icónicas, etc, acopladas con cierto grado de maestría. En esta ocasión nos gustaría, para su análisis temático, detenernos en los rasgos autorreferenciales, es decir, en lo relativo a la propia construcción del lenguaje audiovisual. La cuestión de la construcción del lenguaje audiovisual es central en esta película, en la que se funden forma y contenido,

rompiéndose o difuminándose, al menos, las demarcaciones entre significado y significante. Trataremos de hacer notar, además, la afección emocional e histórico-cognoscitiva de dicho código. Y es que nuestra motivación, que es más bien filosófica, al acercarnos al cine y a esta película en particular, no viene determinada, a pesar de todo, por un interés analítico-técnico.

Hemos decidido que la problemática fundamental en torno a la cual se vertebra esta película es la de los cambios histórico-fílmicos en su particularidad cromática. Se trataría, por tanto, de una película que trata de profundizar en cierta semiótica del color y, con ello, trazar una genealogía estética de los paradigmas políticos. Por supuesto, no es la primera vez que esto se hace en el mundo cinematográfico. Las películas sobre cine y sobre el proceso de producción del lenguaje audiovisual son numerosísimas. Pero también existen, obviamente, precedentes más concretos: toda una serie de películas que han trabajado con la significación del color. Cabe destacar aquí el cine de Jean-Luc Godard, teniendo en cuenta, sobre todo, películas como *La Chinoise*, *Week-end*, *Made in USA*, *Pierrot le fou*, *Todo va bien* y, de hecho, la mayor parte de su obra comprendida entre finales de los 60 y a lo largo de los 70. Como es sabido, en ellas se hace una utilización masiva y recurrente de los colores primarios, que acompañarían, como una resonancia, el carácter deconstructivo del par realidad-ficción. Godard muestra un especial interés por mostrar los procesos de producción de la obra cinematográfica, es decir, por visualizar y evidenciar el montaje, pero no para desenmascarar al cine, denunciándolo como irrealidad sino, al contrario, para enseñarlo como realidad productiva, como producto del trabajo, como construcción y, con ello, con las características propias de cualquier objeto o acontecimiento del mundo. El proceso de montaje no marca la diferencia ficcional sino que se encuentra en la base de toda realidad, o bien toda realidad es montada, ficcional o construida por un lenguaje, sea éste verbal o cromático, etc. Un elemento tan evocadoramente primario como la sangre queda habitualmente sustituido en estas películas por evidente pintura roja, por color rojo, por el color primario, no sabiéndose si tiene menor o mayor realidad. El protagonista de *Pierrot le fou* hace referencia a ello cuando dice que no quiere ver la sangre, pero al tiempo, resuena la conocida frase del propio Godard en relación a *Week-end*: “No es sangre, es rojo”. Con ello, el rojo no es la sangre ficcionada o representada, sino que el rojo tiene su propia realidad, su propia elementalidad. El color como forma y contenido a la vez, como palabra y cosa a la vez, aparece también en *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick. En este film de cromatismo chillón, también su protagonista viene a manifestarse con una expresión equivalente: “Es extraño cómo los colores del mundo real no parecen realmente reales hasta que no se ven en la pantalla”.

Si nos importa tanto destacar la principalidad del lenguaje cromático de *Pleasantville*, si nos interesa decir que *Pleasantville* es una película sobre el paso de la televisión en blanco y negro a la televisión en color, no es con la intención de desatender la crítica social que se despliega como subtexto, sino con la de situar ciertas condiciones de posibilidad de dicha crítica social. De esta manera estaríamos destacando las condiciones de posibilidad del cambio político y estaríamos afirmando que tales condiciones son de carácter estético o, dicho de otra manera: los cambios políticos requieren cambios estéticos, la revolución social requiere una importante y previa revolución sensible-perceptual.

En *Pleasantville*, los colores de las tecnologías audiovisuales aparecen como elementos materiales sensibles pero también como elementos significantes conceptuales (son texto

y subtexto, más que pretexto). La película se escribe con el contraste entre blanco-negro y color, pero también versa sobre dicha diferencia. Si tuviéramos que admitir, queriendo ser “finos”, que *Pleasantville* es una película sobre la discriminación, sobre la amenaza del totalitarismo, sobre la utopía fascista del orden, etc., estaríamos convirtiendo esta película en la repetición de una historia que resulta ya tediosa y demasiado escolar. Sin embargo, si nos contentamos con el aspecto superficial de su narrativa, que va desde la admiración de un adolescente actual por las series en blanco y negro de los 50, hasta el final de su viaje fantástico, metafórico y personal por la aparición del color, lograremos, quizás, ser mucho más profundos. ¿Por qué decimos “más profundos” e incluso, “más políticamente profundos”? Atendamos, por una parte, a uno de los elementos constituyentes de un totalitarismo moderno-ilustrado generalizado: la compulsión y ensalzamiento del relato histórico (cierto historicismo). Detengámonos, por otra parte en el tratamiento de la Memoria, desde su perspectiva ontológica (y no tanto desde la teoría del conocimiento). Encontraremos así una aproximación crítica y genealógica a la institución del Orden Cívico y a la Ilusión de la Ciudadanía. La pulsión totalitaria, entendida desde su proceso de producción, desde su montaje, no difiere de la atracción de nuestro protagonista por las teleseries antiguas, porque ni en uno ni en otro caso está determinada por una verdadera nostalgia del pasado cronológico, sino por una construcción contemporánea del mismo. Debemos fijarnos entonces en las relaciones sincrónicas, y no tanto diacrónicas, entre el pasado y el presente.

En *Pleasantville* se hace uso del blanco y negro para representar los felices tiempos pasados. Esta estrategia permite expresar la manera en que varias generaciones, de modo ya casi automático, imaginan el pasado. El pasado es en blanco y negro. Incluso a veces, si tratamos de fantasear la juventud de nuestros abuelos, no podemos o nos resulta difícil salir de la gama de grises. El pasado, nuestro pasado cercano, se ha reconstruido, en el imaginario, en blanco y negro. Pero lo más destacable es que ese blanco y negro ha ido cobrando actualidad. Ahora existe, como recurso técnico-visual, tanto como antes o, más bien, existe con más eminencia que antes. La imagen en blanco y negro parece haber adquirido cierto aura especial, cierta superioridad, cierta distinción o elegancia. En la imagen en blanco y negro encontramos una metáfora de la idealización o, incluso, una idealización en sí. Pero esta idealización no es la idealización secundaria inscrita en el paso del tiempo cronológico (nostalgia), sino una idealización estéticamente anterior, una idealización platónica (ex-tasis). Tenemos la sensación de que lo fotografiado en blanco y negro no pasa, en realidad, al pasado, sino que pasa a la eternidad, a una eternidad que es, de suyo, inmanente y que, en ese sentido, toca y es tocada por el mismísimo orden del universo o, mejor, que constituye el orden del universo. Lo fotografiado en blanco y negro evoca lo ya sido y siempre por ser: lo esencial, lo final, lo virtual<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>Creemos, de hecho, que este es el sentido a partir del cual podemos comprender la última escena de *El resplandor* de Kubrick, en la que la cámara hace un lento zoom sobre una fotografía en blanco y negro colgada en una de las paredes del hotel Overlook, en el que se desarrolla la historia. En el transcurso del zoom, desde el pasillo del hotel, la escena va perdiendo color, pasando de una gama rica a un progresivo blanco y negro. Pero este efecto no es un efecto de cámara sino un efecto conseguido por la selección de objetos. El último de ellos es la fotografía mencionada, que se encuentra en el centro de entre otras fotografías en blanco y negro dispuestas en riguroso y geométrico orden de filas y columnas. La fotografía, que muestra a Jack Torrance, también en el centro de un numeroso grupo de personas, sujetando un cartel en el que se inscriben las palabras “Overlook Hotel, July 4<sup>th</sup> Ball, 1921” promueve un sentimiento inquietante a la vez interno y externo (interpela al espectador): ¿Ha estado allí la foto todo el tiempo y ante la presencia de las vivencias de los personajes? ¿Ha estado la foto mientras nosotros, los espectadores, veíamos el transcurrir de los acontecimientos? La fotografía muestra una imagen del tiempo que nos expone al abismo

Indudablemente, esta apreciación de la imagen en blanco y negro se ha nutrido a partir de factores estrictamente sociales, pero tal vez deberíamos prestar más atención a las características endógenas de la imagen en blanco y negro: en ella se exhibe el máximo contraste, se recortan más intensamente los contornos, se produce una apariencia más geométrica, el fondo queda como abstraído y, en definitiva, se constituye una especie de abstracción, de purificación, de esencialización, es decir, de idealización. El blanco y negro consigue la apariencia de estar dándole la espalda a lo accidental: sólo lo que tiene suficiente entidad queda registrado.

Pleasantville (la serie, la ciudad, el concepto...), con su escala de grises, es la imagen del orden, el extremo de lo apolíneo. Pero ese orden no está en el pasado sino que se convoca, individual, social y tal vez cósmicamente, en todo momento, en cualquier momento. Se trata de una creación-reunión religiosa y, como tal, se manifiesta a través de un acto comunitario en el que todo queda integrado y no hay Afuera, como no hay un afuera de Pleasantville, la ciudad, en donde las calles retornan circularmente a sí mismas. Este orden es el orden rector, es la eternidad de las ideas platónicas condicionando y pesando sobre el caos sensible representado en la película por el color.

El protagonista, David, vive un camino de ida y de vuelta: introduce al espectador en el orden penetrando en la teleserie e introduce el desorden del afuera en el interior de la teleserie. Así, el caos de las pasiones y afectos que en los personajes generan las fuerzas de lo extraño, del afuera, hace brotar el color en el mundo de Pleasantville y en sus habitantes, así como el desconcierto, el miedo y el entusiasmo. En la expresión de este proceso, uno de los personajes secundarios se vuelve de pronto principal, protagonizando algunas de las escenas más emocionantes, ya hacia el final de la película. Es, probablemente, el personaje más entrañable, el que pasa más extrema y entusiastamente de la vida en tonos grises a la vida en color. Se trata de Bill Johnson (Jeff Daniels), el dueño de la cafetería, un personaje que encarna el paso del trabajo al arte: de la repetición a la producción creadora<sup>6</sup>. Bill se convierte en pintor y con el caos de los colores deshace el orden viejo, pero también crea otros órdenes nuevos, otras concepciones, otras interpretaciones visuales, otras formas de sentir el mundo. Sus cuadros quiebran la rutina perceptiva, convirtiéndose en promesa de lo nuevo. El blanco y negro no es el pasado sino el plano “desexualizado”, “sublimado”, de la idealización y de los códigos. Es una operación sobre la realidad primaria, que es para nosotros en color, es decir, es una abstracción. El mundo en color es anterior al mundo en blanco y negro. Y así, el technicolor es, en cierto sentido, también un viaje al pasado, a lo anterior, a la proximidad. El color no es el presente sino la voluptuosidad de lo Real. Estos planos guardan entre sí una relación de inmanencia y contemporaneidad y, como se ve mediante el trazado narrativo de la película, se interpenetran.

Así, podríamos decir que la temática principal de *Pleasantville* gira en torno al efecto que

---

de la eternidad. El ojo que ve esa eternidad es un ojo que se ha sustraído: puesto que ya no hay nadie en el hotel, el ojo de la cámara que hace el zoom, el que nosotros internalizamos, es un ojo virtual que todos y cualquiera o nadie podemos encarnar y el ojo de la cámara fotográfica es anónimo, se ha perdido en el tiempo. La eternidad es en ese cruce anónimo e imperceptible, en el que se da la necesidad del universo y su ley.

<sup>6</sup>Podemos decir que este paso es una evolución tanto como podemos decir que es una involución, ya que el arte es una actividad menos orientada y, en ese sentido, más “libre”, más semejante al juego del niño o del animal.

el paso de la tecnología de reproducción de imágenes (del blanco y negro al color), ha provocado en el imaginario del recuerdo, del relato y de la producción memorística de la realidad social en proceso (Historia) y en los modos de fabulación de un pasado que nunca fue pero que siempre recorta las expectativas humanas. El tema de fondo de Pleasantville sería, entonces, el carácter mitológico del relato y las tecnologías del mito.

## **Bibliografía**

G. Deleuze: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed, Paidós, Buenos Aires, 1984.

G. Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós, Barcelona, 1986.

S. M. Eisenstein: *La forma del cine*. Ed. Cátedra. Madrid, 1987.

D. Vertov: *El cine ojo*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1974.

