

**EL USO DEL COLOR COMO RECURSO NARRATIVO Y SIMBÓLICO EN EL CINE
DE FICCIÓN: UNA EXPLORACIÓN DE SU IMPACTO EN LA CONSTRUCCIÓN DE
SIGNIFICADOS Y EMOCIONES EN LA PELÍCULA *EL OLVIDO QUE SEREMOS***

LAURA BEJARANO SALAZAR

EVA GONZÁLEZ TANCO

Directora del Trabajo de Grado

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

2025

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su amor incondicional, por su cariño y por la tranquilidad que siempre han sabido darle a cada uno de mis pasos. Gracias por acompañarme en este proceso, por sostenerme en los momentos difíciles y celebrar conmigo cada avance. Este proyecto no habría sido posible sin su apoyo constante, sin su manera de hacer más liviano todo aquello que parecía complejo. Todo lo que soy está profundamente marcado por ustedes.

A mis amigos, por su presencia amorosa y su compañía tan necesaria. A todos, y en especial a quienes hicieron parte del cineforo, gracias por la disposición, por las conversaciones y las traspasadas compartidas. Iniciamos este camino juntos y casi que lo terminamos del mismo modo, este acompañamiento mutuo ha sido una de las partes más significativas de esta experiencia. Haber avanzado a la par nos permitió comprendernos, sostenernos y aprender del otro, y para mí, de eso se trata nuestra amistad.

Por último, e igual de importante, a la profesora Eva, por su guía paciente y generosa. Por cada reunión de la que salí tranquila, animada y con la claridad renovada, por su capacidad para acompañarme, orientarme y abrir rutas donde yo solo veía dudas. Este trabajo de grado existe gracias a su dedicación, su cuidado y su compromiso. Le agradezco por haber creído en este proyecto y haberme acompañado en su desarrollo.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	7
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.....	8
2. OBJETIVOS.....	10
3. ESTADO DEL ARTE	11
4. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	17
4.1. FUNDAMENTOS DEL COLOR	17
4.2. COLOR: PRIMEROS ACERCAMIENTOS TEÓRICOS E HISTORIA.....	18
4.3. CONSIDERACIONES TÉCNICAS SOBRE EL COLOR.....	26
4.4. ESQUEMAS DE COLOR.....	31
4.5. EL COLOR Y LAS EMOCIONES: UNA EXPLORACIÓN POR LA PSICOLOGÍA DEL COLOR	36
5. HISTORIA Y PRESENTE DEL COLOR EN EL CINE	57
5.1. EL COLOR EN EL CINE COLOMBIANO	72
6. METODOLOGÍA	73
7. EL OLVIDO QUE SEREMOS	78
7.1. FICHA TÉCNICA.....	78
7.2. ARGUMENTO	79
7.3. ESTRUCTURA NARRATIVA	79
7.4. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y POLÍTICO DE <i>EL OLVIDO QUE SEREMOS</i>	83
7.5. FERNANDO TRUEBA Y SU PASO POR EL MUNDO AUDIOVISUAL	88
8. ANÁLISIS DEL USO DEL COLOR EN <i>EL OLVIDO QUE SEREMOS</i>	93
8.1. PALETAS CROMÁTICAS DOMINANTES	94
8.2. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS	98
8.3. EL COLOR COMO HERRAMIENTA NARRATIVA.....	133
8.4. EL COLOR COMO HERRAMIENTA SIMBÓLICA	141
9. CONCLUSIONES.....	155
REFERENCIAS	159

RESUMEN

El color en el cine es mucho más que una mera paleta estética, resulta ser un vehículo narrativo poderoso que moldea la experiencia visual y emocional del espectador. En esta investigación nos vamos a sumergir en el fascinante mundo de posibilidades narrativas que nos brinda el color en la cinematografía. Se explorará cómo las decisiones cromáticas meticulosas y sutiles no solo adornan la pantalla, sino que también influyen profundamente en la interpretación, generando emociones y sensaciones en el espectador. El estudio abordará el empleo de la paleta cromática utilizando la psicología del color como base teórica, explorando cómo distintos directores han utilizado herramientas para transmitir simbolismo, desarrollar personajes, crear atmósferas y añadir efectos dramáticos a la trama. Lo anterior servirá como una antesala para un análisis cromático de la película colombiana *El olvido que seremos* del director Fernando Trueba, donde vamos a observar cómo el color, mediante su tonalidad, contraste, saturación y demás características, se convierte en un lenguaje narrativo que atraviesa la historia. Este trabajo busca ahondar en la relación que existe entre el color, lo narrativo y lo simbólico, explorando su papel fundamental en la creación y la representación de conexiones emocionales con el público.

Palabras clave: color, análisis cromático, psicología del color, análisis fílmico, cine colombiano.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone una lectura del uso del color en la película *El olvido que seremos* (2020) desde un enfoque analítico, entendiendo el color no como un componente meramente estético, sino como un elemento que participa activamente en la construcción narrativa y simbólica de la película. En este documento se realiza una aproximación al color como un elemento que genera sentidos, percepciones y moldea la experiencia emocional del espectador dentro del universo visual creado por el director Fernando Trueba.

Este análisis se vio enriquecido por una conversación sostenida con Héctor Abad Faciolince, autor del libro homónimo que da origen a la película. Si bien la construcción visual pertenece a la propuesta de Fernando Trueba, marcada por la sensibilidad que recoge el libro, este diálogo aportó una capa interpretativa que funcionó como inspiración al momento de abordar este análisis, especialmente en lo referente al tono afectivo y la memoria familiar.

Tras presentar los referentes teóricos que sustentan la relevancia del color, se definieron los criterios de análisis, para luego concentrarnos en su núcleo: un examen escena por escena orientado a las propiedades técnicas del color. Posteriormente, y a partir de esta base, se profundiza en dos niveles de interpretación: por un lado, el uso del color como herramienta narrativa, asociado a la construcción de temporalidades y atmósferas; y por otro, el color como recurso simbólico, capaz de acoger significados vinculados a la memoria, la imagen devocional de la figura paterna y la pérdida. Estos dos niveles integran también las reflexiones surgidas en un cineforo realizado con espectadores, cuyas percepciones y comentarios aportaron claves adicionales para el análisis tanto simbólico como narrativo.

En conjunto, este documento busca demostrar que el cine de ficción colombiano, en este caso, recurre al color como un dispositivo narrativo y simbólico, y no como una simple elección decorativa. La lectura detallada que aquí se propone invita a reconocer el color como un componente que genera sentido, emoción y memoria dentro de la película y que amplía las posibilidades de interpretación del audiovisual más allá de lo que la imagen muestra bajo una mirada superficial o ligera.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El color en el cine es un componente esencial que no solo brinda un acompañamiento estético, sino que puede ser una herramienta narrativa y simbólica que intencionalmente espera influir en las emociones o sensaciones del espectador, incluso si este no es consciente de ello. Sin embargo, ha sido un recurso que lleva poco tiempo teorizándose en Latinoamérica y en Colombia, por lo cual, existe una escasez de contenido investigativo y analítico al respecto en comparación de otros sectores, como el cine norteamericano. Considerando el color como un elemento relevante en el mundo audiovisual, el camino que este ha recorrido en nuestro país y los pocos trabajos que existen al respecto, queda la inquietud de cómo se está tratando el color en nuestro cine, teniendo en cuenta que el color es una herramienta significativa y dinámica que conecta la historia contada en el filme. Esta necesidad de comprensión sobre la expresión cromática para experimentar con las emociones y sensaciones justifica la importancia de investigar cómo estas decisiones visuales afectan la percepción de la audiencia, especialmente una marcada por procesos sociales y culturales homogéneos.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo el uso del color influye en la construcción de significados, emociones y atmósferas dentro de la película *El olvido que seremos*, y de qué manera estas decisiones cromáticas moldean la percepción del espectador?

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

El rol que cumple el color en el cine se posiciona como un pilar en la comprensión de la experiencia cinematográfica, pilar que se da por sentado al situarlo como un recurso meramente estético. En la paleta cromática de una película, cada tono, cada matiz y cada contraste tienden a ser decisiones conscientes que moldean la interpretación de la historia. Su influencia va más allá de la representación visual: actúa como un lenguaje que complementa y amplifica los rasgos emocionales y psicológicos de los personajes, otorgando profundidad y complejidad a las tramas narrativas.

El sentido de este análisis recae en dos motivos principalmente: el primero que apareció ante mí fue la comprensión de los principios cinematográficos de la suspensión de la incredulidad, y del efecto de transparencia narrativa que nos produce la inmersión, en este caso, el hecho de que los espectadores podemos ver las películas como un todo sin prestar atención a lo que el color — u otros elementos técnicos— cuenta por sí mismo; y el segundo, fue la poca información que encontré sobre el cine colombiano y su relación con el color. Todo esto creó una necesidad de abordar este tema para destacar la importancia de este elemento desde una perspectiva colombiana.

En esta investigación se buscó ahondar en la red de significados que el color teje en el cine ficcional, argumentando la idea de que puede existir un uso estratégico del color. Esta función contribuye a la cohesión narrativa, a la construcción de una identidad visual y a la relación emocional y sensorial entre la historia proyectada y quien la visualiza.

En este caso, la película que se analizó, *El olvido que seremos*, nos adentra a un drama biográfico que retrata la vida de la familia Abad Faciolince, en especial al padre, el médico, activista y político Héctor Abad Gómez, desde la perspectiva de su hijo. En la película, el tiempo

diegético está marcado por la sucesión entre filmación en color y en blanco y negro, siendo así un recurso utilizado intencionalmente para construir la narrativa del filme.

Al tomar como objeto de estudio la película *El olvido que seremos*, se propone un acercamiento que permita examinar el uso intencional del color y su relación con la construcción de la trama y la experiencia del espectador. Con ello, no solo se busca reafirmar la pertinencia de este elemento, sino también generar una base que contribuya a futuras investigaciones sobre la dimensión estética y expresiva del cine nacional.

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

Comprender el uso del color como herramienta narrativa y simbólica en la cinematografía de ficción latinoamericana, específicamente en la película *El olvido que seremos*, explorando su impacto en la narrativa visual y la percepción emocional del espectador.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Construir un corpus teórico acerca del uso simbólico y narrativo del color en el cine.
- Analizar la semiótica del uso del color en un caso audiovisual colombiano: *El olvido que seremos*.
- Contrastar las percepciones culturales de forma participativa, a través de un cineforo.

3. ESTADO DEL ARTE

Al explorar lo que se ha escrito del color en el cine se encuentra que, aunque existen algunos documentos y aportes valiosos, los estudios no sobresalen en cantidad. Por el contrario, se evidencia un vacío en la teorización del color en filmes, especialmente en los latinoamericanos. Incluso, en algunos trabajos realizados por otros investigadores, se ha llegado a conclusiones parecidas. Esto no determina la inexistencia de los mismos, no se puede ignorar que personas se han dado a la tarea de construir corpus teóricos al respecto. Lo que sí se puede afirmar es que son pocos frente al papel tan relevante que cumple el color en un producto audiovisual.

En el artículo “*El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor*” de Pedro Molina-Siles (2013), encontramos la historia del color en el cine desde la época de Méliès hasta la llegada del Technicolor, que posteriormente fue abandonado para utilizar nuevos formatos. Este artículo nos permite ubicarnos históricamente respecto a los usos del color dentro del séptimo arte.

Molina-Siles considera que la historia del color en el cine es uno de los capítulos más importantes de la historia dentro del séptimo arte.

Por otro lado, tesis doctorales como “*La función estética del color en el cine: una aproximación teórico-práctica*” de Julia Sopeséns Izuel (2017), presentan una explicación detallada de conceptos como el color y la luz, clasificaciones, propiedades y percepciones o significados, lo que permite al leerlos dar cuenta de información extensa y necesaria para la construcción de trabajos con este enfoque. “Quizá debido a la fugacidad, a que sólo exista como experiencia visual, o a su indeterminación, ya que se puede nombrar a los colores, pero no definirlos, el color en algunos ámbitos de la vida, como en el cine, ha sido tratado de forma secundaria, tanto histórica como estéticamente” (Sopésens, 2017). Sopeséns afirma, como se

presentó en este escrito anteriormente, que el color, aunque es un elemento sustancial para el cine, no ha recibido la atención merecida por parte de teóricos y críticos.

Sopeséns relaciona los efectos emocionales que generan los colores con asociaciones que dependen de construcciones sociales y culturales, y de experiencias individuales, dándole al color un papel simbólico y narrativo. Este planteamiento rige y respalda la naturaleza de mi trabajo, pues considero que la percepción simbólica del color se basa en aquellas construcciones semánticas, que pueden cambiar de una cultura a otra.

El hecho de que los colores pueden evocar sentimientos en el espectador, hace que los cineastas tomen en cuenta sus decisiones cromáticas. Se han realizado experimentos donde se demuestra que la cromoterapia ha influido en qué colores se escogen, pues se reconoció que, por ejemplo, el rojo producía un efecto “vivificante y estimulante en el corazón”. Cabe aclarar que los experimentos se complementan con el componente cultural, este último es el que define el significado del color, que incluso puede ser contradictorio si se le compara con otros significados. (Sopeséns, 2017).

La percepción del color recae en la mirada del espectador y los conceptos que le atraviesan. Sin embargo, se puede llegar a establecer que el contenido analítico tiende a ser escaso. Incluso en investigaciones al respecto, a veces el color queda relegado por otras características de la industria. Sopeséns considera que las pocas investigaciones llevadas a cabo sobre el tema se deben a la complejidad del color y sus efectos ambiguos. Al ser ideas que varían según indicadores como la cultura y lo social, no se puede determinar un concepto universal para cada color.

Otro aporte relevante es el artículo “*Cine y color. Más allá de la realidad*” de Andrea Echeverri (2012), que también nos llevan por un viaje histórico a través del cine en blanco y negro hasta la incorporación del color, destaca la importancia del uso de este como forma de enriquecer

la narrativa y reflejar estados anímicos. Además, dedica un apartado al cine colombiano, donde menciona películas como “Kalibre 35” de Raúl García o “Perro come perro” de Carlos Moreno. En este último artículo encontramos algo que en los otros textos usados no se había visto, el enfoque hacia el cine latinoamericano, específicamente el colombiano. Echeverry comenta que en Colombia el uso del color llegó tarde y que este ha sido usado, por lo general, de forma neutra en las películas colombianas (Echeverry, 2012), con lo cual no me encuentro en desacuerdo. El color llegó a nuestro cine cerca de los años 60, como un privilegio, uno bastante costoso. Tener cine a color en esa época y fechas posteriores, era un lujo per se, por lo cual, pensarse este color con una intención para evocar sentimientos en el espectador, fue un suceso que se pudimos observar en nuestro cine muchos años después, en la década de los 2000 con películas como *La historia del baúl rosado* (Libia Stella Gómez, 2003), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004) o las que se mencionaron anteriormente en el artículo.

En el artículo *El simbolismo del color en el cine* (2021), Diana Elena Barcelata hace un recorrido histórico por el uso del color en el cine hasta llegar al cine de Alfred Hitchcock en colaboración con el diseñador Saúl Bass para la película *Vértigo*, película que se ve unificada conceptualmente a través de sus elementos visuales y usa el color como una maniobra narrativa para provocar en el espectador sensaciones específicas. El valor simbólico empieza desde la introducción de los espirales en la película, con el espiral violeta en el plano detalle tintado de rojo, indicándonos que este elemento será fundamental en el largometraje, consiguiendo también recrear el efecto de vértigo. Es así como el color rojo junto al verde toma protagonismo como elementos opuestos que alternan entre Scottie y Madeleine (personajes principales), siendo estos colores los que indican el desarrollo de ambos. Con el rojo que se instaura a través de la película desbordando pasión en ellos y el verde, color característico de la protagonista, que representa la obsesión que

Scottie desarrolla por Madeleine (Ebert, R. 1996). Según la cercanía de los personajes, los colores se intercambian entre sí, representando que sus destinos están entrelazados (Barcelata, 2021).

Vértigo es una película que, según la autora, usa el color como una estrategia narrativa fundamental, potenciado por el trabajo de Bass que logra conectar colores con significados emocionales transmitidos al espectador. Lo que nos refuerza la idea de que el color se puede usar de manera estratégica, e incluso es lo recomendable, cuando se realizan productos audiovisuales que esperan producir emociones y sensaciones a su público.

Sharon O’Konnor Laime-Eulogio y Margot Fiorela Rodriguez-Quintana en su artículo *La semiótica de color en el cine de autor* (2023), sostienen que, en el cine de autor, el color opera como un sistema de significación, pues además de embellecer la imagen, estructura sentidos, emociones y lecturas posibles. Las autoras recuperan ejemplos como *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960) de Hitchcock, para mostrar cómo la articulación entre cromatismo e iluminación contribuye a modelar la experiencia perceptiva del espectador, intensificando estados de inquietud o desestabilización, en el caso de estas películas. Tal como se plantea en este trabajo de grado, el color va más allá de un accesorio visual y se convierte en un pilar narrativo que orienta la interpretación del público.

Según O’Konnor y Rodríguez-Quintana, el color se transmite de acuerdo con la forma en que se utiliza, pues además de ser un elemento de estilo, es una herramienta comunicativa. “La semiótica de color en el cine de autor busca que las personas encuentren el mensaje de todo lo mencionado, se da a entender que es uno de sus objetivos, ya que no muchas películas tienen el poder o el desarrollo correcto para poder analizar el significado” (O’Konnor et al. 2023). En el mismo texto se cita a Josef Albers (2020), para explicar un concepto fundamental al usar el color, y es que la semiótica del color en el cine usa distintos colores agrupados para que definan la

situación que el director desea plantear. Esta práctica de usar el color como una herramienta más facilita la conexión con el espectador y desarrolla su sensibilidad ante la imagen. Se entiende entonces que la semiótica, como estudio de los signos y los sistemas de significación, ha tenido relación con el cine desde hace ya un largo tiempo, permitiendo a los directores crear lenguajes visuales propios y congruentes con las temáticas de sus películas.

De manera más reciente, el artículo *El poder del color en el cine y la mente* (Hernández-Medina et al. 2025), se explora el papel del color y su relación con aspectos emocionales y culturales, donde se tuvieron en cuenta 30 estudios que abordan el tema. Dentro del análisis se establecieron 3 ejes: la psicología del color (40%), **el color en el cine (33.33%)**, la relación entre la cultura y el color (26,67%). El artículo busca contribuir en la comprensión de cómo los colores influyen en la percepción del espectador, y cómo estos son aplicados en el cine, con el fin de convertirse en un complemento que aporta narrativa y embellecimiento.

En el estudio se plantea que en las películas con narrativas no lineales, las paletas contrastantes ayudan a diferenciar líneas temporales o estados emocionales de personajes. Idea que se ve reflejada en la muestra *El olvido que seremos*, donde el color cumple la función de ubicarnos cronológicamente en la película. Al igual que Sopeséns, los autores concluyen que, tal como se ha expresado anteriormente, los colores no tienen un valor simbólico universal, eso depende del contexto sociocultural del espectador.

En conjunto, estas fuentes permiten reconocer dos tendencias claras: por un lado, existen aportes significativos sobre la historia y el color en el cine; por otro, cuando se trata de Latinoamérica, especialmente Colombia, los estudios siguen siendo escasos. Al existir esta ausencia tan esencial para entender cómo el color nos afecta dentro de un contexto más cercano,

se refuerza la pertinencia de este proyecto, cuyo propósito es precisamente aportar a esa discusión desde un espacio próximo.

4. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

4.1. FUNDAMENTOS DEL COLOR

La comprensión del color ha sido abordada desde perspectivas diversas a lo largo de la historia del pensamiento occidental. En la construcción del marco teórico-conceptual tenemos en cuenta dos enfoques: uno de carácter físico-óptico, asociado principalmente a los estudios de *Isaac Newton*, físico y matemático inglés (1642 - 1727), y otro de naturaleza fenomenológica y perceptual, desarrollado por *Johann Wolfgang von Goethe*, polímata, dramaturgo, novelista, poeta, filósofo y naturalista alemán (1749 - 1832). En ambos podemos observar distintos modos de concebir la relación entre el color, la percepción y la experiencia estética.

En el enfoque físico-óptico, el color es entendido como un fenómeno medible, resultado de la refracción y descomposición de la luz. Newton, en *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz* (1704), demuestra mediante experimentos con prismas que la luz blanca contiene en sí misma un espectro de colores que puede descomponerse y recomponerse. De esta forma, el color se define como una propiedad física derivada de la longitud de onda reflejada por los objetos y captada por el sistema visual humano.

En contraste, el enfoque fenomenológico-perceptual que se trata en estas páginas considera que el color no se reduce solamente a la dimensión física, sino que se relaciona con la experiencia del observador. Goethe en la *Teoría del color* (1810), critica la reducción del color a un fenómeno meramente físico y sostiene que su significado se despliega en la interacción entre luz, sombra y percepción humana. Para él, el color es un fenómeno vivo que adquiere sentido dentro de contextos simbólicos. Más que explicar qué es el color desde la constitución física, su propuesta busca

comprender cómo se manifiesta y qué suscita en quien lo percibe. Este enfoque influyó en el desarrollo de la teoría del color a través del tiempo, donde persiste la idea de que la percepción cromática depende del contexto, de la memoria y de los vínculos emocionales que emergen de la experiencia del individuo.

En el marco del presente análisis, resulta pertinente reconocer ambos enfoques, sin embargo, este trabajo se sitúa deliberadamente en la opción fenomenológica y expresiva del color, pues la película *El olvido que seremos* trata el color no como dato físico, sino como portador de memoria, atmósfera y afecto, aspectos que requieren una comprensión del color como lenguaje sensible y simbólico.

4.2. COLOR: PRIMEROS ACERCAMIENTOS TEÓRICOS E HISTORIA

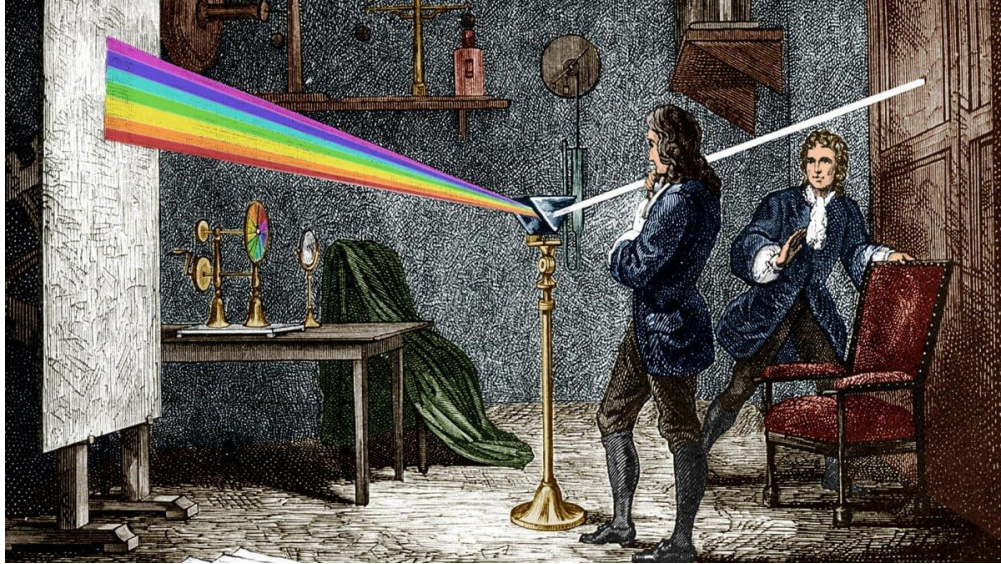
La historia del color se remonta incluso antes que la historia del cine, pues siempre hemos estado rodeados de colores y estos mismos llenos de simbolismos dependiendo de cada cultura y época. Las primeras reflexiones alrededor del color se remontan a la Antigua Grecia, según los estudios europeos del siglo XIX, como el de la Teoría del color planteado por **Johann Wolfgang Von Goethe**, que se desarrolla más adelante. Para los griegos la mezcla del blanco y el negro daba como resultado el resto de colores; **Platón**, por ejemplo, interpretaba el color como una irradiación de los objetos, sin importar si estos eran vistos o no. Para él los colores eran llamas que salían de las cosas y entraban en nuestro campo visual. En *La doctrina platónica de los colores: una interpretación realista* (2008), Ekai Txapatergi explica que, para Platón, el color dependía de la dimensión de partículas de fuego que se desprendían de los objetos, pues si las partículas eran más grandes que las del objeto su color sería negro; si eran del mismo tamaño, este cuerpo sería transparente; y si eran más pequeñas, su color sería blanco.

Por otro lado, **Aristóteles** planteó que la visión de un objeto solo es posible a través de un cuerpo transparente como el agua o el aire. Fue él quien puso sobre la mesa la incidencia de la luz y la sombra en el concepto del color al concluir que, si un cuerpo tiene luz dentro de sí, este va a transmitir su figura y color. Sin embargo, todo es atribuido a la transparencia del medio que permite visualizar al objeto. Teniendo lo anterior claro, los colores dependen del grado de diafanidad, si hay un gran nivel el color tenderá al blanco, si es reducido será parecido al negro, siendo estos dos colores los principales dentro de la paleta establecida por la doctrina aristotélica, la cual se basa en las siete notas musicales: blanco, amarillo, rojo, violeta, verde, azul, negro (Gómez, 2023).

Durante siglos el pensamiento griego fue estudiado, y se estableció la dupla del blanco/negro, que a veces era acompañada de un tercer color: el **rojo**. Desde la antigua Grecia se tenía la siguiente consideración: la oscuridad estaba representada por el negro, la luz por el rojo y el blanco, y a su vez, el rojo, único color entre los tres, encarnaba al fuego, que era indispensable en la creación de luz. En la *Breve historia de los colores* por Dominique Simonnet y Michel Pastoureau (2006), se explica que en la Edad Media el simbolismo de los colores tomó fuerza, como el azul que era considerado femenino por su relación con la Virgen, y el rojo que era considerado masculino al ser signo de poder y de guerra; todo lo contrario a la visión más contemporánea de los colores, donde el azul es signo de masculinidad y el rojo como signo de feminidad (p. 41). **Leonardo Da Vinci** en su *Tratado de la pintura* consideró que el color era una característica inherente de los objetos, además, que el blanco y el negro eran, al igual que los demás, colores básicos, el primero nos permite recibir los colores y el segundo nos priva de ellos. Da Vinci escribió en su Tratado: “Debemos establecer el blanco para que haya luz, sin la que

ninguno de los colores puede ser observado, amarillo para la tierra, verde para el agua, azul para el cielo, rojo para el fuego, y negro para la oscuridad”.

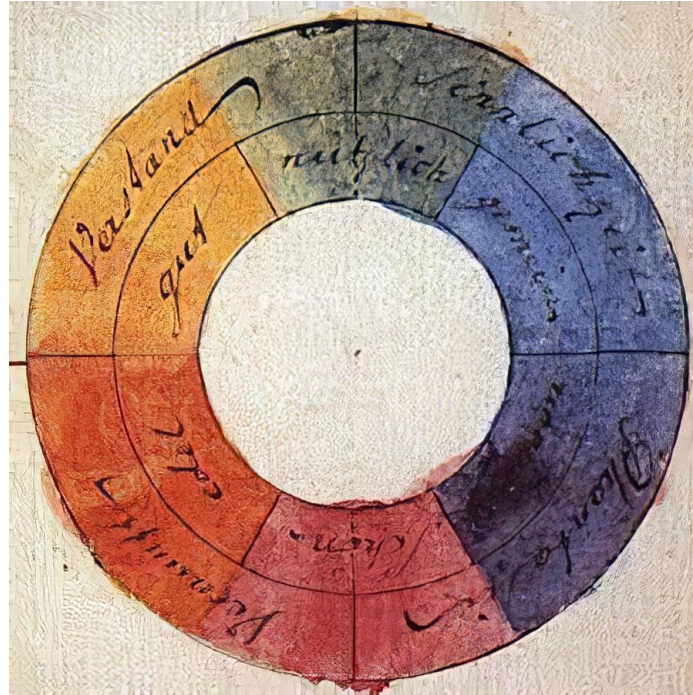
Isaac Newton fue uno de los primeros en ordenar los colores en un primer acercamiento del círculo cromático, además fue quien, gracias a sus experimentos, logró que concibiéramos el color como hoy lo hacemos. En 1665, descubrió que la luz del sol podía ser dividida en varios colores si se pasaba esta por un prisma. Fue en esta ocasión que se usó por primera vez la palabra **espectro** de color para describir los resultados de sus experimentos ópticos. Newton demostró su teoría dentro de una habitación oscura en la que dejó entrar un rayo de luz, este rayo lo pasó por un prisma que dejó al descubierto un espectro de colores, así mismo, este espectro lo llevó a otro prisma dando como resultado luz blanca. Newton llegó a la siguiente conclusión: el color de un objeto era producto de la reflexión selectiva de los rayos de luz, el color blanco era la combinación de todos y el negro era la ausencia de estos. El físico organizó el espectro de colores visibles en siete: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta. El descubrimiento de Newton dio lugar a una base científica que reemplazó la teoría del color de Aristóteles.



Experimento de Newton con el prisma

Gracias a estos experimentos, **Johann Wolfgang Von Goethe** pudo continuar con un exhaustivo estudio del color en el que concluyó que la percepción era sumamente relevante. Goethe, quien se vio más encaminado hacia la reacción humana de los colores contrario que Newton, afirmó que cada color evoca sentimientos o emociones.

En su obra *Teoría de los colores* (1810), el autor recoge el estudio en el que asocia a los colores con cualidades. Para Goethe el color no era meramente un fenómeno físico, sino que entraba en materia un punto fundamental: la percepción. Además, creó un círculo cromático en el que, aparte de atribuirle a cada color un sentimiento o comportamiento, los dividió en primarios, secundarios y terciarios.



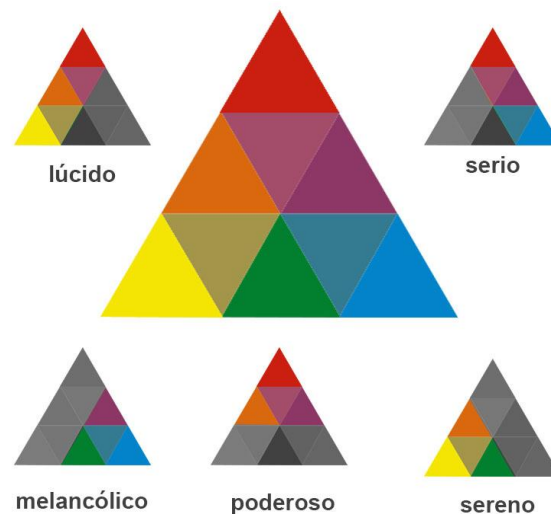
Círculo cromático de Goethe (tomado de: <https://proyectoidis.org/la-teoria-del-color-de-goethe/>)

“A estos tres o seis colores, que caben cómodamente en un círculo, se circunscribe la teoría elemental de los colores. Todas las demás variedades, cuya gama es infinita, se relacionan más bien con la técnica aplicada, el oficio del pintor y del tintorero y, en un plano general, con la vida” (Goethe, 1992).

Los colores **primarios** no se pueden obtener mediante ninguna mezcla tales como el amarillo, el azul y el rojo, además, la mezcla entre ellos da lugar a los **secundarios** (violeta, naranja y verde). Entre los colores primarios y secundarios están los terciarios: amarillo anaranjado, rojo anaranjado, amarillo verdoso, verde azulado, azul violáceo y violeta rojizo. Además del concepto de colores **complementarios**, los cuales son dos colores, uno primario y otro secundario, para encontrar el color complementario de un color secundario se pueden hacer dos cosas: revisar el círculo cromático, deben estar situados directamente del otro lado de la rueda; o revisar de qué se

componen los colores secundarios, si un color primario no está involucrado en la mezcla será este su color complementario. Por ejemplo, el complementario del color azul es el naranja, fruto de la mezcla del rojo y el amarillo.

En su tratado, Goethe se opuso firmemente a las declaraciones de Newton, puesto que este no tuvo en cuenta algo muy importante: el papel del observador. El dramaturgo, para ejemplificar sus conclusiones pintó en acuarela un círculo cromático con tres colores primarios junto con sus complementarios. Estaba dividido en 6 partes y colocó en cada una un color del espectro. Los colores afines son contiguos y los colores complementarios están opuestos en el círculo. Esto representó una gran innovación en la época, pues se podía observar cómo funcionaban los colores complementarios. Otra de las cosas que realizó Goethe fue un triángulo, que a su vez se dividía en otros triángulos, donde asignaba reacciones humanas a diferentes colores, así mismo escogió los colores basándose en su contenido emocional y en fundamentos físicos.



Triángulo cromático de Goethe

Para Goethe el color, la luz y la oscuridad son una forma de acceder desde la sensibilidad a la experiencia del mundo que nos rodea. Goethe logró acercar su teoría a la experiencia diaria y sensible de cada persona. Acercó una teoría meramente física y óptica a la psicología y la fisiología, convirtiéndola así en un elemento esencial para el arte. (Calvo, 2014)

Sus aportes fueron cuestionados desde la comunidad científica y aún existe cierto estigma ante sus planteamientos. No obstante, siendo considerado el precursor de la psicología del color, sus hallazgos fueron valiosos para la significación del mismo, por lo cual no se puede dejar de lado las bases que formularon lo que hoy se sigue estudiando.

En la actualidad, se consideran válidos los acercamientos de Goethe, pues ya está dicho que para la comprensión del color entran a colación procesos químicos, físicos y biológicos. Las relaciones que Goethe interpuso entre los colores y las emociones se siguen aplicando hoy en día en diferentes campos de trabajo como el diseño, las artes visuales, la arquitectura, el séptimo arte, etc.

Por su parte, **Wassily Kandinsky**, pintor ruso (1866 - 1944), retomó y transformó esta visión al plantear el color como un instrumento expresivo autónomo, más allá de la forma, pero profundamente vinculado a la sensibilidad del espectador. En su obra *De lo espiritual en el arte* (1911) el artista afirma que “el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma” (pág. 59).

A Kandinsky no le interesaba únicamente la reproducción del mundo visible, sino la capacidad del color de generar una resonancia (o consonancia) interior, una vibración que afecta al espectador. Para él, el color adquiere una energética visual. Por ejemplo, describe que una tonalidad tiende a moverse hacia el espectador o alejarse, a expandirse o contraerse. Incluso, adopta la noción de que ciertos colores invocan cualidades anímicas específicas o sensaciones:

según Kandinsky algunos colores parecen ásperos, erizados, en cambio otros tienen algo pulido, aterciopelado como el azul ultramarino oscuro. Sabemos, según lo escrito, que la luz roja estimula el corazón, mientras que el azul puede producir una parálisis momentánea. “Esto demuestra, en todo caso, que el color tiene una fuerza enorme, pero poco estudiada(...)”.

El color no es un simple elemento visual sino un agente de experiencia emocional y espiritual, dejando escrito que “la armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana”. Esta declaración se basa en la importancia de la percepción subjetiva y en la respuesta afectiva del espectador. Kandinsky organiza el color no solo por las cualidades visuales, sino también por su capacidad de provocar sensaciones internas, emociones y estados anímicos, convirtiendo la paleta cromática en un lenguaje simbólico.

Josef Albers, artista y profesor alemán (1888 - 1976), centra su reflexión en la relación contextual del color, este no existe aislado, su apariencia y significado dependen del entorno, de cómo otros colores lo rodean, de la luz y la posición visual. En su libro *Interacción del color* (1963), el acercamiento al color se realiza de manera didáctica invitando a los lectores a explorar las interacciones cromáticas. Albers pone el énfasis en la relatividad del color, colores que parecen iguales pueden percibirse distintos según su contexto.

El método de Albers insiste en que el aprendizaje del color debe ocurrir por la experiencia directa. En ese sentido, su enseñanza propone experimentar, ver cómo el color actúa en el espacio visual antes de teorizar. Aplicado al cine o a la imagen en movimiento, este enfoque permite preguntas tales como: ¿cómo cambia la percepción cromática cuando un plano se sitúa en el interior vs. en el exterior? ¿cómo cambian las cualidades cromáticas entre escenas?, etc. Se comprende que el color no es estático, sino que evoluciona según su contexto visual y narrativo.

En conjunto, las diversas perspectivas que se han desarrollado a través de la historia muestran un punto en común: el color va más allá de un fenómeno puramente físico, sino que se experimenta como una herramienta dinámica y perceptual. Por ende, su estudio implica considerar tanto la relación del color con la sensibilidad humana como su comportamiento en contextos específicos, reconociendo como la interacción entre tonalidades, luz y espacio pueden influir en la percepción y provocar distintos efectos en el espectador. Además, según estos teóricos, el color cumple un propósito expresivo y simbólico: puede transmitir emociones, generar tensiones, sugerir movimientos internos y evocar memorias o estados de ánimo.

4.3. CONSIDERACIONES TÉCNICAS SOBRE EL COLOR

Para entender los fundamentos primero debemos explorar la siguiente idea: El color es una percepción, una característica que parte desde un observador. La visión del color se distingue mediante **fotorreceptores** (conos, células sensibles a la luz), que son sensores ubicados en la retina del ojo y se encargan de transformar la energía luminosa de ciertas longitudes de onda en señales químicas para transmitirlas al cerebro. Por lo tanto, la percepción del color incluye:

- a) una fuente de luz
- b) un objeto que es iluminado
- c) un observador

Para seguir hablando del color resulta necesario saber qué es y cómo funciona la **luz**, pues sin ella no existen los colores. La luz se define como una forma de energía que consta de un conjunto de ondas electromagnéticas que se propagan en todas las direcciones. Estas ondas tienen diferentes longitudes, y el ser humano es capaz, gracias al **espectro visible**, de observar lo que estas ondas provocan y también podemos diferenciarlas. Cuando la luz se libera los objetos la

absorben o la reflejan, dando como resultado el color, pues aquellos rayos que no absorban van a devolverlos dando como resultado el color, y de esta manera, junto con el cerebro, nosotros percibimos ese color reflejado. Para ejemplificar, una manzana **roja** absorbe todos los rayos electromagnéticos excepto el que oscila en los valores atribuidos al color rojo, por lo tanto, lo refleja y nosotros somos capaces de verlo.

Para los motivos de este trabajo, es relevante comprender que los colores son una construcción humana, histórica y culturalmente hablando, que nace a partir de una respuesta fisiológica del observador -sea este humano o no-, y por lo tanto, es subjetiva y variable.

LAS PROPIEDADES

Dentro de las propiedades del color reconocemos dimensiones como la **saturación**, la **luminosidad**, el **brillo**, el **tono** y el **matiz**.

La **saturación** es el grado de pureza de un color, la propiedad que define la intensidad cromática y la cantidad de luz que un color contiene. Corresponde a un matiz monocromático o espectral. que conforme se le añaden otras longitudes de onda o luz, se vuelve “deslavado”, pues esto reduce su pureza (Camas, J. et al. 2008). La saturación no determina cuán claro u oscuro es un color, sino su nivel de intensidad cromática, es decir, un color muy saturado puede ser oscuro si su valor de luminosidad es bajo. Esta propiedad se relaciona de manera directa con lo perceptual, pues se puede determinar que los colores muy saturados son más llamativos por su intensidad, mientras que los colores desaturados parecen apagados.

La **luminosidad** o **valor** es la proporción de blanco o negro que puede contener un color, es la encargada de calificar a un color como claro u oscuro, a mayor luminosidad más luz reflejará (y más blanco contiene). Esta cualidad está estrechamente ligada a la cantidad de luz que parece

reflejar o emitir una superficie, y determina su posición dentro de un rango que va desde el negro absoluto hasta el blanco puro. A diferencia de la saturación, que se centra en la pureza cromática de un color, la luminosidad se ocupa exclusivamente de la claridad percibida, es decir, de su proximidad al blanco o al negro.

El **tono** es la cualidad que permite reconocer todos los colores que conforman el espectro visible: amarillo, azul, rojo, verde, naranja y violeta; es decir, cuando nombramos un color, en realidad estamos señalando su tono. Desde una perspectiva más técnica, el tono se relaciona con la longitud de onda dominante en la luz que perciben nuestros ojos.

El **matiz**, considerado muchas veces sinónimo de **tono**, en algunos contextos es propuesto como un aspecto independiente que se refiere a la variación que experimenta un color (tono), conforme se va mezclando con otros colores sin perder su carácter dominante dentro de la mezcla.

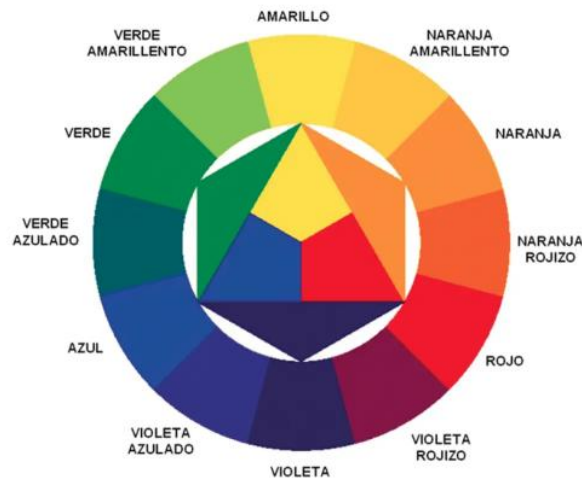
MODELOS DE COLOR

Los modelos de color son métodos o representaciones del espectro visible que se basan en los colores primarios, y que a partir de estos, mediante mezclas, se pueden generar otros colores. Cada uno pensado para responder a necesidades específicas: desde la mezcla tradicional de pigmentos en el arte hasta los sistemas usados hoy en pantallas y procesos de impresión. A parte del modelo clásico RYB, los modelos de color más comunes son RGB y CMYK.

MODELO CLÁSICO

El modelo clásico es el RYB (Red-Yellow-Blue), es un sistema de síntesis sustractiva de color ampliamente usado en las artes plásticas. El modelo RYB utiliza los colores primarios **rojo**, **amarillo** y **azul**, a partir de los cuales se pueden mezclar y dar como resultado los secundarios y

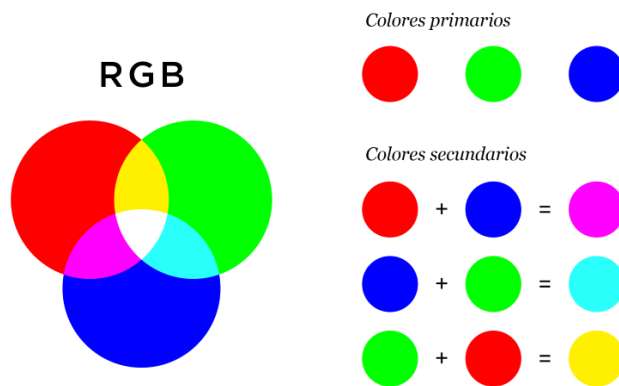
los terciarios. componiendo así el círculo cromático. Este modelo es usado especialmente en las artes plásticas, en el diseño de interiores y en la pedagogía básica sobre los colores.



Círculo cromático (tomado de: https://rockcontent.com/es/blog/circulo-cromatico/#google_vignette)

MODELO RGB

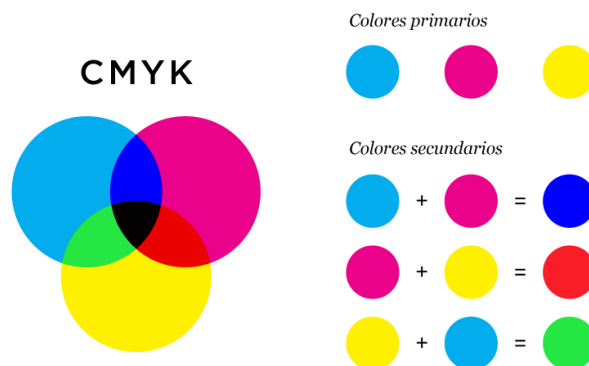
Son considerados los primarios aditivos (Red-Green-Blue/Rojo-Verde-Azul), es decir, son colores que se aclaran al mezclarse. Estos tres colores juntos son considerados colores luz que pueden formar otros colores y si se muestran en su máxima intensidad pueden producir luz blanca. En realidad, los colores están tan juntos que nuestro ojo no puede diferenciarlos, por eso da la sensación de luz blanca, por el contrario, si su valor es cero, el ojo lo percibe como el color negro. Este sistema se usa en el entorno digital, en la ciencia y en dispositivos con pantalla (Pantone, s.f.).



Modelo RGB (tomado de: <https://imborrable.com/blog/rgb-y-cmyk/>)

MODELO CMYK

Este modelo se compone de cian, magenta, amarillo y negro puro. Son conocidos como los primarios sustractivos y se emplean en impresiones, pues en la imprenta se usa la separación de colores por medio de filtros para restar luz a los primarios sustractivos, lo que quiere decir es que al ser un modelo sustractivo los colores se crean mediante la absorción de luz y se oscurecen al mezclarse. En el modelo CMYK la ausencia de pigmentos nos da como resultado el blanco, al contrario del modelo RGB (Pantone, s.f.).



Modelo CMYK (tomado de: <https://imborrable.com/blog/rgb-y-cmyk/>)

4.4. ESQUEMAS DE COLOR

Aquí nos adentramos en territorio fotográfico y, por tanto, también cinematográfico. Los esquemas de color nacen del círculo cromático, mas no son reglas rígidas sobre cómo deben organizarse los colores. Estos esquemas funcionan más como elecciones que existen para orientar cómo los colores pueden convivir. En el cine, estos esquemas adquieren una dimensión narrativa, pues permiten modular la emoción, reforzar la atmósfera o guiar la atención del espectador. Entre los principales esquemas de color tenemos:

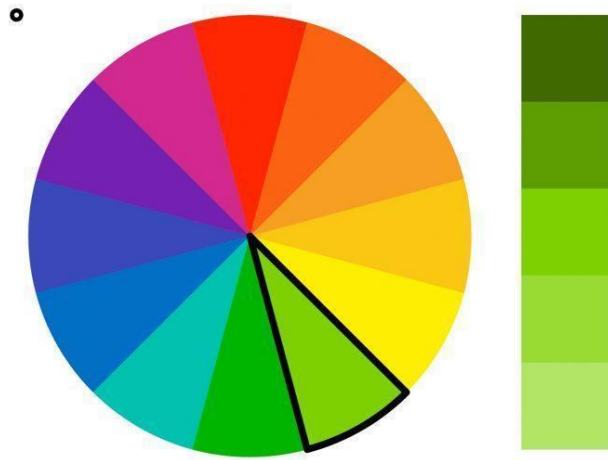
MONOCROMÁTICO

Los esquemas de colores **monocromáticos** se componen de un tono base y sus variaciones de saturación y luminosidad. A partir de esta base, se crean tintes (tonalidades claras) y sombras (tonalidades oscuras) que permiten construir una paleta coherente y equilibrada. Este esquema ofrece control, dado que todos los elementos comparten el mismo carácter cromático, por lo tanto, no compiten por atención, lo que produce una sensación de uniformidad y continuidad en la composición.

El efecto que transmite una paleta monocromática depende del color elegido y de su saturación. Los colores con baja saturación pueden resultar suaves, calmantes y relajantes, mientras que los colores saturados pueden generar mayor intensidad y energía.

Además, los esquemas monocromáticos son ideales para crear atmósferas específicas y pueden ser una herramienta idónea para enfatizar emociones o estados internos sin la distracción de múltiples colores.

Monocromático



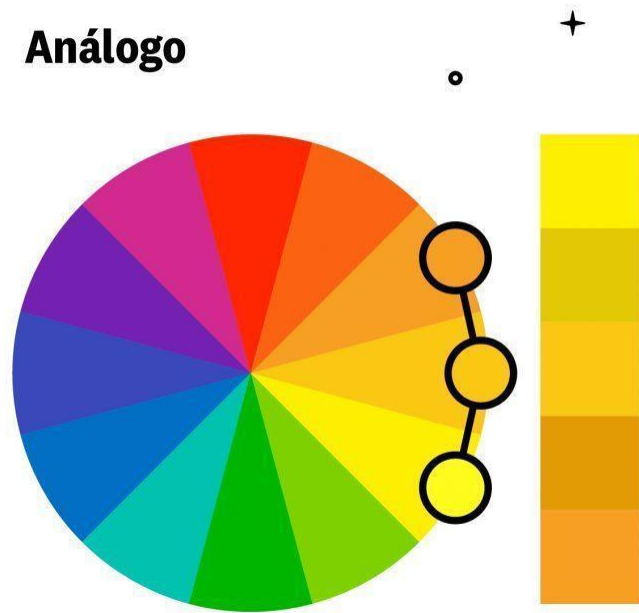
Paleta monocromática (tomado de: <https://acumbamail.com/blog/esquemas-de-color/>)

ANÁLOGO

Estos esquemas de color se crean utilizando colores que están uno al lado del otro en el círculo cromático, teniendo un color base como dominante. Esto significa que los colores seleccionados comparten ciertos componentes cromáticos. Por ejemplo, los colores análogos del rojo serían el rojo violáceo y el rojo anaranjado.

El esquema análogo permite variaciones de matiz, saturación y luminosidad para crear composiciones visuales. Es un esquema ideal cuando se busca uniformidad y flexibilidad, porque, al contrario del esquema monocromático, incorpora más de un tono en su composición.

Análogo

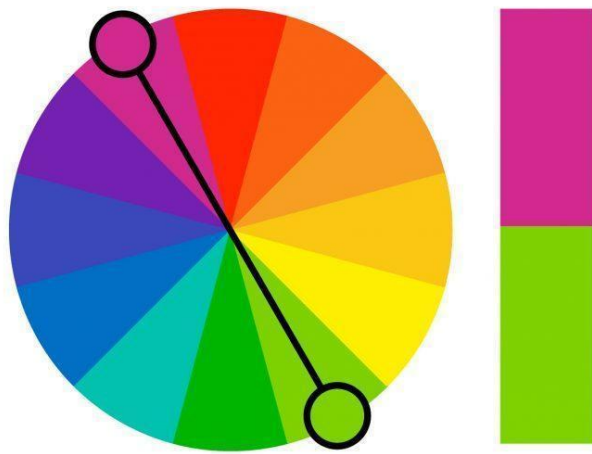


Paleta análoga (tomado de: <https://acumbamail.com/blog/esquemas-de-color/>)

COMPLEMENTARIO

El esquema de color complementario se crea combinando colores que se encuentran en lados opuestos del círculo cromático como el rojo y el verde, el amarillo y el morado o el azul y el naranja. Esta oposición genera alto contraste, pues al colocarse uno frente al otro, los colores se realzan mutuamente. Normalmente se componen de dos colores, pero pueden agregarse nuevos colores a partir de las variaciones de las propiedades de los principales. Este esquema es útil cuando se busca diferenciación marcada entre elementos. Normalmente se suele combinar un color cálido y uno frío, en el que uno de los dos se define como el color dominante y el otro acentúa al primero, lo que permite equilibrar la energía visual. Aquí la saturación y luminosidad son clave, pues con estos podemos obtener contrastes intensos o suaves, según sea el caso.

Complementario



Paleta complementaria (tomado de: <https://acumbamail.com/blog/esquemas-de-color/>)

TRIÁDICO

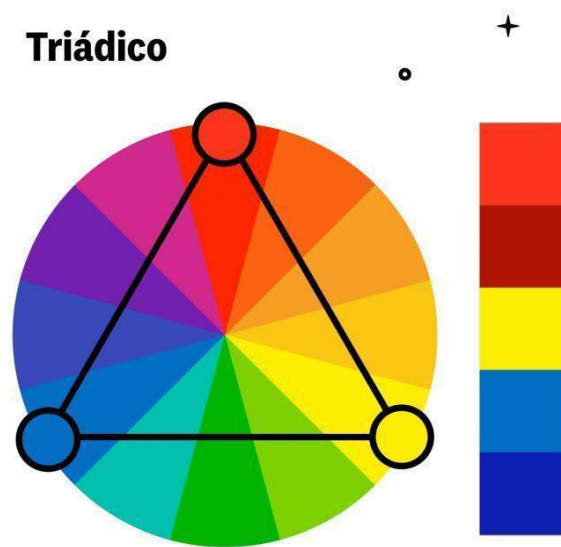
Este esquema trae consigo tres colores (y sus variaciones) que se encuentran a la misma distancia en el círculo cromático.

El esquema triádico se construye a partir de tres colores (y sus variaciones) situados a la misma distancia en el círculo cromático, formando un triángulo equilátero. Esta disposición garantiza un contraste equilibrado. Debido a su estructura, este esquema es considerado uno de los más complejos de manejar, esta dificultad radica en mantener la armonía cuando se trabaja con tres colores separados. Por lo mismo, este esquema requiere un control cuidadoso para que la composición funcione de manera coherente.

Se considera un esquema versátil al combinar diferentes tonos sin perder la estabilidad, llevada a cabo por las distancias uniformes que los separan. En la práctica es habitual que uno de los colores funcione como eje dominante mientras los otros dos refuerzan o contrastan la escena.

En la historia del cine, **Jean-Luc Godard** (1930 - 2022) es quizá uno de los directores que más provecho le ha sacado a las tríadas cromáticas, especialmente aquellas construidas a partir de los colores primarios.

Aunque se trate de una armonía exigente, este esquema ofrece una gran riqueza cromática y una capacidad expresiva que pocas composiciones poseen.

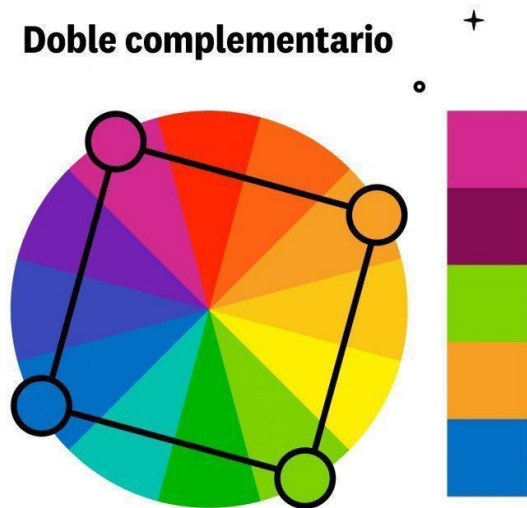


Paleta triádica (tomado de: <https://acumbamail.com/blog/esquemas-de-color/>)

TETRÁDICO

En el esquema **tetrádico**, también conocido como **doble complementario**, cuatro colores se organizan en parejas de colores complementarios. Los colores pueden ubicarse formando un rectángulo en el círculo cromático. Esto implica elegir cuatro tonos, dos que son opuestos entre sí

más otros dos que también se oponen. Por ejemplo, un esquema podría componerse azul y naranja con rojo y verde. Al igual que el triádico, es un esquema que requiere mucha precisión. Es un esquema que ofrece una paleta amplia llena de tonos. En esta composición generalmente uno o dos colores asumen el protagonismo, mientras que los otros se reducen a acentuar.



Paleta tetrádica o doble complementaria (tomado de: <https://acumbamail.com/blog/esquemas-de-color/>)

4.5. EL COLOR Y LAS EMOCIONES: UNA EXPLORACIÓN POR LA PSICOLOGÍA DEL COLOR

El significado que transmite un color no es al azar. Por lo cual, se podría considerar esta teoría como subjetiva, ya que está ligada a la percepción individual, pues cada persona tiene diferentes experiencias. Sin embargo, al crear la rueda de colores se parte desde puntos comunes de sensaciones que ocurren en la mayoría de las personas, reacciones inconscientes y asociaciones que se hacen a cada color.

Hay que aclarar que existe una amplia gama de sentimientos en comparación con la cantidad de colores. Por lo tanto, cada color puede evocar o interpretar diferentes sentimientos y

sensaciones, placenteros o no, incluso contradictorios. Un mismo color puede interpretarse de varias formas. (Heller, E. 2004).

El enfoque que nos concierne es la psicología del color y su uso como recurso narrativo en el cine, tal como podemos leerlo en el libro de Eva Heller: *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2004), quien hace un recuento de datos interesantes sobre el color y sus distintas aplicaciones. Además, plantea que ningún color carece de significado, así mismo, establece para cada uno un concepto relacionado a sensaciones, emociones y sentimientos. Para sustentar su trabajo, realizó un experimento social con una muestra de 2000 personas, aseverando que la percepción del color es universal, incluso si quienes la percibimos somos seres individuales y cambiantes, según nuestro contexto. Aunque la propuesta de este trabajo no considera que la percepción del color es universal, el aporte de Heller es un paso para entender la visión occidental del mismo.

Eva Heller dice que ningún color carece de significado, y que este mismo va de la mano con el contexto, por lo mismo, el color rojo, por ejemplo, puede significar pasión o violencia dependiendo de qué lo acompañe en pantalla.

Los cineastas encuentran en estos matices una poderosa herramienta narrativa al manipular conscientemente la manera en que percibimos y experimentamos una historia. La conexión innata y subconsciente que los seres humanos establecemos entre los colores y nuestras emociones o sensaciones permite una narrativa visual única. Al asociar determinados colores con estados de ánimo, personalidades o conceptos abstractos, los directores de cine tienen la capacidad de transmitir mensajes profundos y evocar emociones específicas en el espectador. Esta asociación simbólica, arraigada en la psicología del color y la percepción humana, se convierte así en una vía

efectiva para comunicar significados implícitos, profundizar en la psicología de los personajes y enriquecer la trama de una película.

A partir de los datos leídos y encontrados de la teoría del color de Goethe, los escritos por Heller y la experimentación de Kandinsky, pintor que realizó una investigación y reflexión exhaustiva sobre el color, en su libro *De lo espiritual en el Arte*, se extrajo información para definir los conceptos de varios colores y su relación con las emociones.

Azul

Las principales asociaciones con el color azul son simpatía, amistad y confianza. También evoca lejanía, fidelidad, divinidad y fantasía. Transmite lejanía, pues es un color frío que hace alusión a lo irreal y al sentimiento de soledad y tristeza, también se piensa en nostalgia y el decaimiento. Es el color de la profundidad y lo sobrenatural, también de la calma y la constancia. Dependiendo de su tono puede ser tranquilidad o sosiego, tonos más claros cercanos al cielo dan esa sensación de plenitud, tonos más opacos pueden representar pena.



Fotograma de la película *Moonlight* (2016)

Según la investigación de Heller, el azul es el color favorito, contando con el 46% de los hombres a favor y el 44% de las mujeres, pocos son aquellos a los que no les gusta este color.

En Latinoamérica podemos asociar el color azul a conceptos más cercanos a nosotros, como al conservadurismo y la tradición en la política, debido a que es un color que representa la serenidad y ha sido bastante usado por partidos políticos que desean dar una imagen de “tranquilidad” a través de los valores tradicionales de la zona. Por ejemplo, en Colombia tenemos partidos políticos como *El Partido Conservador* y el *Centro Democrático*, movimientos de derecha que escogieron el azul como color predominante en su paleta de colores. El mensaje es claro, buscan dar una imagen de seguridad, confianza y estabilidad. También es bastante usado en la religión católica como símbolo de pureza, protección y divinidad, comúnmente visto en la Virgen María. Se puede asociar también a zonas costeras, pues se le relaciona con el mar, el comercio, la pesca y la espiritualidad oceánica. En branding, es popular entre bancos y empresas de seguros como el banco *BBVA* y el *Banco de Bogotá*, transmitiendo, al igual que los partidos, seguridad y estabilidad, pero esta vez, económica.





Logos en orden de izquierda a derecha, de arriba abajo: Banco de Bogotá, Banco BBVA, Partido Conservador, Partido Centro Democrático

Rojo

El rojo fue el primer color en recibir su nombre y podemos encontrar una gran variedad de tonos de rojo, como el carmín, escarlata o bermellón. Una de las emociones más evidentes relacionada con el color rojo es la pasión. El rojo, asociado a la pasión y el amor, puede también evocar lo contrario cuando se combina con el negro, transformando sentimientos agradables en desagradables. El rojo es el color del fuego, y aunque las llamas no sean realmente rojas, este color se asocia con el calor, el vigor, la fuerza, pero también con la agresividad y la ira. Además, el rojo se relaciona con la alegría, especialmente en la cultura china y en celebraciones como la Navidad en Occidente. El rojo también simboliza prohibición, peligro y alerta, siendo utilizado en señales de tráfico y semáforos debido a su capacidad para captar la atención.



Fotograma de la película *Belleza americana* (1999)

Según los datos de Eva Heller, los niños asocian el color rojo con el sabor dulce, como el de los caramelos o el ketchup, lo que lo hace uno de sus colores predilectos. Sin embargo, con el pasar del tiempo, el rojo pierde seguidores, pues existe una sobresaturación del uso de este color, lo que lo hace menos agradable a la vista. Es un color muy versátil, que puede demostrar una dualidad según sus tonalidades y los otros colores que lo acompañan.



Fotograma de la película *Amélie* (2001)

En Latinoamérica, el rojo es la contraparte del color azul en cuestiones políticas, asociado directamente a la rebeldía, la resistencia y la revolución, se le relaciona con los movimientos socialistas y comunistas. El uso de banderas rojas como símbolo de protesta se remonta a la Revolución Francesa, donde se asoció con el patriotismo.

En el contexto colombiano, el rojo está estrechamente vinculado al liberalismo, movimiento que nos recuerda a la violencia bipartidista comprendida en la mitad del siglo XX, donde liberales (rojo) y conservadores (azul) sostuvieron enfrentamientos, persecuciones y masacres. El rojo simbolizaba ideales de cambio, modernidad y confrontación al tradicionalismo conservado. Este mismo color adoptado por el partido liberal y grupos al margen de la ley, dio paso a que movimientos que en un inicio se consideraban de izquierda como el M-19 y las FARC, lo ajustaran a sus banderas para representar ideales de lucha por justicia social, resistencia y cambio.

Por otro lado, el color rojo tiene una fuerte presencia en las tradiciones indígenas Wayuu, usado en tejidos, rituales, velos y funerales, el rojo es de gran importancia para esta comunidad.

En la bandera de nuestro país, el rojo representa la sangre derramada por los próceres en la lucha por la independencia, siendo un color con pesos simbólicos en eventos patrióticos, actos escolares y conmemoraciones nacionales.



Comunidad Wayúu. Unicef

Amarillo

Es contradictorio, capaz de transmitir amabilidad, diversión y optimismo, pero también mentira, la envidia y la traición. Es cálido y fresco, pero está asociado con la rabia y la locura. Existen 115 tonos distintos de amarillo, como el ocre, ámbar o topacio. Asociado al Sol, el amarillo evoca sensaciones positivas como la diversión y el optimismo, pero también puede producir sentimientos negativos cuando se mezcla con verde, pasando a simbolizar celos, enojo, avaricia y envidia. "Según la creencia antigua, la irritabilidad y el enojo están vinculados a la bilis. La palabra alemana Galle (bilis, hiel) pertenece a la misma familia que gelb (amarillo)". (Heller, p. 89). Esta asociación se debe al color amarillo verdoso de la bilis. Se le relaciona a la energía y el poder, pero también a la arrogancia.



Fotograma de la película *Viaje a Darjeeling* (2007)



Fotograma de la película *Los excéntricos Tenenbaums* (2001)

En Colombia, el amarillo, que hace parte de nuestra bandera, representa la abundancia y la riqueza de nuestro suelo, así como la soberanía, la armonía y la justicia, según lo escrito en la página web de la cancillería colombiana. Está relacionado con el dinero y la prosperidad al ser un color relacionado con el oro. En el aspecto político, es un color que puede representar innovación y progreso.

Es un color que, culturalmente hablando, está vinculado al sol, la energía y la vitalidad. Nuevamente, es uno de los colores más importantes para la comunidad Wayuu, pues evoca elementos de la naturaleza como el maíz.

Al ser un color, como anteriormente se escribió, relacionado con el optimismo y la diversión, es común que sea un color protagonista en festividades colombianas como el Carnaval de Barranquilla. Por otro lado, es un símbolo de alerta en contextos urbanos, usado en señalización y advertencias vehiculares.

Verde

El verde representa la tranquilidad, la paz y la seguridad, simboliza la conciencia medioambiental y la naturaleza. Es símbolo de juventud, lealtad y esperanza. Es el color de la salud y la confianza. Sin embargo, puede representar lo que es venenoso y horrible, esto porque en el pasado el color verde se extraía de sustancias tóxicas. También representa el dinero y la suerte, debido a la asociación que se le realiza a la cultura irlandesa. El mito cuenta que San Patricio, hombre nacido en Gran Bretaña y vendido como esclavo a la Isla Esmeralda, convertido en obispo, deseó llevar la religión católica a los irlandeses, explicando la Santa Trinidad con un trébol. Tal fue su impacto en el ámbito religioso irlandés, que actualmente es considerado el Santo Patrón de Irlanda, y es el día de su muerte, 17 de marzo, la fecha más esperada por los irlandeses: el día de San Patricio. Todo esto ha convertido el color verde del trébol en un color insignia de la Isla.



Fotograma de la película *La leyenda del caballero verde* (2021)



Fotograma de la película *Matrix* (1999)

El verde al ser un color vinculado a la naturaleza, representa la fertilidad, la renovación y la conexión con la tierra. En Colombia tenemos ecosistemas biodiversos que hacen del verde un

símbolo de riqueza natural. Por lo mismo, es un color bastante usado por movimientos ecologistas y veganos. De la misma forma, el verde puede ser usado en campañas publicitarias o políticas como símbolo de esperanza y transformación social.

He de destacar un “nuevo” concepto que se le ha dado al verde en los últimos 20 años: la lucha a favor de la reivindicación de la salud sexual y reproductiva de las mujeres. El origen se remonta al año 2003 en Argentina, donde un gran número de integrantes de la Campaña Nacional del Aborto se alistaban para el XVIII Encuentro de Mujeres, a falta del color violeta, ícono del movimiento feminista, recurrieron al color verde.



Manifestación por el derecho al aborto en Buenos Aires, 19 de febrero de 2020. RONALDO SCHEMIDT /

AFP

Naranja

Color radiante y entusiasta, simboliza la diversión y la sociabilidad. Es cálido, exótico y llamativo. Es un equilibrio entre la calidez del rojo y el optimismo del amarillo, evocando felicidad y armonía. Se le asocia a la juventud y lo moderno. Es el color del sabor y lo aromático. Puede evocar sensualidad y lujuria y, en tonos más oscuros, rencor o ira.



Fotograma de la película *Furiosa: A Mad Max Saga* (2024)



Fotograma de la película *Whiplash* (2014)

Es un color que está estrechamente vinculado a los conceptos de creatividad, innovación y cultura. En el ámbito económico nace el concepto *economía naranja*, un modelo productivo donde las actividades económicas están relacionadas al arte, la cultura, la investigación, elementalmente *las ideas*. Según una presentación del, entonces, asesor del Viceministerio de Desarrollo Empresarial, Andrés Enrique Galindo Bernal, el nombre y color que se le dio a este tipo de economía *naranja* proviene de diferentes orígenes y significados, como el ser el color de la transformación en el confucionismo o que en el budismo es el color que representa a los monjes líderes y promotores de la cultura. Es el naranja el color esencial cuando se trata de cuestiones sociales y culturales en la sociedad.



Getty Images

Morado

Es un color singular y extravagante, el menos habitual en la naturaleza según Heller, se le asocia a sentimientos ambivalentes y opuestos. Simboliza poder, violencia, magia y esoterismo.

Sin embargo, también es el color de la fe y la devoción, así como de la vanidad y la feminidad. El violeta es el color de la fantasía, la superstición y la transmigración de almas.



Fotograma de la película *Black Panther* (2018)



Fotograma de la película *The neon demon* (2016)

Por otro lado, es un color bastante conocido por ser de protesta y reivindicación feminista, pero ¿de dónde proviene este concepto?

En el siglo XX, exactamente el 25 de marzo de 2011, ocurrió una tragedia en la fábrica textil Triangle Waist Co., fábrica conocida por explotar laboralmente a sus trabajadoras. Ese día un gran incendio se propagó por todo el recinto, que se encontraba totalmente cerrado para evitar robos por orden de los dueños, muriendo así un total de 146 personas, en su mayoría mujeres. Según el artículo *Un terrible suceso asoció el color morado al feminismo para siempre* escrito por Guiomar Huguet Pané y publicado en la página web de National Geographic, el fuego consumió a la fábrica y todo lo que había por dentro debido a que no se pudieron abrir las puertas, dejando a su paso un humo de color morado que provenía de los tejidos que usaban. Por lo mismo, el color morado se ha convertido en un símbolo de lucha feminista, pues este suceso marcó la historia de la lucha por los derechos de las mujeres en el mundo.



Fotografía de Clara Murcia. Shutterstock

Café

Es un color normalmente rechazado, se le asocia a materiales naturales como la madera y el cuero. Simboliza lo feo, antipático y desagradable, también lo marchito y lo antiguo. No obstante, en la moda y el diseño de interiores, es bastante aceptado por su capacidad de combinar con otros colores. En el libro de Heller podemos apreciar que el marrón tiene cualidades, pues a pesar de ser un color asociado a la inmundicia, también puede ser el color con el **sabor más fuerte**: el café, el té, el chocolate, la carne asada son de color café. La producción de café en Colombia es clave dentro de su economía, haciendo de este un color con gran relevancia en nuestra sociedad, como colombianos el color café está más asociado a los sabores con los que convivimos que a lo repugnante.

Además, el café —en sus distintas tonalidades— puede evocar otras épocas y activar memorias ligadas a lo cotidiano, especialmente en el ámbito colombiano, donde el color café está más relacionado con nuestros sabores, como mencioné anteriormente. Su cualidad opaca y terrosa remite a lo antiguo y lo doméstico. Combinado con otros colores, el café puede generar atmósferas acogedoras y cercanas, incluso cuando su simbolismo suele partir del rechazo.



Fotograma de la película *Past lives* (2003)



Fotograma de la película *Beau tiene miedo* (2003)

Blanco

Aunque el blanco no es un color como tal en su concepto más técnico, pero al existir en sociedad se le concede un significado, por lo tanto, el blanco simboliza el comienzo, la pureza y la resurrección. Es el color absoluto y perfecto, asociado a la paz, la honradez, la tranquilidad, la inocencia y la perfección. Representa lo higiénico y limpio. Está ligado a la espiritualidad y la divinidad (ángeles y dioses). Aunque en la mayoría de los casos tiene connotaciones positivas, su asociación con la muerte puede darle un significado más sombrío.

En nuestro país el color blanco tiene gran impacto en la cultura religiosa, esto se refleja en eventos como bodas, bautizos, primeras comuniones y otras festividades. Al ser un color relacionado con la pureza, la religión ha optado por hacer uso de este para representar sus ideales de conservación y divinidad.

También por su lado, al ser el color de la paz, ha tomado un gran peso después de los procesos de paz y restauración que hemos vivido en Colombia tras un conflicto armado de más de 50 años.



Negro

Es la ausencia, el fin, el duelo y la diferencia entre el bien y el mal. Asociado a la desgracia, la oscuridad, el misterio y la muerte. También representa el egoísmo, la infidelidad y la mentira. Evoca sensaciones negativas como el miedo, la maldad o la mala suerte. En el occidente, nos vestimos de negro cuando estamos de luto. Representa lo prohibido, la violencia y la brutalidad. A pesar de sus connotaciones negativas también puede ser fuerza, autoafirmación, solemnidad, moda y elegancia.

Es el color del luto, en Colombia es un color muy usado en la vestimenta de los funerales, los entierros y las cremaciones como símbolo de dolor y duelo.

Por otro lado, es un color que tiene una estrecha relación con las comunidades afrocolombianas, quienes le han dado la vuelta al significado despectivo que a veces tiene el uso de la palabra “negro” para convertirlo en parte de su identidad cultural, movimientos sociales y culturales afrocolombianos usan este color como un emblema de resistencia.



Fotograma de la película *La noche del cazador* (1955)

Gris

La mezcla del blanco y el negro, simboliza la indecisión, la pasividad y la melancolía. Es un color sin fuerza, asociado a la mediocridad, la tristeza y la vejez. Representa la resignación, la piedad y la soledad. En la naturaleza, sugiere distancia y mal tiempo. Se le asocia con la apatía, la crueldad, la sabiduría y la experiencia. El color también tiene conexiones con lo cruel y el horror, como los espíritus y criaturas del más allá. Es un color bastante usado en la moda para prendas de vestir recatadas o las que se consideran de **oficina**.

En arquitectura contemporánea, el gris simboliza modernidad y minimalismo, reflejada en materiales de concreto y acero usados en los edificios de ciudades como Bogotá. Es un color complejo, que como su nombre lo indica, está en grises, maneja una dualidad que asombra, porque

en ciertos contextos puede ser austeridad, incluso precariedad, pero en otros puede llegar a considerarse modernidad.



Fotograma de la película *Nebraska* (2013)

5. HISTORIA Y PRESENTE DEL COLOR EN EL CINE

Las primeras apariciones del color acompañando la imagen en movimiento datan del siglo XVII gracias a los espectáculos de la **linterna mágica**, un aparato óptico, precursor del cinematógrafo, creado por el alemán Athanasius Kircher, que trabajaba gracias a una luz artificial, una cámara oscura, un sistema de lentes y un soporte en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas, esto se proyectaba sobre una superficie blanca para respetar los colores.

En “*El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor*” (Molina-Siles, 2013) nos adentramos a la figura de George Méliès y a la primera técnica de color dentro del cine: la coloración a mano. En películas como **Viaje a la luna** (1902), Méliès pintaba a mano fotograma por fotograma. Luego vino la coloración mecánica por estarcido, plantilla o *Pathécolor*, ya que fue patentado por los hermanos Pathé en el año 1906. Siguió el entintado y el virado, casi

que al mismo tiempo que el estarcido. Estos métodos eran considerados más fáciles de realizar, pero con un acabado menos detallado. Técnicas como las coloraciones a mano eran consideradas sistemas policromáticos, conocidos por intentar imitar los colores de la realidad, sin lograrlo. Por el contrario, los sistemas monocromáticos como el entintado o el virado, se usaban para alejarse de la realidad a propósito, e intentar aplicar los colores según lo que se quería transmitir usando el azul, el amarillo o el rojo que cambiaban según la situación de luz o el estado de ánimo.

En el artículo, sabemos que la gran revolución del color llega en la década de 1930 gracias a Herbert Kalmus, Daniel Comstock y W. Burton Wescott, fundadores de la compañía Technicolor y creadora del sistema que lleva el mismo nombre, sistema que se basa en la síntesis sustractiva de los colores. Entendiéndose **síntesis sustractivas** como un modelo que explica la mezcla de pinturas o tintes para crear colores. *La feria de la vanidad* (1935) de Rouben Mamoulian es considerado el primer largometraje grabado en Technicolor, técnica que se usó hasta la década de los 50, cuando empezó a convertirse en un método difícil de costear, pues requería de cámaras, operadores y asesores especializados, lo que aumentaba los costos de inversión para cada producción, poniendo en ventaja a otras compañías, como Kodak, que al implementar nuevas técnicas dio paso a la caída del Technicolor.

A partir de entonces, se usaron estas nuevas técnicas hasta llegar al año 2000, donde se emplea por primera vez el sistema digital que permite rodar las películas en color y editarlas en postproducción para brindarles el efecto deseado. Todo esto desde el lado técnico del color.

El color en el cine nos permite representar la realidad de forma verídica, además es un recurso con el cual los cineastas pueden jugar para entretener al espectador, para construir una historia o para representar una idea. Son distintos los usos que se le da al color dentro de la industria cinematográfica, pues no solo tiene un valor estético, sino que va mucho más allá dentro del campo

de la semántica. Se debe comprender que el uso del color no debe ser meramente ornamental pues cae en la superficialidad y se pierde un recurso excelente para abordar. Las paletas de colores deben ser escogidas con cuidado para ir acorde a la intención del producto audiovisual, entiéndase acorde como armonizar, contrastar, modificar, chocar. El uso del blanco y negro en el cine fue la técnica original de registro de imágenes en movimiento durante muchos años hasta la llegada del color. Los cineastas de los años 20 pudieron resolver los colores grises con luces y sombras, usaban efectos para crear diferentes ambientes y adecuaban la ropa y el maquillaje para que saliera perfecto en pantalla. Por ejemplo, las actrices usaban el color verde en sus labios porque al verse en cámara resaltaba mejor que el rojo, o se les aplicaba sombra azul en el párpado para dar profundidad. Durante los años en el que otra gama de colores era impensable en el cine, los creadores eran ingeniosos para obtener excelentes resultados al grabar sus películas.

Actualmente, se siguen filmando películas en blanco y negro como *Roma* de Alfonso Cuarón o *Belfast* de Kenneth Branagh. Incluso hay películas que usan el color y la escala de grises como recurso narrativo para transportarse del pasado al presente, como en *La crónica francesa* de Wes Anderson. Sin embargo, el uso del blanco y negro se ha transformado en una decisión artística y estética, no en una obligación, como lo fue en el siglo XX. Por lo mismo, el color y la ausencia de este juegan un papel importante en la representación de emociones y sensaciones, según cada película y director.

En el cine podemos encontrar directores que hacen uso particular del color, que componen con él su universo estético y refuerzan su personalidad como cineastas, como Wes Anderson, Wong Kar Wai, Pedro Almodóvar y Guillermo del Toro, por seleccionar sólo cuatro ejemplos que se han destacado en este sentido. Cada uno de ellos tiene una relación especial con el color y con

los elementos artísticos dentro de sus películas —reconocibles, peculiares—; cada uno de ellos ha creado películas llenas de identidad que pueden distinguirse de otras fácilmente.

Wes Anderson

Las películas de Anderson se caracterizan por tener una paleta de colores que se sigue al pie de la letra, donde se respetan los límites de los colores, normalmente muy saturados y luminosos, aunque no le tiene miedo a usar el blanco y negro, especialmente como un recurso narrativo para representar los cambios de tiempo o de realidad. Las paletas de colores de cada película de Wes Anderson, protagonizadas por colores primarios, son únicas e irrepetibles para cada película, permitiendo a cada obra construir un mundo y una identidad visual propia. Anderson termina siendo una especie de diseñador, de creador con sentido del color que toma cada película y la define a través de sus colores.

Wes Anderson no le teme a usar colores vibrantes para representar momentos crudos en pantalla, por el contrario, hace parte de su marca personal. Y también hace uso de tonos más oscuros, sin olvidar respetar aquella paleta de colores que ha creado. Películas como *El Gran Hotel Budapest* (2014), *Asteroid City* (2023) o *Moonrise Kingdom* (2012) destacan por ser una experiencia narrada a través del color, donde estos juegan ese papel tan importante que Wes Anderson les brinda.



Paleta de color *El fantástico Sr. Zorro* (sacado de: <https://www.ahmagazine.es/las-paletas-de-color-de-wes-anderson/>)



Paleta de color *Isla de Perros* (sacado de: <https://www.ahmagazine.es/las-paletas-de-color-de-wes-anderson/>)



Paleta de color *El Gran Hotel Budapest* (sacado de: <https://www.ahmagazine.es/las-paletas-de-color-de-wes-anderson/>)

Wong Kar Wai

Wong Kar Wai ha tomado el color y lo ha convertido en un elemento esencial para construir su estilo visual y la complejidad de las historias que presenta. Su paleta de colores, saturada y vibrante, se caracteriza por tonos como el rojo, el amarillo, el verde y el azul. Estos colores no son solo una decoración en el set, sino que revelan subtextos y emociones que los personajes no expresan explícitamente, reforzando espacios íntimos y subjetivos.

El contraste entre colores cálidos y fríos es otra marca de su estilo, creando una sensación de dualidad: amor y pérdida, cercanía y distancia. Este juego de contraste se potencia con el uso de luces y sombras, especialmente en los entornos urbanos que predominan en estas películas. Las luces de neón y los reflejos de las mismas inundan las escenas de colores brillantes.

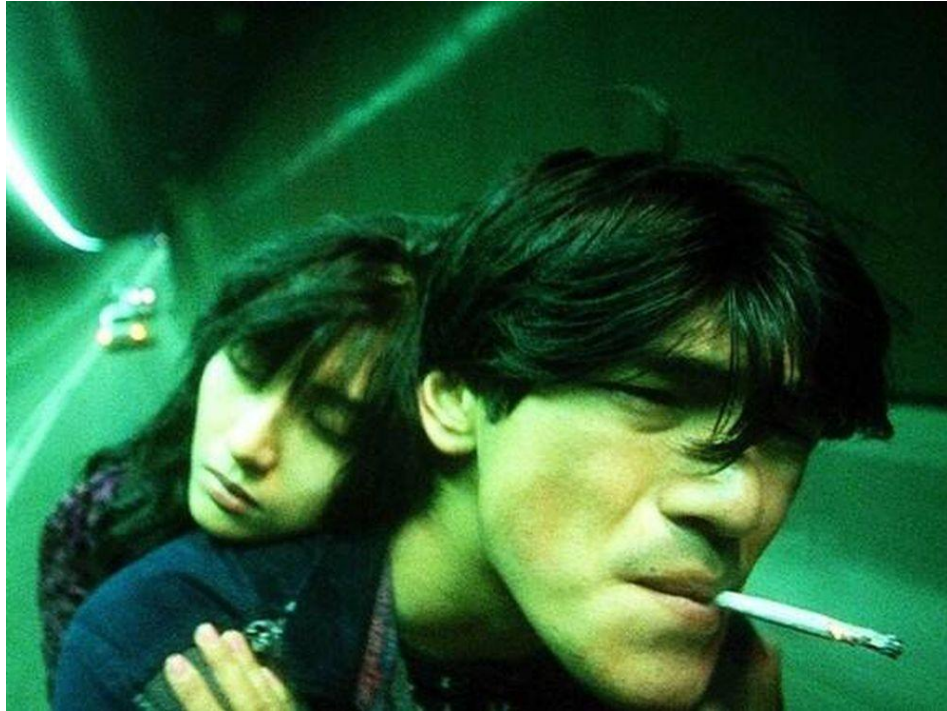
La dupla que Wong Kar Wai ha creado con el director de fotografía Christopher Doyle es una pieza fundamental para la visión estética de sus películas, construyendo un lenguaje propio y



Los actores Tony Leung Chiu Wai y Maggie Cheung en el set de In the Mood for Love © Wing Shya

“pintando” con luz en cada largometraje, donde resaltan los detalles cuidados que dan vida a las historias. En *In the mood for love* (2000) podemos observar cómo los colores y las formas en los vestidos de Maggie Cheung, quien interpretó el papel de la *Sra. Chan*, cambian según su estado emocional y la progresión de su relación con el personaje de Tony Leung. Por otro lado, en *Fallen Angels* (1995), el uso extremo de luces de neón y ángulos amplios enfatiza el caos emocional de los personajes y su desconexión con el mundo que los rodea. El color en el cine de WKW es una extensión de las emociones, los recuerdos y las contradicciones de sus personajes, con el fin de

crear una atmósfera que introduzca al espectador en cada historia, creando conexiones entre la película y quien la vea.



Fotograma de la película *Fallen angels*

Pedro Almodóvar

El esquema de color de Almodóvar es una de las partes más reconocibles de su estilo, haciendo un uso intencional de este. Al igual que los anteriores cineastas, Almodóvar dota a sus películas de identidad visual y de construcción narrativa a través del color. Existe un uso recurrente del color rojo, como en la película *Todo sobre mi madre* (1999) donde este rojo simboliza el amor, la pasión y, al mismo tiempo, el dolor. Es un color que invade cada rincón de la película. En *Volver* (2006), el rojo y el amarillo predominan en la paleta, reflejando el carácter vibrante de sus personajes femeninos. El uso de tonos cálidos no solo celebra la tradición y el folclore, sino que

también evocan una sensación de nostalgia y pertenencia. Por su lado, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), el rojo es un color omnipresente, donde refuerza la intensidad emocional y el caos de cada personaje. El trabajo de Pedro Almodóvar con el color construye un simbolismo emocional, cada tonalidad se convierte en un vehículo para contar historias.

Almodóvar tiene una relación estrecha con el rojo, al ser un color dramático, encaja de forma natural en sus ideas de composición. Es el rojo ese color predilecto que arraiga la personalidad de sus películas, pues lo considera el color de lo exagerado, lo extremo, la muerte, la pasión, el deseo, los labios de mujer, etc. Pero que combinado, nos brinda diferentes matices a la hora de ambientar. (Almodóvar, 2020).

El cine de Almodóvar puede considerarse pop, remontándonos al concepto de pop art, pues este director con el color que expresa en sus películas no busca ser realista, sino llamativo. Su manera de representar el color no busca una armonía clásica, sino producir un choque de color con sus tonos brillantes, saturados y artificiales. Almodóvar nos entrega una versión de la vida estilizada, intensa y exagerada, a través de su uso del color.

Se entiende, a través de sus colores, que las imágenes gráficas, brillantes y artificiales no son producidas para engañar, sino como una forma de expresión artística y un mensaje directo sobre la construcción de escenarios cotidianos llenos de exageración cromática, convirtiéndolo así en un lenguaje emocional propio.



Fotograma de la película *Todo sobre mi madre* (sacada de: <https://es.rollingstone.com/critica-todo-sobre-mi-madre/>)



Fotograma de la película *Volver*



Fotograma de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Guillermo del Toro

El uso del color en el cine de Guillermo del Toro es uno de los rasgos más reconocibles y estudiados de su estilo, pues su acercamiento cromático es narrativo, simbólico y emocional. Para Del Toro, el color es un lenguaje en sí mismo y sus películas se construyen también desde una lógica cromática. Por ejemplo, en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, establece un contraste entre dos universos: el real, marcado por la guerra y la violencia, la cual se expresa a través de azules fríos y verdes apagados, mientras que el mundo fantástico se construye desde ocre, dorados y rojos intensos. Así se logra identificar las diferencias entre ambos mundos sin necesidad de subrayarlas explícitamente.

Incluso, en *El laberinto del fauno* se puede observar el uso del color como herramienta de ambientación y cultural, donde los tonos fríos reflejan la posguerra española, mientras que los tonos cálidos se reservan para lo mítico, lo ancestral y lo prohibido.



fotograma de la película *El Laberinto del Fauno*



fotograma de la película *El Laberinto del Fauno*

También utiliza el color para crear continuidad simbólica entre sus criaturas y los mundos que habitan. En *la forma del agua* muestra cómo el cuerpo de BOB (el hombre anfibio) comparte tonalidades con el espacio que ocupa. En esta película, los verdes acuosos, los cian y los turquesas dominan la puesta en escena: la criatura, el agua e incluso la ropa de Elisa se encuentran conectados por su paleta cromática.



fotograma de la película *La forma del agua*

Por otro lado, el color puede evidenciar el estado emocional y psicológico de sus personajes. Del Toro recurre a los rojos como acentos dramáticos: el rojo aparece cuando algo vital, peligroso o muy humano está ocurriendo, también es una señal de alerta, pasión o revelación. En *La Cumbre Escarlata*, el rojo es el color de la verdad y del horror oculto, se puede observar en las paredes de la mansión gótica que “sangran” arcilla roja, sugiriendo que la casa misma está viva, corrupta y poseedora de secretos.



fotograma de la película *La cumbre escarlata*

En realidad, Guillermo del Toro entiende el color como un elemento de coherencia autoral, pues es una herramienta que permite reconocerlo, como una firma cromática, con una tendencia a los verdes y azules cuando explora la melancolía, la inocencia y la transformación; uso de rojos cuando la verdad violenta o emocional surge; empleo de ocre, amarillos y dorados para representar lo mágico, lo antiguo o lo mítico. Su cine cuenta historias, incluso a través del color, que permite representar diferentes sensaciones y emociones, lo que lo convierte en un componente esencial de este tejido audiovisual.

En vísperas de terminar este trabajo, del Toro estrenó su más reciente película: *Frankenstein*, en la que se evidencian varias de las anotaciones ya habladas sobre su uso del color. En entrevistas realizadas durante su gira de medios (Weintraub, 2025), explicó cómo estructuró el inicio y el final de su película a partir del blanco, el azul y el dorado. Posteriormente, introduce el rojo y negro como recuerdo de la niñez de Víctor: el rojo como representación de la figura materna,

un color que desaparece en su juventud, simbolizando la pérdida de esa niñez. A partir de allí, el filme se adentra en una estética fría, dominada por azules más severos.



Guillermo del Toro y Oscar Isaac en el set de 'Frankenstein' (imagen: Netflix)



Fotograma de la película *Frankenstein*

5.1. EL COLOR EN EL CINE COLOMBIANO

En Latinoamérica, en las décadas del 60 y del 70, aún se usaba el blanco y negro, entre otras causas, por cuestiones de costos y procesos, pues aquí no teníamos ni tenemos el mismo tipo de industria que en Norteamérica. Poco a poco llegó el color a la televisión latinoamericana, en unos países primero que en otros, pero en todos fue un proceso lento antes de siquiera considerar usar el color en las cintas cinematográficas.

Por su parte, en el cine colombiano el color llegó de la mano de Marco Tulio Lizarazo, un publicista colombiano, que en 1947 produjo su primer cortometraje: *La huerta casera*, un trabajo para el Ministerio de Economía Nacional que fomentó el desarrollo agrario. Sin embargo, no fue hasta 1955 que se estrenó la primera película a color colombiana “*La gran obsesión*” de Guillermo Ribón Alba, un drama en el que los paisajes rurales y citadinos fueron el contraste perfecto para explorar narrativas que conectaban con la realidad colombiana.

Con el tiempo, el uso del color en el cine colombiano se convirtió en un recurso expresivo central. Durante la década de los 70 y los 80, movimientos como el del “Cine de denuncia” empezaron a incorporar el color no solo como elemento estético sino también simbólico, para reflejar tensiones sociales y políticas.

En la actualidad, el color en el cine colombiano se ha convertido en una herramienta narrativa fundamental. Algunos directores utilizan paletas de color cuidadosamente planeadas para evocar emociones, como la película que se analizará en este trabajo de grado: *El olvido que seremos*.

6. METODOLOGÍA

El propósito principal de este análisis filmico es llevar a cabo un estudio detallado de los aspectos denotativos y connotativos del color en la película colombiana *El olvido que seremos* del director Fernando Trueba. Este propósito parte de una idea inicial: el color en el cine es un recurso que se usa intencionalmente para evocar sensaciones y emociones en el espectador, estas sensaciones y emociones están arraigadas al contexto sociocultural del espectador, quien realiza una correlación entre el color y lo que este significa para él, incluso inconscientemente. A partir de la investigación, nace una pregunta al enfrentarse al panorama latinoamericano: ¿Cómo se da la incorporación de esta dimensión cromática en Latinoamérica?, o mejor aún, ¿cómo se da en Colombia?

Por ello, el presente texto se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, analítico y hermenéutico, adecuado para comprender los modos en que los recursos expresivos del cine, en particular el color, generan sentidos y emociones en el espectador. Esta aproximación se inspira en los lineamientos del análisis filmico expuestos por Zavala (2010) y por Aumont y Marie (2019), quienes plantean que el análisis cinematográfico es un proceso que combina observación minuciosa con una interpretación fundada en la estructura del filme. Desde esta base, el color se entiende como un eje expresivo que articula atmósferas, emociones y sentidos narrativos, y cuya lectura requiere un proceso interpretativo cuidadoso.

El primer paso consistió en realizar una revisión íntegra de la película para identificar patrones cromáticos dominantes, variaciones y los distintos comportamientos del color en el filme, sin justificar su presencia dentro del tejido audiovisual. Posteriormente, luego de varios visionados más detenidos y estructurados, se realizó una selección intencional de escenas clave con base a tres criterios:

1. Intensidad emocional
2. Relevancia dentro de la progresión del relato
3. Presencia marcada de decisiones cromáticas

En este trabajo se parte de la semiótica porque, como plantea Roland Barthes en *Elementos de semiología* (1965) —siguiendo y superando las semióticas de Saussure, con su dupla significante/significado, o de Hjelmslev, que diferencia entre expresión y contenido, o entre forma y sustancia (Zecchetto, 1999)— todo signo funciona en al menos dos niveles: uno **denotativo**, que parece literal y neutro, y otro **connotativo**, donde ese mismo signo empieza a cargar sentidos culturales, emocionales e ideológicos. En *Mitologías* (1957), Barthes explica que en la connotación es donde realmente se construyen los “mitos”: significados de segundo orden que hacen pasar por naturales ciertas ideas o valores culturales. Desde esta perspectiva, las imágenes audiovisuales moldean formas de sentir, percibir y comprender el mundo. La elección de colores, encuadres, texturas y atmósferas, participa de esta construcción y afecta la manera en que el espectador interpreta lo que ve. Por lo tanto, el análisis busca revelar qué muestran estas imágenes, cómo lo muestran y para qué, qué significados se refuerzan o se naturalizan, y qué interpretaciones se vuelven probables. Por eso, para analizar estos cuadros y las decisiones formales de la película, se ha trabajado diferenciando lo denotativo —lo que un observador informado puede ver— y lo connotativo —lo que esas formas sugieren, activan o normalizan dentro de un contexto cultural específico—. Esta distinción permite leer no solo la representación, sino la carga simbólica que se produce en el modo de representar.

Con esta base, el trabajo avanzó hacia la selección de los cuadros y un análisis denotativo del color, atendiendo a elementos como la composición cromática predominante, la saturación, la temperatura, los contrastes, la iluminación y la relación entre los colores de la puesta en escena

(vestuario, escenografía y objetos) y el estado emocional de los personajes. Todo lo anterior con el objetivo de identificar cómo cada elección cromática participa en la construcción de sentido. Se realizó una ficha de preguntas para las escenas de color.

1. ¿Qué colores predominan y qué tipo de esquema forman?
2. ¿La gama general es cálida, fría, neutra, apagada o vibrante?
3. ¿Cómo se comportan el brillo, el contraste y la saturación en la escena?
4. ¿El color se presenta con uniformidad o con degradados/transiciones?
5. ¿Cómo se relacionan los colores con el vestuario, el espacio y los objetos relevantes del encuadre?
6. ¿Cómo se distribuyen los colores dentro del encuadre y hacia dónde dirigen la atención?
7. ¿El color sugiere o acompaña un estado emocional, temporal o perceptivo dentro de la escena?
8. ¿El color contribuye a unir u oponer elementos dentro de la composición?

Preguntas que se adaptaron para las escenas de blanco y negro:

1. ¿Cómo se comportan el brillo y el contraste?
2. ¿Cómo se relaciona el blanco y negro con el espacio y los objetos relevantes del encuadre?
3. ¿La escala de grises sugiere o acompaña un estado emocional, temporal o perceptivo dentro de la escena?

Una vez concluida esta fase, se inició el proceso interpretativo. En este punto la labor consistió en relacionar la contribución del color al desarrollo narrativo y simbólico del filme, explorando temáticas como la temporalidad, la construcción de conceptos como el paso de la niñez

a la adultez, la memoria, la violencia y la muerte. Un análisis interpretativo desde las preguntas iniciales, basándome en los conocimientos adquiridos sobre el uso del color, el conocimiento del contexto sociopolítico y lo denotativo del propio filme. Las reflexiones elaboradas por Aristizábal et al. (2016) sobre las tendencias contemporáneas del análisis cinematográfico en Colombia sirvieron como soporte conceptual para incorporar la mirada cultural y contextual dentro del análisis. Dado que *El olvido que seremos* es una película que dialoga con la mirada colectiva, la historia del país y la representación de intimidad familiar, fue pertinente comprender que los significados del color también se inscriben dentro de esos marcos. Este enfoque permitió reconocer que el color puede participar en la construcción de atmósferas emocionales vinculadas con experiencias sociales compartidas.

También se contó con una entrevista exclusiva a Héctor Abad Faciolince, escritor del libro *El olvido que seremos* e hijo del Dr. Héctor Abad Gómez. Lo anterior fue realizado para el medio radial de la Escuela de Comunicación Social, La Difusa, en el marco del Festival *Oiga, Mire, Lea*, que se realizó en la ciudad de Cali entre el 10 y el 14 de septiembre. En esta entrevista, pudimos conocer un poco más de cerca su percepción sobre la adaptación cinematográfica.

Como parte complementaria de la metodología, se incorporó un cineforo realizado con un grupo de espectadores colombianos que estudiaron y/o estudian aspectos relacionados con el cine. Esto surge de asumir, siguiendo las consideraciones de Bonilla (2018), que el cineforo puede funcionar como una herramienta cualitativa para explorar la recepción, las emociones emergentes y las lecturas diversas que puede generar una película de este estilo. En el *Fortalecimiento ético y ciudadano a través del cineforo: caso barrio Cristo Rey, parte baja* (2024), Elkin Bautista confirma, a través de su investigación, que el cine puede ser una herramienta pedagógica transformadora, al crear espacios de diálogo e interacción social que enriquecen el tejido

comunitario. La elección del cineforo como parte de la metodología corresponde, entonces, a la necesidad de comprender la experiencia fílmica como un proceso colectivo, permitiendo que la interpretación se amplifique a través del diálogo. Este tipo de metodologías participativas hacen que los espectadores elaboren de manera conjunta lecturas de emociones que se ven nutridas por el intercambio de ideas. La dinámica, en este caso, consistió en proyectar la película y posteriormente abrir un espacio de diálogo guiado, donde los participantes compartieron sus percepciones, las cuales no se tomaron como conclusiones definitivas, sino como aportes que complementan y contrastan los hallazgos de este análisis. Tras esta intervención, se realizaron los análisis pertinentes, de carácter connotativo, los cuales reúnen lo explorado de manera colectiva en el cineforo, y la percepción individual de este recurso

Finalmente, todo el material analizado se integró en un texto articulado que busca explicar cómo el color opera como recurso narrativo y simbólico en *El olvido que seremos*. La metodología, más que un conjunto rígido de pasos, fue un proceso de observación, contraste y reflexión, sostenido por una combinación entre el análisis formal, la sensibilidad interpretativa y la percepción del espectador.

7. EL OLVIDO QUE SEREMOS

7.1. FICHA TÉCNICA

Nacionalidad: Colombia

Género: cine histórico y cine biográfico

Fecha de estreno: Agosto 29 de 2020

Metraje: Largometraje

Color: Blanco y Negro / Color

Sonido: Dolby 5.1

Locaciones: Medellín, Bogotá, Turín y Madrid

Equipo técnico

Basado en la novela biográfica del mismo nombre, escrita por Héctor Abad Faciolince.

Guion: David Trueba

Dirección: Fernando Trueba

Producción: Caracol Televisión - Dago García Producciones

Director de fotografía: Sergio Iván Castaño

Diseño de producción: Diego López

Diseño de vestuario: Ana María Urrea

Diseño de maquillaje: Laura Copo

Montaje: Marta Velasco

Música: Zbigniew Preisner

7.2. ARGUMENTO

En *El olvido que seremos* nos adentramos en la intimidad familiar del escritor Héctor Abad Faciolince, quien desde niño ha guardado una profunda admiración y un devoto amor a su padre, Héctor Abad Gómez. Tras la muerte de una de sus hijas por cáncer, la impotencia y el dolor llevaron a Héctor padre a enfrentarse a una sociedad injusta, por lo cual decide, dedicar su vida a cuidar de otros, no sólo en su labor como médico, sino defendiendo el derecho a la salud en un país donde ser activista es una sentencia de muerte. A través de los ojos de Héctor hijo, somos testigos del abandono estatal, la corrupción y la intolerancia de un país que calla a aquellos que alzan la voz por el bien común, sin embargo, al observar desde una mirada cercana, todo se tiñe de la preocupación genuina proveniente del amor. Ambientada en el Medellín violento de la época de los grandes capos de la droga, acompañamos a Abad Faciolince en un relato que retrata el paso de la niñez a la adultez, el amor, la ternura, la incertidumbre, la violencia, la muerte y, por supuesto, el olvido.

7.3. ESTRUCTURA NARRATIVA

Inicio

Duración: 00:00:00 - 00:19:47

La película comienza en blanco y negro, en la ciudad de Turín, Italia. Héctor Joaquín Abad Faciolince recibe una llamada que lo invita a volver a Medellín, Colombia, para el homenaje que se le hará a su papá, Héctor Abad Gómez, por su jubilación obligada. Es así como Héctor hijo rememora los días luminosos de su infancia en Medellín. Cuando volvemos a los recuerdos, el blanco y negro da paso a una paleta de colores cálidos que refuerzan lo íntimo de la vida familiar. En esta parte del filme, el eje principal es la llegada del Dr. Saunders a la casa de los Abad

Faciolince, quien llegó a Medellín para colaborar con el doctor Abad en un proyecto denominado “El futuro de los niños”, donde se estudian distintos aspectos sociales en barrios desfavorecidos de Medellín. Es así como conocemos el corazón de este hogar, que son las hermanas de Héctor Joaquín: Clara Inés, Mariluz, Eva Victoria “Vicky”, Marta Cecilia y Sol Beatriz “Solbea”; su madre, Cecilia Faciolince García, y su padre, Héctor Abad Gómez, médico, profesor universitario, activista de salud pública y piedra angular de la historia. Este hombre se nos presenta como un padre amoroso, progresista, con sentido del humor y devoto a su familia. En lo que es el inicio de la película, se puede distinguir el hogar como un espacio lleno de amor, complicidad y libertad de pensamiento, que se rige bajo la dualidad de la influencia católica por parte de la madre, quien es sobrina del arzobispo y trajo a Josefa a la casa, una monja que se encarga de la educación de Héctor y Sol; y de las ideas agnósticas del padre. Es así como desde un principio conocemos la relación padre-hijo entre los dos Héctor, donde la admiración y la devoción del hijo se juntan con el amor y la entrega del padre. Esa misma admiración y respeto nos permite llegar al último tramo de esta parte inicial, cuando Héctor padre descubre la última travesura de su hijo menor: Héctor rompió, con una piedra, las ventanas de una familia judía vecina, mientras expresaba junto con su amigo algunas ofensas en su contra. El doctor Abad obliga a su hijo, con entereza y calma, a pedir disculpas a sus vecinos. De vuelta a casa, a través de un ejemplo, le explica a su hijo cómo romper las ventanas de los judíos fue uno de los primeros actos que hicieron los nazis para amedrentarlos.

Nudo

Duración: 00:19:48 - 01:43:01

El nudo comienza con la presencia del doctor Saunders, el doctor Abad y el pequeño Héctor, en los barrios más vulnerables de Medellín, donde se observan las consecuencias de las condiciones precarias en las que habitan. Se nos introduce un concepto ampliamente planteado por

el doctor Abad: las 5 A, lo que necesita un ser humano para desarrollarse saludablemente (aire, agua, alimento, abrigo y afecto).

A medida que la película avanza, se hace más evidente el compromiso político-social que Abad Gómez siente hacia la salud pública y el respeto a los derechos humanos. Como profesor de la Universidad de Antioquia, comienza a denunciar las condiciones de vida de los sectores más vulnerables de Medellín, exigiendo el acceso a agua potable, campañas de vacunación y medidas básicas de higiene. Estas acciones comienzan a generar tensiones en otros sectores del poder político y económico, quienes ven en él una figura subversiva. Es así como la vida de Héctor Abad Gómez se transforma en un acto de resistencia, mientras se enfrenta a amenazas, presiones institucionales y vigilancia. Por otro lado, la situación en el hogar, que en un inicio es tan cálido y acogedor, comienza a desgastarse. Marta es diagnosticada con cáncer de piel y lamentablemente fallece, lo que golpea fuertemente a toda la familia y empuja a Héctor padre a concentrarse en su trabajo y en la defensa de los derechos.

Héctor hijo crece y el blanco y negro vuelve a posarse en la pantalla, ya hasta el final del filme. El protagonista, ahora un joven, se encuentra rodeado de una Medellín violenta, violencia que siempre ha estado ahí, pero que, desde el privilegio de ser niño y estar protegido por su hogar, no pudo observar detenidamente. Ahora, desde otra perspectiva, es consciente de la violencia que se vive día a día y de la que su padre también es víctima, pues están asesinando a muchas personas, entre ellas activistas y líderes políticos. Bombas, desaparecidos, asesinados, paramilitares, narcos, etc., se están apoderando del país. El hogar ya no es el mismo, la relación padre-hijo se tensa debido a las posiciones de ambos frente al conflicto, pues su padre, luchador incansable por las injusticias del país, es visto por su hijo como una persona que se preocupa más por los demás

por su familia. Héctor Joaquín termina distanciándose temporalmente para estudiar en Italia. Desde el exterior, observa con admiración y temor el comportamiento de su padre. Esto refleja una relación atravesada por el amor, pero también por un conflicto emocional. El nudo termina en el mismo lugar donde inició esta historia, Héctor hijo siendo invitado al evento de jubilación obligada de su padre, donde este da un discurso emotivo, expresando que su lucha continuaría, a pesar del cese de su labor académica de forma obligatoria, y que se dedicaría plenamente a su vida familiar. Así lo expresó en su momento:

“(…) Enseñar, he enseñado bien poco, si acaso, siempre pretendí enseñar a pensar con libertad. Pero qué cantidad de equivocaciones cometemos los que pretendemos enseñar a los otros, sin antes haber alcanzado la madurez y el juicio que traen las experiencias acumuladas al final de la vida. El mero conocimiento no es sabiduría. La sabiduría sola tampoco basta. Son necesarios el conocimiento, la sabiduría y la bondad para enseñar a los otros, Y ahora que he llegado a esa etapa, ahora que empiezo a alcanzar, quizá, la claridad de ideas que me faltó cuando era joven, me echan a la calle. Sé que muchos de ustedes se estarán preguntando: ¿Y qué va a hacer ahora el doctor Abad Gómez que no tiene que dar esas clases que le hacían tan feliz? Bueno, pues yo se lo voy a decir: voy a dedicar todos mis esfuerzos a cultivar las rosas de mi jardín¹”

Clímax

Duración: 01:43:02 - 02:05:46

1987, ahora en Colombia, con Héctor Joaquín llegando de Italia y su padre recién jubilado, como una especie de juego de palabras en relación con lo dicho en su discurso, se puede observar al doctor Abad Gómez en su jardín lleno de rosas, junto con su hijo, quien ya es padre de familia también. A medida que avanzamos, se nos deja ver que el doctor Abad se está involucrando aún más en su accionar político, postulándose como precandidato a la Alcaldía de Medellín. Teniendo

1. El doctor Héctor Abad Gómez usaba esa expresión, en ocasiones, para referirse a las mujeres de su hogar. (El olvido que seremos, 2020).

en cuenta sus ideales y sus denuncias ante la injusticia social, Héctor padre se encuentra en una posición difícil que preocupa a su familia, pues recibe amenazas de “Escuadrones de la muerte” y está siendo vigilado. Es así como es invitado por una señora, que no conoce, al homenaje de un profesor, presidente del gremio de docentes, que fue asesinado recientemente. Cuando el doctor llega al lugar, guiado por la señora, se encuentra a conocidos que le comentan que el cuerpo del profesor ya había sido retirado del lugar, cayendo así en una trampa, donde fue asesinado a disparos por sicarios.

Desenlace

Duración: 02:05:46 - 02:12:30

El desenlace transcurre en el sepelio y posterior marcha hacia el cementerio, donde se puede observar que tal como alguna vez lo dijo el doctor, es muy querido en Medellín, pues la misa está llena y para acompañar el camino del doctor llegan más personas marchantes. Con las palabras de Héctor Abad Gómez termina la película: “Ya somos el olvido que seremos, el polvo elemental que nos ignora y que fue el rojo Adán, y que es ahora todos los hombres, y que no veremos. Ya somos en la tumba las dos fechas del principio y el término. La caja, la obscena corrupción y la mortaja. Los triunfos de la muerte y las endechas². No soy el insensato que se aferra al mágico sonido de su nombre. Pienso con esperanza en aquel hombre que no sabrá que fui sobre la Tierra. Bajo el indiferente azul del cielo, esta meditación es un consuelo”.

7.4. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y POLÍTICO DE *EL OLVIDO QUE SEREMOS*

Colombia ha sido un país marcado por la violencia mucho antes de que la guerra de los carteles de droga surgiera en el país, la sangre ha manchado cada espacio del territorio y se ha normalizado convivir con el hecho de que somos un país violento. La segunda mitad del siglo XX no fue la

2. Endecha: f. Canción triste o de lamento (Real Academia Española, s.f.).

excepción, por el contrario, representó nuevas formas de violencia que iban más allá del bipartidismo.

La época comprendida entre la década de los 60 y los 80 constituye un periodo crítico que nos permite comprender las dinámicas políticas, sociales y culturales del país. En sí, el conflicto armado interno, el aumento de actores violentos y la represión estatal moldearon la cotidianidad de los colombianos, dejando a su paso un legado de memoria, dolor e, incluso, resistencia.

Para una obra como *El olvido que seremos*, cuyo núcleo narrativo es el asesinato del médico y defensor de los derechos humanos Héctor Abad Gómez en Medellín en el año 1987, este contexto histórico nos ayuda a entender que el país que retrata tanto el libro como la película es inseparable de estas décadas marcadas por la violencia sistemática y la crisis social.

En **los años 60**, Colombia aún arrastraba las heridas que dejó la época de “La Violencia”, el prolongado conflicto bipartidista de mediados del siglo XX. Surgieron entonces grupos guerrilleros como las FARC-EP (1964) y el ELN (1964). Las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) nacieron como una unión entre las guerrillas campesinas y lo que quedó del Partido Comunista, en respuesta a la lucha por las tierras, la marginación del sector rural y la exclusión política (Bello, 2008), en un principio, demandaban tierra, dignidad y justicia. El ELN, por su parte, tomó influencia de la Revolución Cubana, la ideología marxista-leninista y la Teología de la liberación (CIDOB, 2015), luchaban a favor de la justicia social, con apoyo de sectores estudiantiles y religiosos.

Estas guerrillas simbolizaban el descontento que sostenían varios sectores sociales contra el Estado. Ante la exclusión que generaba el Frente Nacional, el sistema bipartidista que limitaba la competencia política entre liberales y conservadores, muchos jóvenes, campesinos y estudiantes veían en la insurgencia una vía para transformar la realidad.

Al mismo tiempo, el desplazamiento forzado del campo a la ciudad comenzaba a redibujar el paisaje social colombiano. Las ciudades principales, como Medellín, recibían a miles de personas que escapaban de las zonas rurales como consecuencia de la lucha de tierras y la violencia perpetrada en base a la misma. Lastimosamente, estas personas encontraban nuevos desafíos en la urbe, como la desigualdad, la precariedad laboral y el escaso apoyo estatal. Esto secundó el descontento social que se avistaba en Colombia.

Entrados **los años 70**, exactamente en 1970, Misael Pastrana Borrero, en medio de una gran polémica, se convirtió en el último presidente del Frente Nacional. Aunque el Frente Nacional era una coalición bipartidista, no estaba prohibida la participación de un tercero, sin embargo, el poder seguía en manos de ambos partidos por periodos de 4 años. Para las elecciones de 1970, la ANAPO (Alianza Nacional Popular), un partido liderado por el General Gustavo Rojas Pinilla, lanzó al General como candidato presidencial. Debido a su gran popularidad, su victoria se sentía garantizada, sin embargo, cayó en derrota. Las extrañas circunstancias en las que se dio el anuncio de Pastrana como presidente, lo obligaron a enfrentarse a acusaciones de fraude electoral realizadas desde la ANAPO. Ese mismo descontento político dio lugar al surgimiento de la guerrilla urbana M-19 (Movimiento 19 de abril), que se constituyó oficialmente en 1974. A diferencia de las guerrillas rurales, el M-19 buscó visibilidad mediática con sus acciones, como el robo de la espada de Bolívar (1974) y la toma del Palacio de Justicia (1985). Este actuar estaba diseñado para movilizar la opinión pública y cuestionar el poder político tradicional.

En 1978, el entonces presidente Julio César Turbay impuso el Estatuto de Seguridad, lo que otorgó poderes excepcionales al ejército y legitimó detenciones arbitrarias, restricción de la libertad y militarización del país, parecido a los métodos usados en las dictaduras latinoamericanas. Este Estatuto es fundamental para comprender cómo la violencia estatal se institucionalizó y cómo

muchas voces críticas (activistas, estudiantes, sindicalistas e intelectuales) comenzaron a estar bajo amenaza.

Es así como la ciudad se convirtió también en un campo de batalla, la guerra se libraba en el campo, en las plazas, en las universidades, en las calles. Las tensiones sociales se profundizaban, mientras el Estado creaba una falsa narrativa de seguridad nacional, justificando el uso incontrolable de la fuerza y el control policial-militar, logrando que el derecho a la libre expresión fuera una sentencia.

Con **los 80** vino una escalada de violencia, el país se transformó bajo la presión del narcotráfico, el paramilitarismo y la violencia política. Fue una década en la que los estamentos estatales, los grupos armados ilegales y las redes criminales se entrelazaron de forma letal.

Los carteles de Medellín y Cali consolidaron estructuras criminales con influencia económica, territorial y militar sin precedentes. El cartel de Medellín, encabezado por el narcotraficante Pablo Escobar, a través del narcoterrorismo, le declaró la guerra al Estado. La violencia asociada al narcotráfico incluyó asesinatos selectivos, carros bomba, ataques a candidatos políticos y amenazas a periodistas.

Medellín, ciudad donde transcurre la vida de la familia Abad, se convirtió en uno de los epicentros de esta violencia. “Se superpusieron diferentes formas de violencia ejecutadas por bandas delincuenciales, milicias urbanas, “oficinas” (de sicariato), actores estatales, narcotraficantes, grupos paramilitares, y las diferentes alianzas entre estos” (Museo Casa de la Memoria. 2018).

En esta época se consolidó el paramilitarismo, una estrategia contrainsurgente que ha sido política de Estado (Velásquez, 2007). Los grupos paramilitares se presentaron como “mecanismos de protección” contra la guerrilla, fue así como la derecha, los militares y los narcotraficantes

asumieron la “defensa” de sus intereses, impulsando y financiando la creación de los mismos. Estos grupos cometieron masacres, desapariciones forzadas y asesinatos selectivos, especialmente contra líderes comunitarios, defensores de derechos humanos y militantes políticos. Esta convergencia entre crimen organizado, paramilitarismo y poder político transformó la violencia colombiana en algo más complejo que una guerra ideológica: era una guerra por el territorio y el control social.

La década de los 80 fue testigo de una campaña sistemática de exterminio contra activistas, profesores, sindicalistas y defensores de derechos humanos. Uno de los episodios más emblemáticos ocurrió en Medellín: la Marcha de los Claveles Rojos, realizada el 13 de agosto de 1987 por estudiantes, profesores y líderes de la Universidad de Antioquia, en protesta por la violencia y los diferentes asesinatos que se venían presentando en la ciudad contra miembros de la universidad. Esta marcha, llamada en un principio la Marcha por la Vida. En las pancartas se leía el descontento colectivo contra el paramilitarismo que inundaba de sangre las calles de Medellín. El nombre “la marcha de los claveles rojos” se dio gracias a las flores rojas que depositaron los asistentes en el plantón final que se realizó frente a la Gobernación de Antioquia. Poco después, varios de los organizadores fueron asesinados.

Entre esos líderes se encontraba Héctor Abad Gómez, médico de profesión, profesor universitario y una voz incisiva contra la injusticia estructural. Como presidente del Comité Permanente por los Derechos Humanos en Antioquia, Abad denunciaba la inequidad social, la violencia paramilitar y el abuso de poder (Guerrero-Velasco & Apráez-Ippolito, 2021). El 25 de agosto de 1987, mientras caminaba hacia el velorio de uno de sus amigos y compañero líder, el abogado Luis Fernando Vélez, fue asesinado por dos sicarios. Su muerte no solo sacudió a su familia, sino que simbolizó la vulnerabilidad de quienes intentaban reconstruir la ciudad en medio

de la violencia. La represión contra él y sus compañeros activistas fue una manifestación brutal de cómo el Estado y los actores ilegales operaban con impunidad, utilizando la violencia para silenciar voces críticas.

Los problemas de la ciudad se hacían cada vez más latentes: debilidad institucional, abandono del Estado, segregación económica y social, inequidad, informalidad, etc. La respuesta a esta crisis social fue crear grandes obras de infraestructura (Museo Casa de la Memoria, 2018), es decir, mientras la ciudad “crecía” y ciertas élites se enriquecían, la mayoría de la población vivía con el temor constante. Las calles podían tener el brillo de una ciudad en crecimiento, pero la violencia se filtraba a la vuelta de la esquina.

Al mirar atrás, entre los pliegues de la historia, es posible vislumbrar cómo la Colombia de esa época fue un escenario de contradicciones profundas: una nación que aspiraba al progreso mientras multiplicaba las armas y que reivindicaba la educación al mismo tiempo que ejecutaba a sus intelectuales.

Estas dinámicas más allá de configurar la realidad histórica del país, funcionan como marco interpretativo para obras como *El olvido que seremos*. En la película, la representación de la vida familiar, los espacios públicos y los momentos de tensión política está atravesada por una atmósfera de vulnerabilidad y de pérdida. Por lo mismo, es esencial recorrer esta parte de la historia, reconociendo que la muerte de Héctor Abad Gómez no fue un hecho aislado, sino un síntoma de la estructura de violencia arraigada al país.

7.5. FERNANDO TRUEBA Y SU PASO POR EL MUNDO AUDIOVISUAL

Fernando Rodríguez Trueba (Madrid, 1955) es uno de los cineastas más influyentes y reconocidos del cine español, llegó al cine desde la pasión de juventud y pasando por la crítica. Estudió en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid,

escribió como crítico para El País y La Guía del Ocio y fundó la revista Casablanca antes de volcarse de lleno al mundo de la realización cinematográfica. Empezó con un corto, y en 1980 estrenó su primer largometraje: *Ópera Prima*, una comedia con un tono costumbrista y ligero, mostrando desde el inicio su preferencia por personajes cotidianos. Este debut puede definir una pauta: contar lo íntimo con calidez y un pulso emocional.

“*Ópera prima* no es cine de imágenes, es, sobre todo, cine de personajes. Todo está visto a través del personaje de Matías (Oscar Ladoire), y Matías está visto a través de sus relaciones con su prima Violeta (Paula Molina). La acción transcurre en Madrid, pero igualmente podría suceder en Gijón o en Hong-Kong, y a mediados de 1978, aunque también podría tener lugar en el siglo de las luces. Quiero decir con esto que no es una película localista ni tampoco habla de una generación o un tiempo concretos” (Trueba, 1980).

Desde su primera película, Trueba, como buen crítico, resalta la importancia de la relación película-espectador, donde afirma que aquella relación debe pertenecer al campo de las emociones (Trueba, 1980). Reconocer la relación intrínseca entre las emociones y el cine es un factor fundamental para entender el cine de este director.

Es así como, en los años 80, Trueba alterna entre la comedia y trabajos más reflexivos. En 1985 vivió un gran éxito con la comedia *Sé infiel y no mires con quién*, para al año siguiente, cambiar radicalmente con la proyección de *El año de las luces*, una tragicomedia ambientada en la posguerra civil, que nos muestra su lado más contemplativo y nostálgico, manteniendo el gusto por personajes vulnerables, la lucidez y la emocionalidad.

El triunfo internacional llega con *Belle Époque* (1992), la cinta contiene varios rasgos antes vistos en Trueba como la nostalgia, la celebración del deseo y una estética luminosa que idealiza el pasado. Esta película le otorga a Trueba reconocimientos como nueve premios Goya y el Oscar

a Mejor Película de Habla No Inglesa. El director presenta una película que reivindica la alegría de vivir, recreando una España más libre antes de la Guerra Civil (El País, 1992), como una antítesis de lo que fue *El año de las luces*.

En 1995 incursionó en el cine norteamericano con *Two Much* y a las exigencias de una comedia internacional que no cumplió las expectativas. Pero con *La niña de tus ojos* (1998), regresa al humor, a la crítica y a la sátira española, incluyendo reflexión mediante personajes que se mueven entre la ambición y el compromiso. “Su dirección de actores y su control de los registros tonales hacen de esta una de sus obras más sólidas” (Didyme-Dôme, 2025).

Por otro lado, la música es un eje recurrente y constitutivo en su obra. En *Calle 54* (2000) Trueba toma el jazz latino como protagonista: la cámara escucha y organiza el filme en torno al pulso musical, lo que transforma a la música en la estructura narrativa del documental.

Chico y Rita (2010), la película de animación codirigida junto a Javier Mariscal, ilustra cómo Trueba usa la animación para jugar con el color, la luz y el ritmo, remitiendo al jazz, a la nostalgia, la memoria afectiva y a la identidad cultural. Luego, en 2012, con *El artista y la modelo*, Trueba logró por medio de una película a blanco y negro, y rodada en francés, construir una narrativa que contempla el tiempo, la belleza y el arte (Didyme-Dôme, 2025).

En el 2020 se estrena la película *El olvido que seremos*, objeto de análisis de este trabajo y prueba de la visión artística que tiene Fernando Trueba. Esta producción colombiana, protagonizada por Javier Cámara, fue galardonada con un premio Goya a la mejor película iberoamericana en 2021.

En un principio, Trueba, quien había conocido con anterioridad a Héctor Abad Faciolince en un festival, no creía en la posibilidad de hacer la película por la complejidad. Sin embargo, cuando su hermano, David Trueba, se involucró en la escritura del guion, terminó por aceptar.

Fernando Trueba deseaba contar la historia de amor entre un padre y un hijo, atravesado por el “destino, la muerte y el mal”. Sin embargo, su intención siempre fue retratar las mejores cosas de la vida en aquella película (Murcia, 2020).

La película, basada en la novela homónima escrita por Héctor Abad Faciolince, hijo del Dr. Héctor Abad Gómez, es un retrato mismo de la Colombia violenta de los años setenta y ochenta. Sin embargo, el foco va más allá de eso, es la historia de una familia y de un hombre, que con su personalidad, ética e ideales, no sólo removi6 la historia de Medellín, sino también todos los corazones que pudieron percibir, aunque sea un poco, la esencia de aquel hombre a través de la pantalla.

Trueba construye esta narrativa a partir de una división fotográfica que involucra dos tiempos en la historia, entre el blanco y negro y el color, este último busca imitar el concepto general que se tiene sobre los años setenta: calidez y saturación.

Aunque expresó no haberse involucrado en las decisiones artísticas que se hicieron sobre la película, Héctor Abad Faciolince, en una entrevista exclusiva que obtuvimos para La Difusa, programa radial de la Universidad del Valle, record6 una pequeña anécdota sobre la temática del color: Trueba se encontraba un poco asustado de decirle al productor que deseaba grabar la película a blanco y negro, entendiendo que esa decisión artística podría no ser de agrado. Sin embargo, por lo mismo le pidió compañía a Héctor para comentarle al productor, Dago García, su nueva idea, que sin reparos fue aceptada con gusto. Por otro lado, Héctor Abad hijo fue bastante claro al admitir que él, como escritor del libro, no estuvo involucrado en las decisiones visuales de la película, prefirió dejar todo en manos de Trueba, a quien le confió el trabajo de retratar a su papá. No obstante, Abad Faciolince y su familia acompañaron el set en varias ocasiones, e incluso, el autor presentó al actor Nicolás Reyes, Héctor Abad niño, a Trueba, quien de inmediato lo incluyó en la

lista de actores de la película. Asimismo, la familia fue muy abierta en acompañar a Trueba en la reconstrucción de la memoria del doctor, compartiendo anécdotas y experiencias. Tanto así que parecía que la familia real y la de ficción componían una sola.

En una entrevista (eCartelera, 2021), Trueba afirma que no fue una decisión tomada al azar, todo se basa meramente en su visión de la historia. Él, quien ya había leído el libro, incluso antes de que la idea de grabar llegara a sus oídos, considera que no solo hay una diferencia de color, sino de tono y atmósfera, recalca que “estamos viviendo tiempos distintos”. Uno de los tiempos es idealizado por el recuerdo, adornado con el color característico; el otro es más agresivo y crudo, representado por el blanco y negro.

De este modo, la película plantea que lo íntimo, cuando se narra y se recuerda, constituye una forma de resistencia ante los intentos de borrar, distorsionar o neutralizar aquello que pertenece a lo humano, lo sensible y lo cotidiano.

8. ANÁLISIS DEL USO DEL COLOR EN *EL OLVIDO QUE SEREMOS*

En *El olvido que seremos*, la elección del color es una de las vías más directas por las que la película conecta con la memoria, la intimidad y la sensibilidad. Además de delinear atmósferas y temporalidades, cumple su función en la construcción simbólica del relato. La historia, centrada en la figura de Héctor Abad Gómez y en la memoria afectiva reconstruida por su hijo, encuentra en el color un dispositivo que articula el pasado y el presente, el amor y la pérdida, la intimidad familiar y la violencia histórica, y por último, pero no menos importante, la relación padre-hijo que parte desde la devoción y el amor hacia el progenitor. Estos factores convierten el color en algo más que un soporte visual, pues este opera como una mediación entre lo vivido y lo recordado.

Esta película se sostiene en una mirada que abraza el pasado donde el color cumple la función de un narrador, construyendo un puente cromático que nos permite conocer el mundo desde los ojos inocentes de un niño que, al convertirse en adulto, observa desde una mirada más realista como la violencia traspasa las grietas de su hogar que, en algún momento, parecía blindado de todo mal. Así, el color termina creando una tensión delicada entre la belleza de la vida cotidiana y la crudeza de un contexto que intenta irrumpir en ella.

Este análisis propone comprender cómo las decisiones cromáticas se enlazan con la intención definitiva de la película. Primero, se identificarán las paletas predominantes que definen su identidad visual. Luego, realizaremos un examen denotativo, se observarán escenas donde el color se hace particularmente significativo. Posteriormente, se estudiará el color como herramienta narrativa, es decir, cómo el color orienta la mirada del espectador y define el ritmo del filme. Por último, se abordará el color como recurso simbólico, buscando comprender cómo estas decisiones acumulan sentidos relacionados con la memoria, el duelo, la inocencia, etc.

Me parece importante aclarar que toda interpretación cromática se encuentra atravesada por las condiciones técnicas desde las cuales se observa la película, pues el color que percibe el espectador puede variar según el dispositivo (televisor, computador, proyector o teléfono), así como por configuraciones de brillo, contraste, temperatura y calibración de la pantalla. Incluso factores externos como la luz ambiental del espacio pueden influir en la percepción de tonos y matices. A esto se suma que, en el caso de esta película, no se encuentra información técnica detallada sobre el sistema de cámaras, la captura o la colorización empleada durante la producción, aspectos que nos permitirían comprender con mayor precisión las decisiones cromáticas de un filme. Ante la ausencia de estos datos, este análisis se fundamenta directamente en la observación del material final, la coherencia estética y lo expresado en entrevistas por el director *Fernando Trueba*.

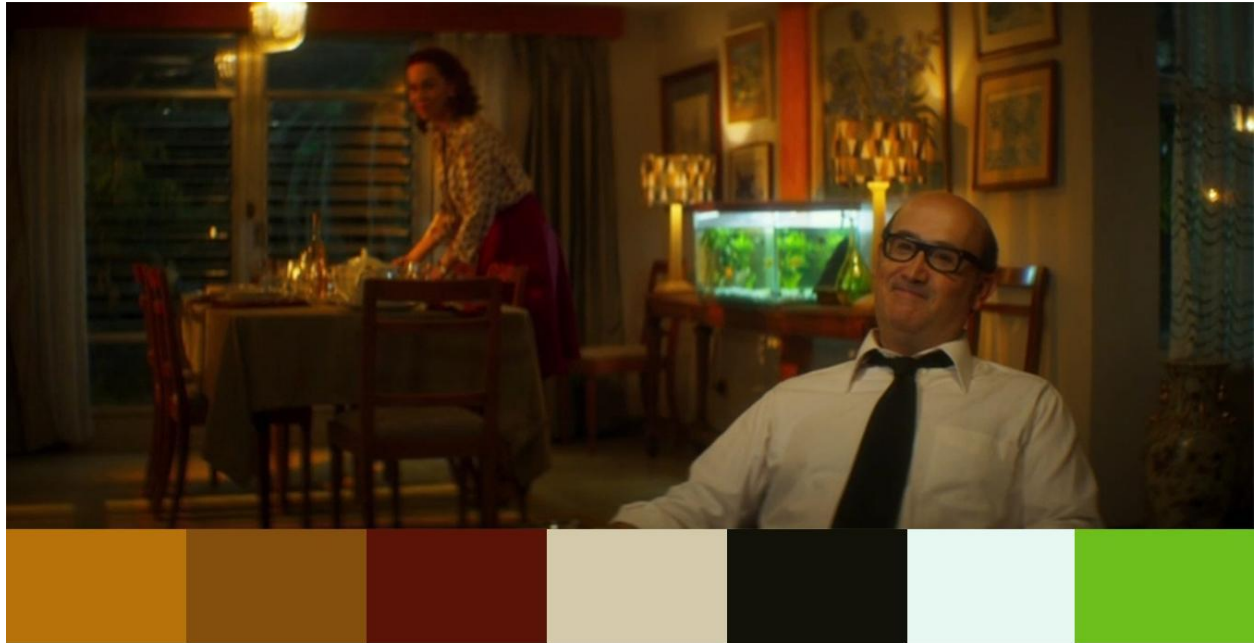
Es así como me permito en este apartado explorar el particular uso del color en la película colombiana *El olvido que seremos*.

8.1. PALETAS CROMÁTICAS DOMINANTES

La película construye su discurso visual a partir de un uso altamente expresivo del color, y de su ausencia, que funciona como un sistema narrativo, simbólico y emocional. A lo largo del filme se pueden identificar dos grandes regímenes cromáticos: paletas en color asociadas al pasado, la infancia y la vida familiar, y la escala de grises, ligada al presente, la adultez y la crudeza.

En las escenas a color predomina una gama cálida y terrosa, compuesta principalmente por amarillos, ocre, sepías, naranjas y rojos, contrastados ocasionalmente por azules o verdes fríos. Estas combinaciones se tratan de colores con una saturación ligeramente envejecida, que remite al carácter del recuerdo y a la forma en que el pasado es reconstruido desde la memoria. Pues más

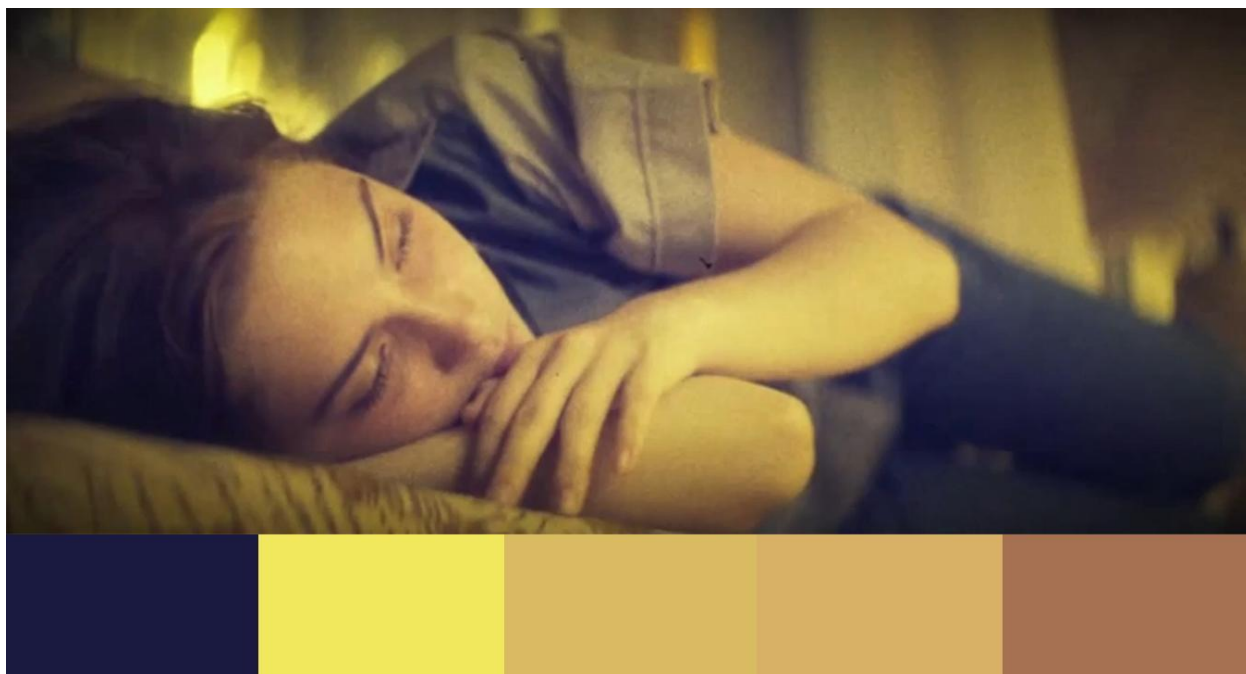
que una reproducción fiel de la realidad, estas tonalidades evocan una percepción afectiva del tiempo, cargada de cercanía y afecto.



Dentro de este mundo cromático, también se percibe una diferencia entre espacios interiores y exteriores, donde los primeros tienden a concentrar paletas más cálidas y controladas, asociadas al hogar, la intimidad y la vida afectiva; mientras que los exteriores, suelen preservar valores más contrastados y abiertos, incluso más saturados.



Conforme la historia va avanzando, dentro de las propias escenas a color se observa una transformación en el tratamiento lumínico y tonal de los espacios, pues a medida que la tragedia toca la familia, el brillo y la saturación comienzan a descender. Los colores conservan su identidad, pero pierden intensidad y vitalidad. Esta atenuación acompaña el tránsito emocional y el acercamiento del hijo a la adultez. La familia ya no se percibe con la misma fuerza luminosa.



Ya el presente de la historia, en cambio, se organiza en una escala de grises que elimina la dimensión cromática. En estas secuencias el sentido visual ya no se apoya en el color, sino en el brillo, el contraste y la densidad de los grises. La ausencia del color no solo establece una diferencia con el pasado, sino que construye una atmósfera emocional más árida, cruda y seca. El mundo adulto aparece despojado de la calidez que caracterizaba a la infancia, reforzando visualmente la sensación de pérdida y tristeza.



El color, la escala de grises y sus distintas variaciones a lo largo del filme construyen una experiencia que traduce el paso del tiempo, el paseo de la memoria y la huella de la pérdida. De este modo, la imagen termina funcionando como un registro emocional del relato, donde lo visible expresa aquello que muchas veces los personajes no enuncian con sus palabras.

8.2. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS

Escena #1

Espacio: Int. Universidad de Antioquia.

Día/Noche: Día

Duración: 00:05:41 - 00:06:51

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Inicio

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Durante el homenaje realizado al médico Héctor Abad Gómez por su jubilación, este mira hacia atrás, donde se encuentra su hijo, y, juguetonamente, enrolla unas hojas de papel, construye un monocular que remonta a su hijo a los recuerdos de su infancia.

Colores predominantes:



En la escena se observa un degradado que transita por la escala de grises, dando lugar a un esquema monocromático, donde la variación se produce por el valor lumínico (claros y oscuros), más que por los matices. La temperatura es neutra, la ausencia de color elimina asociaciones cálidas o frías y, en su lugar, abre paso a un amplio rango de grises. Por su lado, el contraste es moderado, no tan alto como en un claroscuro y el peso visual recae en las formas y texturas del cuadro.

En este contexto, Héctor Abad padre se convierte en el foco de atención por romper con la pasividad del resto del público, al voltearse y llevarse a los ojos un monocular improvisado, más que por un contraste cromático en sí.

En cuanto a la distribución en el encuadre, los grises más claros están en los rostros y camisas, mientras que los más oscuros marcan los asientos y el fondo, creando planos de profundidad. La iluminación es homogénea y suave. El blanco y negro, con el que empieza la película, nos ubica cronológicamente en la adultez de Héctor hijo. La escena, que hace parte de lo que denominamos como “presente” narrativo, da paso a un cambio en el tiempo que se conecta con la siguiente escena. Por lo tanto, esta paleta, junto con la acción del personaje, funciona como la unión de los dos momentos de la película: la niñez saturada y la adultez apagada.

Escena #2

Espacio: Int. Casa familiar.

Día/Noche: Día

Duración: 00:06:51 - 00:08:46

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Inicio

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Desde la mirada de un Héctor Abad Faciolince niño, con la vista limitada por lo que parece un monocular, observamos los preparativos que se realizan en el hogar por la llegada del Dr. Saunders, colega extranjero del padre de familia. En un primer momento, Héctor hijo apunta con una pistola de juguete hacia su hermana pequeña, quien finge haber recibido una bala.

Colores predominantes:



El color nos da la bienvenida a lo que he definido como “pasado” narrativo, los recuerdos de Héctor Abad hijo de una niñez cálida. La escena trabaja con una armonía análoga cálida y terrosa, sustentada en variaciones del marrón, excepto por el color azul que proviene de la virgen, el cual crea, incluso, un matiz complementario. Esta elección de gama crea cohesión visual junto a un efecto íntimo y hogareño. El punto de color que destaca dentro de la escala de marrones es la figura de la virgen, sin embargo, lo que genera el foco de atención es la pistola de juguete y toma gran parte del cuadro. En conjunto la paleta es apagada, con una saturación media y baja propia de interiores iluminados por fuentes suaves.

La escena trabaja con un brillo y contraste suaves, no hay luces duras ni sombras agresivas. El degradado oscuro en los bordes, formando una viñeta, hace que el espacio del fondo parezca como un pequeño mundo íntimo al que solo se accede a través de este túnel visual. La transición dirige la atención a la niña, en un gesto que contrasta con el potencial de violencia que encuadra la escena.

Los tonos más claros (paredes y altar) se concentran en el fondo, mientras que los más oscuros enmarcan la visión, reforzando la sensación de observación, creando una conexión con la escena anterior y creando una entrada al aspecto más juguetón de ser un niño. El color dialoga con la iluminación interior y los objetos de devoción, marcando el contexto de cómo es el hogar de los Abad Faciolince. La presencia del arma enmarca la escena desde un punto de vista intrusivo.

El marrón, culturalmente, evoca tradición, estabilidad y hogar; los colores del altar reflejan devoción y protección. En conjunto, la escena apela a la memoria y a la intimidad hogareña, mientras la figura oscura del arma interrumpe la fragilidad del espacio.

Escena #3

Espacio: Ext. Fachada casa Abad Faciolince

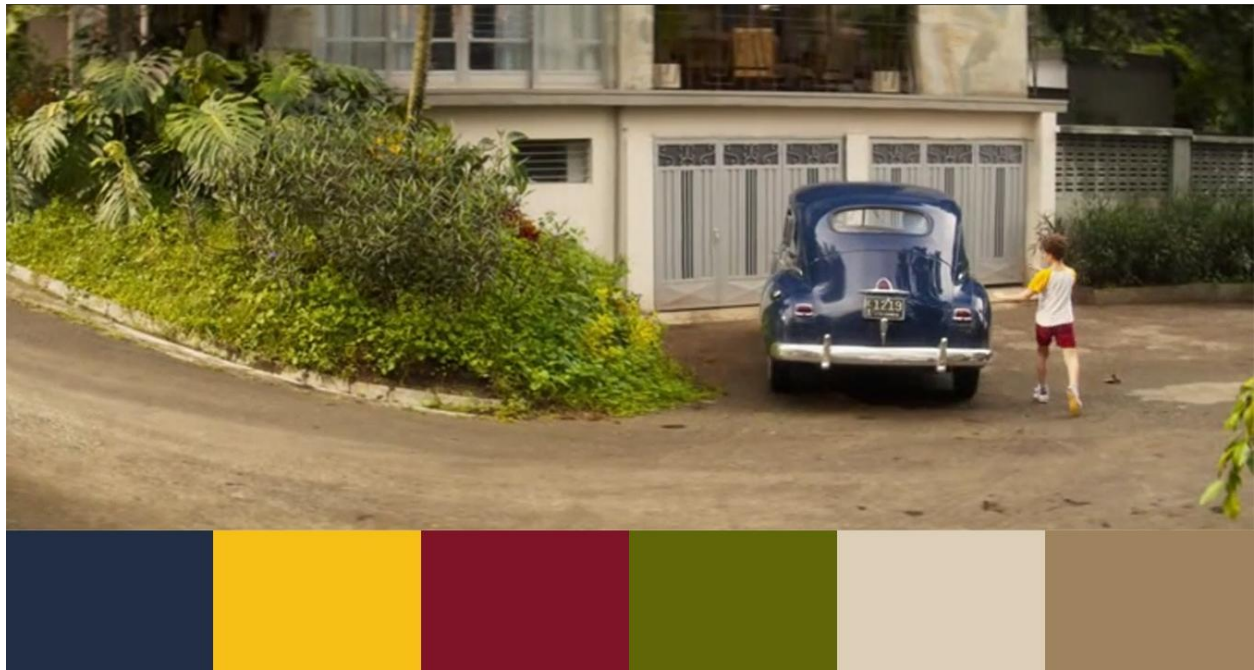
Día/Noche: Día

Duración: 00:14:53 - 00:16:26

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Inicio

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Héctor hijo se encuentra jugando con su vecino al frente de la fachada de su casa, su padre llega a casa y saluda cariñosamente a su hijo, lo que provoca burlas por parte de su amigo.

Colores predominantes:



En esta paleta hay 4 familias cromáticas principales: verde, azul, amarillo y rojo, más la escala de marrones. El conjunto trabaja como un esquema tetrádico no estricto, pues en lugar de crear un cuadrado, se forma un rectángulo; con dos tensiones complementarias: rojo y verde, amarillo y azul. Cabe aclarar que el amarillo no es el complementario ideal del azul, ese sería el naranja, pero funciona como su opuesto cálido cercano, además el círculo cromático evidencia su oposición. Por otro lado, no es una tetrádica pura, pues en la escena encontramos los tonos marrones y un bloque análogo dominante (amarillo-verdoso y verde) en el entorno.

Hay una mezcla cálida con algunos acentos fríos, la saturación es media-alta, especialmente por el carro y el vestuario infantil, que destacan con claridad sobre el entorno. El brillo es medio- alto, sostenible por la luz natural, lo que se puede observar en el reflejo del carro, mientras que sombras suaves se posan en la vegetación. Por otro lado, el contraste es medio, pues la iluminación es blanda y no hay contraluz dura.

el vestuario de Héctor se impone como un punto de atracción visual, contrastando con el azul frío del carro, este también es un polo de atención, introduciendo contrapeso a la vivacidad infantil del rojo y el amarillo. La escena retrata un ambiente cotidiano, pues los matices cálidos del vestuario del niño representan energía y juego, en cambio, los del azul del carro o del verde de la vegetación en la fachada sostienen la calma, la estabilidad y la seriedad, incluso si el padre no se encuentra cerca.

En términos de composición, el color parece alinearse con la perspectiva del personaje en su infancia, cuando el mundo aún era un territorio estimulante. No hay tensiones dramáticas ni oposiciones violentas, al contrario, los colores cooperan, reforzando una atmósfera luminosa.

Así mismo, el color establece una dinámica perceptiva entre juego, hogar y figura paterna, donde la calidez del rojo y el amarillo del niño se relaciona con el entorno juguetón, mientras que el azul del carro marca la presencia del mundo adulto que se involucra en la escena.

Escena #4

Espacio: Int. Casa familiar. Cuarto y baño principal

Día/Noche: Noche

Minuto y segundo de inicio y fin: 36:50 - 39:55

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena:

Padre e hijo comparten un momento en el baño de la habitación para luego integrarse en el cuarto con la madre y Sol Beatriz, donde Héctor padre lee un cuento por pedido de Sol, a esto se les une Marta. Los cinco terminan compartiendo juntos, felices, mientras escuchan al padre contar la historia con algunas modificaciones, disfrutando el momento.

Colores dominantes en la escena:



En la escenografía se construye un ambiente cálido y análogo, donde predominan ocres, mostazas, terracotas, marrones rojizos y un azul que destaca. La escena presenta una saturación alta que aporta viveza, aunque el contraste y el brillo son moderados, manteniendo la suavidad del ambiente.

La luz, proveniente de las lámparas de mesa produce un esquema de luz bajo, con contrastes suaves y bordes ligeramente difuminados. El brillo entonces se concentra en algunas partes, mientras que los bordes se acercan a la oscuridad. Por otro lado, la repetición de tonos cálidos en los objetos domésticos, genera una idea de orden y estabilidad visual que se encuentra

con la función del padre como mediador del momento, pues es él quien sostiene el relato y la unión de aquellos que están ahí.

El vestuario de los personajes, por su parte, sigue un esquema triádico y primario (rojo, azul, blanco que funciona como neutro luminoso). La tríada funciona para resaltar a los personajes del entorno. La disposición de los padres y de la hija mayor forma un triángulo visual que estabiliza la escena y conduce la mirada hacia el centro emocional que es la lectura compartida. Las lámparas en ambos extremos del encuadre también funcionan como anclas de luz cálida que conducen la mirada al centro, donde se agrupan los cuerpos alrededor del padre que lee. En todo el cuadro podemos observar al padre como foco de contraste al llevar una pijama de color azul.

El color, que ya se ha posado en la pantalla con anterioridad es indicador de que estamos en la infancia de Abad Faciolince, especialmente, en el paraíso doméstico que antes he mencionado y que es tan característico del inicio.

Así mismo, nos recoge en la nostalgia, la calidez del hogar y el amor familiar. Se hace un vínculo directo con las relaciones familiares sanas y amenas. Nos da una sensación de alegría y complicidad. Podemos asociar estos colores, por otro lado, a la sensación de intimidad, de cercanía, como si nosotros hiciéramos parte también de ese momento familiar.

Escena #5

Espacio: Ext. Aeropuerto.

Día/Noche: Día

Duración: 00:54:32 - 00:54:36

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: El Dr. Héctor Abad Gómez regresa a casa luego de haber trabajado fuera del país, su familia lo espera en el mirador del aeropuerto.

Colores predominantes:



La escena se articula sobre una paleta que combina dos bloques cromáticos: fríos como los azules, turquesas y verdes azulados, y, por otro lado, los cálidos suaves de la piel, el vestuario y el cabello. Esta relación se aproxima a un valor complementario no estricto entre azul-**verde** y **rojo**-marrón, así mismo, la presencia del blanco cálido actúa como mediador, evitando rupturas bruscas.

La gama general representa un equilibrio entre lo frío y lo cálido, con un leve sesgo hacia los fríos debido al cielo profundo y al atuendo de Vicky (turquesas y verde azulado). Sin embargo,

la luz solar alta, directa y amarillenta, calienta la superficie de las pieles y genera un contrapeso cálido.

En lo técnico, la luz solar alta eleva el brillo general, las luces duras generan reflejos en la piel y en las superficies claras. El contraste, por otro lado, se sitúa en un nivel medio, marca sombras cortas y definidas en los rostros y en la vegetación, no obstante, estas sombras no son densas. En realidad, la mayor separación tonal se da entre el cielo y la ropa. La saturación es alta, especialmente en los verdes del follaje, los turquesas del vestuario de Vicky y el rojo del cabello de Cecilia.

En esta escena todos miran hacia el exterior, al padre que ha llegado de su viaje, y el color acompaña esa idea. El cielo abierto, la luz fuerte y la claridad construyen un momento en que el entorno y la acción están orientados hacia afuera, el color también abre la imagen, la expande.

Si pensamos en asociaciones amplias, los fríos del cielo y del vestuario suelen relacionarse con la distancia, la altura y el aire libre, mientras que los cálidos de las pieles y las telas, en cambio, remiten a lo cercano. En conjunto, el color sostiene la idea de un momento diurno, claro y nítido, relacionado con la emocionalidad del encuentro con el padre.

Escena #6

Espacio: Int. Avión.

Día/Noche: Día

Duración: 00:59:06 - 01:01:08

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Héctor padre le comparte una anécdota graciosa a su hijo durante su estadía en un vuelo que los lleva rumbo a encontrarse con las mujeres de su familia durante unas vacaciones, demostrando que, para la época, contaba con ideas poco convencionales sobre temas como la sexualidad.

Colores predominantes:



En esta escena, el plano combina tonos cálidos predominantes como ocre, amarillos suaves, terracotas y beige, que definen casi por completo el interior del avión. La imagen se baña en una luz amarillenta que suaviza los contornos y genera un ambiente doméstico, incluso en un espacio tan lejos de casa como una cabina aérea. La armonía dominante es análoga, centrada en los cálidos, que se enfrentan a su complementario frío, únicamente en el vestuario del niño: azules medio y azul grisáceo, lo que produce un contraste puntual. La iluminación es alta en brillo, con un contraste y saturación medios. No es una escena vibrante, pero sí consistentemente cálida.

En cuanto a la composición cromática, el padre absorbe gran parte de la claridad del plano. El blanco cremoso de su vestuario y la luz que cae sobre él refuerzan una construcción visual que se repite a lo largo de la película: Héctor padre está asociado a la luminosidad, la pulcritud y la claridad moral, incluso en espacios que no exigen esa representación. Su figura, casi uniformemente clara, funciona como un punto de irradiación dentro del encuadre, es la zona más luminosa y la que recibe mayor atención en la escena.

Héctor Joaquín, en contraste, aparece en azules fríos, no rompe la armonía pero sí destaca un contrapunto complementario. Podríamos referirnos al padre como un centro luminoso y al hijo como un elemento frío que se acerca a esa fuente de claridad.

El color también articula la escena como un momento de cercanía y confianza desde lo estrictamente visible, pues la luz entra por la ventana y envuelve a ambos, aunque se intensifica sobre el padre que, al usar blanco, refleja la luz, como si fuera quien transmite la propia claridad.

El plano trabaja en la calidez del ambiente, donde emerge la figura del padre iluminada y ordenada, y el hijo es quien recibe esta luz. Este planteamiento subraya visualmente lo que la narración construye sobre su relación: una presencia paternal que guía.

Escena #7

Espacio: Ext. Hospital San Vicente de Paúl.

Día/Noche: Día

Duración: 01:07:48 - 01:08:24

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: La familia se encuentra en una jornada de vacunación patrocinada por el doctor Héctor Abad Gómez y la Universidad de Antioquia, bajo el lema: “la prevención es la mejor de las medicinas”. Para el doctor es importante generar confianza en la gente, por lo mismo, lleva a su familia para que sean los primeros en vacunarse. Luego de una pequeña intervención televisiva en el lugar, Héctor padre se acerca a su hijo para decirle lo siguiente: “los héroes no presumen”, refiriéndose a él mismo, bajándose del pedestal de héroe.

Colores predominantes:



En esta escena exterior predominan con claridad los verdes en múltiples matices, que abarcan un verde claro y luminoso en el césped hasta un verde más azulado presente en la camiseta del pequeño Héctor. A estos se suman amarillos intensos presentes tanto en la vegetación como en el vestuario de Héctor hijo, junto con blancos cremosos de la vestimenta de Héctor padre y el negro

del pantalón y la corbata, junto a un beige de la vegetación seca. Desde el punto de vista de la armonía cromática, la escena se construye principalmente a partir de una paleta análoga entre verdes y amarillos, reforzada por la cercanía de estos tonos en el círculo cromático. Esta base análoga se ve complementada por el contraste puntual del azul verdoso del vestuario del niño. Sin ignorar, el blanco, el negro y el beige que nos funciona como tonos neutros. La gama es cálida-neutra, con una presencia marcada de verdes y amarillos saturados.

El brillo se sitúa en un nivel medio-alto, propio de la iluminación natural diurna. Por otro lado, el contraste es medio, especialmente entre el blanco de la bata del padre y los tonos más oscuros del fondo, mientras que la saturación es alta, concentrándose con mayor fuerza en el césped y los arbustos.

En cuanto a la relación entre color, vestuario, espacio y objetos, la figura del padre se define cromáticamente por el blanco dominante de su bata, que se impone como el tono más luminoso del encuadre y establece una separación con respecto al fondo verde. Este blanco se equilibra entre los tonos marrones y negros de su vestuario inferior y su corbata. Su hijo, en contraste, presenta una combinación de amarillo saturado y azul verdoso, que se mezcla con la vegetación y refuerza su integración cromática con el entorno natural. Esta distribución cromática privilegia las figuras humanas, ya que el blanco del padre actúa como principal punto de atracción visual, seguido por los tonos saturados de Héctor niño. Los verdes del fondo funcionan como un campo que envuelve a los personajes.

La predominancia de verdes y amarillos, un patrón conocido ya en los exteriores de esta película, despierta sensaciones de vitalidad, confianza y cercanía con lo natural. Ahora bien, el color puede entenderse como un elemento que acompaña los estados de ambos personajes, la

blancura del vestuario del doctor lo mantiene expuesto a la luz y a la mirada pública, mientras el niño, más integrado, aparece contenido por el entorno. El plano construye así, una imagen cercana donde ambos resaltan por razones casi opuestas.

Escena #8

Espacio: Int. Casa familiar.

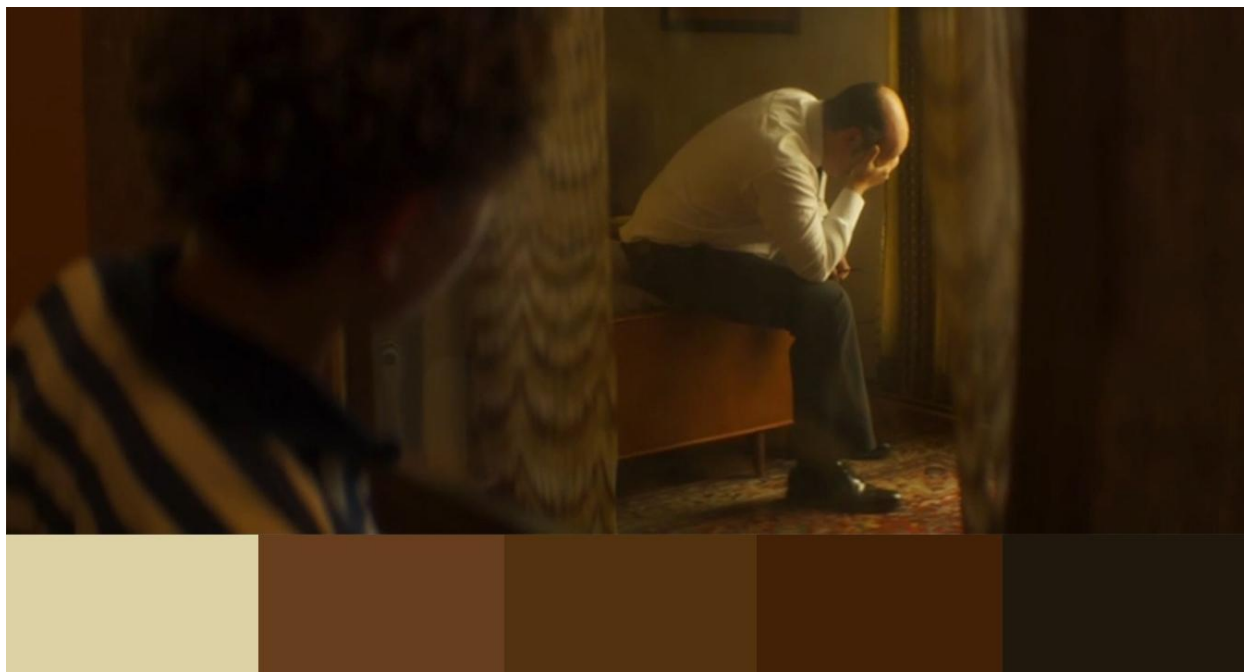
Día/Noche: Día

Duración: 01:08:25 - 01:09:21

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: La familia recibe una lamentable noticia: Marta tiene cáncer. Héctor Joaquín, inocente de las circunstancias, se pasea por la casa sin saber tal situación. Observa, a través de una ventana interna, a su madre y a sus hermanas llorando, sin embargo, Josefa le pide que se retire. Continuando con su camino llega a la puerta de la habitación principal donde mira a su padre llorar desconsoladamente.

Colores predominantes:



En esta escena interior de la casa se consolida una dominancia casi absoluta de tonos cálidos oscuros, principalmente marrones y ocre deslavados, que definen de manera homogénea el espacio, el mobiliario y gran parte del vestuario. A diferencia de escenas anteriores, aquí el tratamiento cromático se organiza en un esquema monocromático, basado en matices de la familia de los marrones y ocre, con un leve desplazamiento hacia el beige. Se trata de una unidad cromática cerrada, donde los colores apenas se separan entre sí por cambios de luminosidad y densidad, la gama sigue siendo cálida, pero notablemente más oscura y apagada.

El brillo, ahora difuso, desciende a un nivel medio-bajo, incluso en las zonas donde hay presencia directa de luz, esta misma no se expande de manera uniforme, sino que queda concentrada sobre el rostro y la camisa del padre. Hablando de contraste, este es bajo a medio, ya que los fondos, los objetos y el vestuario se mantienen dentro de rangos cromáticos muy cercanos y la saturación baja un poco, a comparación de escenas anteriores, lo que vuelve los colores densos,

pesados, sin vitalidad cromática, como representación de la dura situación que la familia está atravesando.

Todos los elementos, como la base de la cama, las cortinas, las paredes, etc., refuerzan el esquema monocromático. Sin embargo, el padre aparece con una camisa blanca, el tono más claro del encuadre, pero este blanco ya no funciona como un foco de irradiación luminosa, sino como un blanco envejecido por la luz cálida y débil del interior, integrado visualmente a la gama terrosa del entorno. La figura del niño, situada en primer plano y desenfocada, introduce los tonos más oscuros, aparte del pantalón del padre, pero estos quedan subordinados por la profundidad de campo. Es decir, el máximo de luz se encuentra en el cuerpo del padre, que se establece como el núcleo visual de la escena.

Este tratamiento del color acompaña un estado perceptivo de encierro, quietud y contención, marcado por la reducción general de la luz y por el uso de una paleta cerrada. Aunque la casa conserva su identidad cálida natural, se observa el descenso en la luminosidad respecto a escenas previas, incluso cuando hay una fuente de luz presente.

Estos colores, combinados con la baja saturación y brillo, suelen despertar sensaciones de pesadez, recogimiento y suspensión del tiempo. Podemos observar también que el personaje luminoso ha cambiado, el padre, antes brillante, aún con prenda blanca se ve parcialmente absorbido por la penumbra cálida de su entorno. La casa sigue siendo reconocible, pero ahora aparece bajo una atmósfera más oscura y densa, marcando un giro en la percepción del espacio doméstico dentro del relato.

Escena #9

Espacio: Int. Hospital.

Día/Noche: Día

Duración: 01:14:07 - 01:16:09

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Mariluz ha dado a luz al primer nieto de la familia. Se encuentran todos en la habitación del hospital para darle la bienvenida al nuevo miembro. Marta, en un estado avanzado de la enfermedad, es rodeada por su familia, los cuales le insisten en que cargue al bebé, la cual con mucho miedo lo termina haciendo.

Colores predominantes:



En esta escena de hospital predomina una paleta de tonos claros, neutros y fríos, compuesta principalmente por beige, crema, grises y azules oscuros. Podemos observar un esquema monocromático en la escala del beige que se contrapone a los azules que habitan el espacio. Aquí la paleta es neutra-fría, con una reducción de la intensidad con respecto a lo antes visto, los colores vuelven a aclararse, pero sin alcanzar la saturación viva.

El brillo es medio, producto de la iluminación que entra por la ventana, por lo mismo podemos ver sombras no tan profundas, pero que se encuentran ahí por la contraposición de los cuerpos a la luz. El contraste es medio, ya que la mayoría de los colores se mantienen dentro de los rangos tonales, exceptuando por la contraposición que se da entre los colores más neutros y los fríos. La saturación, por su parte, es baja, predominan colores deslavados suaves, sin intensidad, excepto por aquellos más oscuros.

El vestuario de los personajes se mantiene dentro de una gama sobria: trajes azulados, grises, negros, beige, con pocos acentos cromáticos definidos. El blanco del envoltorio del bebé se convierte en el tono más luminoso del encuadre, destacando frente al conjunto neutro y apagado que lo rodea.

La mayor luminosidad, como antes escribí, se concentra en el centro donde se encuentran el bebé y Marta, como dos seres que opuestos, incluso en términos de color, pues la figura de Marta se distingue precisamente por verse apagada, a comparación de como se ha visto en el resto de la película. Su vestuario se inscribe en una gama oscura y poco saturada, cercana a los grises y tonos más oscuros como el negro, lo que contrasta con la suavidad luminosa del bebé. Este primer nieto se convierte en el núcleo más claro del encuadre, y Marta, aunque ocupa una posición central, no

lo hace cromáticamente hablando, sino que queda ligeramente absorbida por los tonos oscuros que la envuelven. Ambos son dos estados de luz distintos dentro de la misma paleta.

Escena #10

Espacio: Int. Casa familiar.

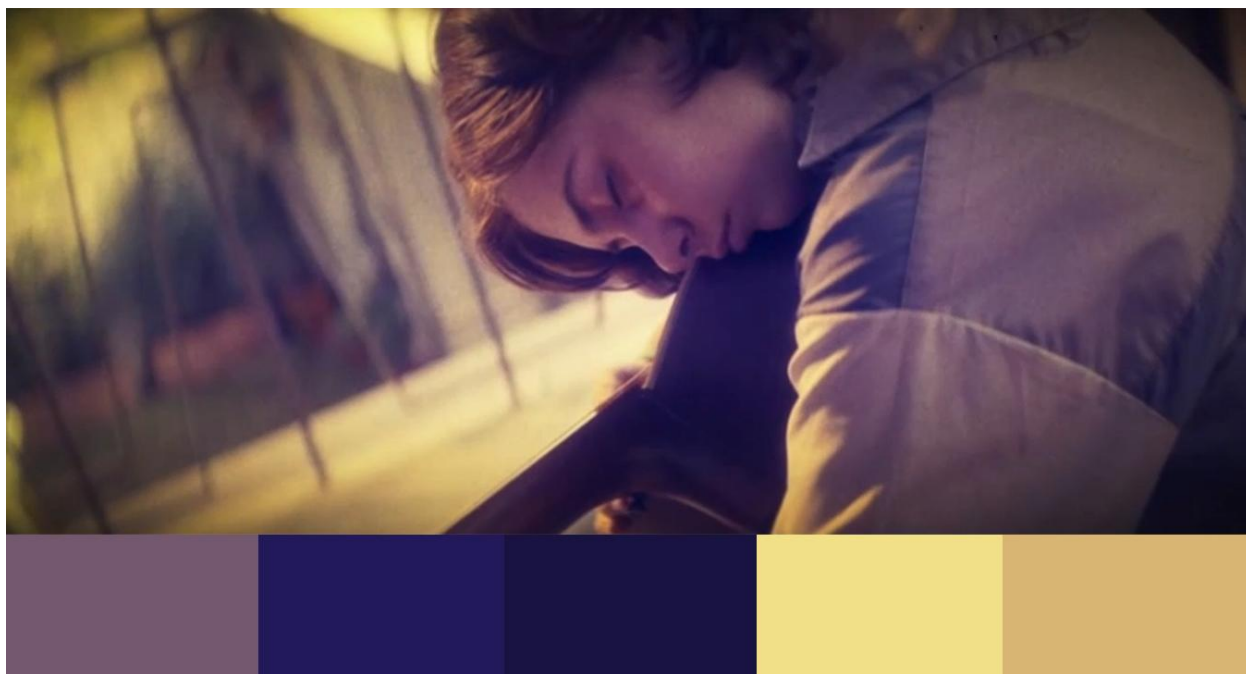
Día/Noche: Día

Duración: 01:16:10 - 01:17:47

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Esta escena, diferente a cualquiera que se haya visto antes, emula una grabación casera de Marta, en ella se le observa tocar la guitarra y cantar en inglés como siempre solía hacerlo. Se observa en el balcón y en su habitación, fumando e, incluso, besándose con dos chicos. La podemos ver en un estado avanzado de la enfermedad, bastante débil y cansada.

Colores predominantes:



En esta escena se produce una ruptura visual dentro de la película ya que se adopta un registro técnico distinto, propio de una grabación casera antigua. Predominan amarillos deslavados, beiges sucios y dorados envejecidos, combinados con azules y violetas oscuros. Desde el punto de vista de la construcción de esquemas de color, la escena se organiza a partir de una paleta complementaria entre amarillos cálidos y azules-violetas fríos, donde ambos polos se enfrentan de forma constante entre luces y sombras. Estos tonos envejecidos en lugar de generar un contraste limpio, realizan una superposición sucia y contaminada, típica de este registro analógico.

La gama general es mixta, pero visualmente se percibe como apagada y envejecida. El brillo es medio, con zonas sobreexpuestas en los fondos amarillos, y el contraste es medio-alto, generado por la oposición directa entre luces y sombras. El color no se presenta de manera uniforme, por lo tanto su saturación es irregular, algunos amarillos aparecen artificialmente intensificados, mientras que los violetas y azules se observan densos y profundos. El color se

presenta con degradados abruptos, manchas cromáticas y ruido visual, además, se perciben veladuras y una textura visible de grano, imitando la respuesta limitada de estas cámaras.

Con respecto al entorno, el balcón y la habitación pierden cualquier referencia cromática realistas, pues ahora se perciben a través de este nuevo filtro técnico. El vestuario de Marta, que podría leerse como claro, neutro, o incluso frío, aparece teñido por la veladura amarilla de la cámara, que borra cualquier propuesta cromática limpia entre cuerpo y espacio.

El color, en esta ocasión, introduce una sensación de irrealidad, cercano a un archivo personal o a una memoria visual. Aunque la película no enuncia que se trate de un sueño o una fantasía, las decisiones técnicas y cromáticas, que diferencian esta escena de cualquier otra, sitúa esta secuencia fuera del común denominador dentro del relato. Se podría considerar esta escena como una excepción dentro de la estructura visual del filme.

Con respecto a Marta, su cuerpo parece más frágil y su rostro se percibe con bajo brillo y alto nivel de sombra, refuerzan la imagen debilitada. A diferencia de la escena anterior, esta vez Marta se ve absorbida por una atmósfera artificial y densa.

Esta escena se sale del universo visual establecido gracias al color, al grano y la intervención tecnológica que transforman radicalmente la forma en que la vemos.

Escena #11

Espacio: Int. Casa familiar.

Día/Noche: Noche

Duración: 01:17:48 - 01:18:29

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Podemos observar a Marta en su lecho de muerte, acompañada de toda su familia, quienes le brindan los cuidados paliativos junto con el doctor de cabecera. Su madre la anima, mientras el padre se encarga de la parte médica, podemos observar cómo en medio del dolor, el padre se desespera por la esterilización de los implementos, por lo cual sale corriendo a esterilizarla.

Colores predominantes:



En esta escena, situada en la habitación de Marta, el esquema análogo dentro de tonos cálidos, dominado por ocres, amarillos y marrones apagados. No se trata de una monocromía estricta, pues en relación con el círculo cromático, ya que existe variación dentro de la misma familia cromática, aunque existe la presencia de grises azulados y negros que, de todas formas, no

rompen con la unidad general. El brillo es bajo-medio y el contraste es medio, suave, no hay muchos cortes abruptos, excepto por el vestuario de Mariluz, que es negro total. La saturación es media-alta, la película sigue siendo bastante saturada, pero podemos notar cómo baja un poco en momentos de crisis familiar.

Podemos observar que el fondo de la habitación se integra dentro de la misma atmósfera amarilla terrosa, todo parece cubierto por un mismo color amarillento cálido, saturado y envejecido. Marta, recostada en la cama, presenta palidez y una pijama oscura y su cuerpo se funde entre los colores del entorno, lo que refuerza su condición de quietud.

El padre, situado a un lado de la cama, destacando con su camisa blanca, se ve igualmente envuelto en la gama de colores de la escena, sin embargo, su figura se separa del resto, reforzando su rol activo en la escena, especialmente en relación con su preocupación médica y su necesidad constante de control. La madre, Cecilia, también podría considerarse un punto de luz y de calma para su hija, con el color azul claro expresado en su vestimenta que, además, compagina con sus acciones en la escena, donde se refuerza su rol como figura de sostén dentro del dolor colectivo. Como punto contrario, se encuentra Mariluz, quien destaca de las demás mujeres que se encuentran en la cama, con su vestuario negro que irrumpe como un elemento de quiebre dentro del conjunto cromático, pues este color parece una mancha visual pesada. A diferencia del blanco del padre, que ilumina, o el azul de la madre, que representa la serenidad, el negro absorbe la luz. Este choque crea un acento dramático localizado, que puede leerse como una manifestación visual del duelo que ya se está anticipando.

Así, la escena mantiene su esquema análogo como estructura principal pero introduce las tensiones puntuales de la oscuridad de colores como los azules oscuros y el negro, y las ropas

iluminadas de ambos padres. Estas dos presencias cromáticas acompañan el momento de despedida, estableciendo un puente visual entre la calidez del espacio familiar y la tragedia inminente.

Escena #12

Espacio: Ext. Iglesia.

Día/Noche: Día

Duración: 01:20:50 - 01:21:34

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: En el funeral de Marta, durante el discurso del sacerdote, Héctor padre sale de la Iglesia, alegando que “no puede más”. Es en las afueras de la Iglesia, mientras llora al lado de su hijo, donde observa su reflejo en un charco de agua.

Colores predominantes:



en esta ocasión, nos encontramos con un esquema de color análogo, que se acerca a lo monocromático también, terroso, apagado y de saturación media. No hay colores puros ni acentos vívidos, todo se encuentra contenido en una franja cromática de los marrones y beiges, visualmente erosionada, como si estuviera desgastada por el peso de la pérdida. El reflejo de Héctor en el charco refuerza la idea de desgaste, ya que el agua nos trae una superficie opaca, turbia, donde el rostro parece fragmentado por las ondulaciones y los restos de tierra. Así mismo, el color del reflejo se funde con el suelo: marrones oscuros, grises sucios y beiges reflejados en el pavimento húmedo, consumiendo la imagen del padre. Aquí no hay una separación clara entre sujeto y entorno, Héctor se confunde con el suelo, como si su identidad visual fuera absorbida por el espacio del duelo.

En esta escena, su vestuario, blanco y luminoso, parece sucio por el reflejo del agua, perdiendo su carácter luminoso habitual. La iluminación es natural, cenital, sin direccionalidad marcada, aplanando y reduciendo los contrastes. Por lo mismo, tenemos una imagen baja en contraste y brillo, coherente con el estado emocional del momento.

Esta escena prescinde de cualquier color asociado a lo vívido, se reduce a una paleta de restos humedad y desgaste, donde, incluso, el rostro reflejado pierde nitidez cromática. Es así como en esta última escena a color, este mismo ya no se expresa, sino que se apaga junto al personaje.

Escena #13

Espacio: Ext. Carro.

Día/Noche: Día

Duración: 01:33:56 - 01:35:56

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Padre e hijo, ya adulto este último, sostienen una discusión en el carro. Héctor padre, involucrado en la defensa de los derechos humanos le da la noticia a su hijo de que va a presidir el comité de profesores universitarios por los últimos atropellos violentos contra la comunidad educativa. Esta noticia no le cae en gracia a Héctor Joaquín, quien se encuentra desconectado de la realidad del país y, por ende, en desacuerdo con las decisiones de su padre que lo ponen en peligro. Héctor cuestiona a su padre por esta decisión, a lo que su padre responde con un proverbio oriental: “En vez de maldecir la oscuridad, prende aunque sea una pequeña luz”, a lo que Héctor hijo responde: “la única luz que veo prendida aquí es la de tu vanidad”. Expresando que desde que murió su hermana, su padre se ha involucrado más en los problemas de otros, en lugar de darle prioridad a su familia, revelando las verdaderas razones por las cuales no se encuentra de acuerdo con su padre.

Colores predominantes:



En esta escena, y en escenas anteriores, el color desaparece por completo y la imagen se construye estrictamente desde una escala de grises hasta finalizar la película, por lo que no hay saturación posible de analizar en términos cromáticos, por lo cual me concentraré en el brillo, el contraste y elementos importantes que destaquen en el encuadre.

En esta escena, el encuadre es medio-alto, con oposición entre los grises luminosos del exterior, y los grises más densos del interior del vehículo. El fondo en movimiento nos regala un gris difuso y más claro, mientras que los rostros, especialmente el del padre, se inscriben en una zona de brillo medio-bajo, sin los picos de luminosidad que caracterizaban a este personaje. Aquí, de manera explícita, Héctor padre no irradia luz, sino que se ve en un registro tonal más apagado, opaco. Su camisa, que en otros momentos funcionó como superficie reflectante, ahora casi no se observa, por lo cual no expande luz dentro del cuadro. Visualmente, esta es de las pocas veces en

que el relato le quita su condición de eje luminoso, haciendo coincidir manera precisa el debilitamiento de su luz visual con el cuestionamiento ético que le plantea su hijo

El rostro del hijo, ubicado en una zona más iluminada del plano, recibe mayor cantidad de luz lateral, entonces, este ocupa el espacio de mayor claridad, mientras que el padre, comúnmente el foco luminoso, queda parcialmente ensombrecido.

Esta escala de grises construye lo que se considera como el “presente” narrativo árido, sin la calidez cromática del pasado, marcando que hemos llegado a la adultez de Héctor Joaquín.

Escena #14

Espacio: Ext. Calles de Italia.

Día/Noche: Noche

Duración: 01:39:26 - 01:39:45

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Nudo

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Héctor Joaquín sale del cine con su enamorada, bromeando con ella en las calles de Italia.

Colores predominantes:



En esta escena, a diferencia de otras, se percibe un aumento de la ganancia, generando una imagen ligeramente difuminada. El brillo es bajo-medio, al igual que el contraste, pues no hay una oposición directa entre blancos y negro, sino una transición continua entre grises. Las luces urbanas no estallan en blancos definidos, sino que se expanden suavemente como manchas luminosas que se dispersan sobre la superficie húmeda de la calle. Esto refuerza la idea de un espacio nebuloso, así mismo, el empedrado mojado funciona como un espejo irregular que refleja la luz de forma fragmentada.

En cuestiones de composición, la ciudad se impone sobre los cuerpos: los personajes parecen pequeños, fundiéndose con la arquitectura, atravesando un cruce amplio. La iluminación no los privilegia de manera individual, sino que los integra en el espacio urbano, construyendo la idea de que su relación, aunque íntima, ocurre en un territorio que no les pertenece del todo, un espacio transitorio.

En relación con la acción, esta nebulosa funciona como la atmósfera perfecta, casi onírica, para la construcción de un romance. El entorno no es hostil, es blando y amortiguado, como si la ciudad los protegiera dentro de una burbuja de grises.

Escena #15

Espacio: Ext. Sindicato de maestros.

Día/Noche: Noche

Duración: 02:05:02 - 02:05:49

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Clímax

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: La familia se encuentra en el lugar donde fue asesinado el doctor Héctor Abad Gómez. Su esposa, Clara Inés, su yerno y Héctor Joaquín lloran desconsoladamente su asesinato, mientras se aseguran de que el cuerpo no sea levantado hasta que lleguen las demás hijas, que, según palabras de Héctor hijo, ellas deben ver lo que le hicieron a su padre. Es así como nos quedamos con las palabras de Cecilia: “¿Cómo se puede matar a un hombre tan bueno?”

Colores dominantes en la escena:



En esta escena el brillo general es bajo, dominado por la noche espesa donde la mayor parte del encuentro se mueve en grises oscuros y negros. Sin embargo, hay una luz directa que enfoca la tragedia familiar, siendo este punto de atención y mayor brillo de toda la escena. Bajo este foco se encuentra el cuerpo del doctor Héctor Abad Gómez, a su alrededor, su esposa, sus hijos y su

yerno quedan sumergidos en grises medios a bajos, donde solo la luz que los enfoca permite que los visualicemos.

En cambio, el contraste es alto y se construye entre la sabana y el asfalto, luego, cuando la cámara se aleja, entre el pequeño núcleo de luz donde se encuentra la familia y el resto de la ciudad. Así mismo, otras luces que provienen de fuentes urbanas laterales y lejanas, generan sombras largas, irregulares y una distribución de iluminación desigual, acorde al caos y shock del momento.

Este uso del brillo y contraste marcan el punto más trágico del relato, pues aquí la luz ya no es esperanza, como en el padre vivo, sino un residuo físico de su ausencia, siendo la sábana blanca el último rastro de luminosidad del personaje.

Escena #16

Espacio: Int. Universidad de Antioquia.

Día/Noche: Día

Duración: 02:11:28 - 02:12:16

Ubicación en la estructura narrativa (inicio, desarrollo, clímax, final): Desenlace

Resumen breve de la acción o contenido de la escena: Mientras escuchamos el discurso, en voz en off, que Héctor Abad Gómez iba a presentar en el homenaje de su amigo asesinado, se recopilan dos imágenes: Héctor hijo leyendo el discurso que se encontraba en el blazer de su padre y, de nuevo, una imagen que se presentó al inicio de este análisis, un padre juguetón en el homenaje que se le hizo debido a su jubilación obligatoria, sonriendo a su hijo, y así mismo, al espectador.

Colores predominantes:



Esta imagen final no funciona como una escena nueva, sino como un retorno y un cierre. Empecé el análisis con una imagen parecida, aquella del homenaje en la Universidad de Antioquia, pero ahora aparece desplazada por el peso de todo lo ya ocurrido. Su repetición viene a resignificar la un gesto juguetón y cotidiano del padre en una imagen de despedida, como un último anclaje visual antes del cierre definitivo del relato.

A diferencia de su primera aparición, aquí el encuadre se aproxima mucho más al rostro de Héctor Abad Gómez y se construye una viñeta alrededor, los bordes del plano se oscurecen y el centro queda iluminado, como si la imagen emergiera de un fondo de recuerdos, inmortalizando la sonrisa del doctor. Esta decisión, nos dirige a la idea de que, en esta ocasión, ya no es el presente objetivo, sino una evocación subjetiva, proveniente de la memoria de Héctor hijo. En ese sentido, la viñeta enmarca al personaje y a la memoria misma, ahora, a través del monocular improvisado, no solo está mirando a su hijo, nos está mirando a nosotros como espectadores, conectando por

última vez con la audiencia. La película cierra con la presencia viva del recuerdo, no niega la tragedia, pero se la rodea de sentido desde la memoria afectiva. Ahora la luz está sostenida por el acto de recordar.

8.3. EL COLOR COMO HERRAMIENTA NARRATIVA

El color del tiempo: jugando con las temporalidades

En *El olvido que seremos*, este juego entre el blanco y negro y el color contrasta para contar una historia. Podemos identificar que, para efectos narrativos, este recurso funciona como representación del tiempo: cada esquema cromático pertenece a una época que marca el desarrollo de los personajes.

La película comienza en blanco y negro, estableciéndonos en el presente narrativo. El espectador, ingenuo sobre el rumbo que tomará la historia, se deja llevar durante los primeros minutos bajo la escala de grises. El color llega con el recuerdo, a través de la visión del monocular se hace un viaje al pasado, como si de un portal se tratara. Esta es la primera aparición del color, y, gracias a las expresiones familiares y la entrada juguetona desde los ojos de Héctor, entendemos que nos encontramos en una época distinta, donde la niñez ocupa el corazón del relato. El color confirma que la infancia se ha apoderado del ritmo narrativo de este filme.

El color retrata esa niñez, y con ella nos trae la mirada desde la inocencia, la libertad de ser niño en un mundo hostil y la incompreensión de los problemas que aquejan a los mayores. También cumple un rol muy importante, es la representación del amor más puro que pudo tener alguna vez hacia su padre, un amor incondicional, sin prejuicios, admirado, incluso, poético.

Entonces el color, como una construcción visual de las memorias más dulces que tiene Héctor Joaquín sobre su infancia, hace un recorrido por las tonalidades más cálidas, que expresan lo que se ha venido construyendo en el análisis de filme: la intimidad familiar, el corazón de un

hogar, la calidez que produce los pequeños momentos de felicidad, entre otros. Los ocre, naranjas, rojos y sus contrapartes verdes y azules, aparecen una y otra vez, creando una atmósfera que, según los conceptos cromáticos contruidos socialmente en occidente, se percibe como cálida, amable, feliz, armoniosa e incluso antigua, por la presencia constante de los tonos marrones que protagonizan la mayoría de las paletas contruidas a través del filme.



Una secuencia en particular que se destaca sobre las demás, durante el metraje a color, es la secuencia de Marta antes de su muerte (min. 01:16:10 - 01:17:45). Esta, registrada con apariencia de video casero antiguo, introduce una textura distinta dentro del relato: el grano visible, colores deslavados y las manchas cromáticas que le acerca a un metraje de la época, a un archivo que alguien podría haber guardado en una caja vieja. Aunque pertenece al pasado, su cualidad técnica la separa del resto de la película, envolviéndola en un aire de irrealidad, como si no estuviéramos viendo un recuerdo fiel, sino una reconstrucción íntima de lo que nunca llegó a ocurrir tal como se imagina: Marta, a pesar de su aspecto débil, está cantando, tocando su guitarra, fumando y experimentando el amor. En ese aspecto amarillento de la imagen, se insinúa una vida

que Marta no alcanzará, una especie de último deseo convertido en imagen, por eso esta escena se percibe como una fantasía inmediata a su muerte. Aquí el tiempo no se rompe, pero sí se desvía, como si por un momento la narración abriera un pequeño refugio imaginado antes de cerrarse definitivamente.



Justamente, luego de ello son pocas las escenas que tenemos a color, le siguen la muerte de Marta y su funeral, donde los colores marrones predominan, pero el brillo ha bajado. Este uso del color es intencional, porque el cambio de gamas cromáticas funciona como un quiebre en la historia, quiebre que surge a partir de esta tragedia familiar. El color es el indicador de que existen dos tiempos distintos, aún sin fechas explícitas, comprendemos que los años han pasado gracias al cambio abrupto de color entre la secuencia del funeral de Marta y la primera escena a blanco y negro, donde un Héctor hijo, ya mayor y bajo los efectos del alcohol, atropella a una mujer.

A partir de aquí, se observa cómo esa relación familiar, en especial la de padre-hijo, se ha transformado por completo. La muerte de Marta dejó una herida profunda, y el duelo alteró la forma en que la familia habitaba su propia felicidad.

El blanco y negro representa entonces la adultez, Héctor hijo ha crecido, y con él lo han hecho sus preocupaciones y dilemas. Es adulto, ya lo sabe todo, o casi todo, entiende los riesgos que corre su padre, se preocupa y se molesta, entiende la sociedad en que vive, entiende la violencia que lastima a su ciudad, él lo entiende. Esa comprensión lo inquieta, lo enoja, lo vuelve consciente de todo aquello que antes le estaba oculto. Y el espectador crece con él: la ausencia del color marca la pérdida de la inocencia, y con ello el color, la alegría y la despreocupación han abandonado el ser, siendo reemplazadas por la incertidumbre y la complejidad de crecer. Héctor hijo ya no es un niño, y la imagen despojada de color nos lo hace saber.



Así mismo, esta ausencia cromática nos acerca a un nuevo lado de la historia: una familia que se mantiene unida, pero que al mismo tiempo está fragmentada por la muerte y el duelo. El padre ya no es el mismo desde la muerte de su hija, se aleja de la vida doméstica y centra su energía en su trabajo como defensor de derechos humanos, situación que nos deja saber su propio hijo, y que tensa todavía más su relación ahora que ambos son adultos.

Trueba, a través del color, nos lleva por un viaje que representa el paso de la niñez a la adultez y lo que este tránsito acarrea. Esto no implica que no existan situaciones tensas cuando hay

color, o que no hay escenas de goce en el blanco y negro, significa que, al mirar la película, no es difícil percibir que la perspectiva de Héctor hijo cambia junto con él. Crece y se enfrenta a un mundo del que no tenía por qué preocuparse cuando era niño, un mundo que, poco a poco, empieza a amenazar con arrebatarse a su padre.

Interiores y exteriores: el color como atmósfera emocional

En *El olvido que seremos* los interiores y los exteriores también cuentan una historia propia. Así como la temporalidad marca transiciones a partir del color, el simple hecho de situarnos dentro o fuera de un espacio activa un cambio cromático que, sin decirlo explícitamente, nos cuenta algo sobre la atmósfera que se vive ahí, sobre los estados emocionales de los personajes y sobre la forma en que el mundo se presenta ante los ojos de Héctor hijo.

Los interiores, especialmente la casa y la universidad, están atravesados por una gama cálida: ocre, amarillos suaves, marrones, rojos, etc. Hay algo de intimidad en esa calidez, una nostalgia silenciosa que se siente en las paredes y en los objetos. Son espacios donde lo cotidiano se vuelve cercano, casi tierno, como si la imagen buscara proteger lo que ocurre adentro. Estos interiores parecen abrazarse a sí mismos, pues son recogidos, concentrados, suaves, y transmiten una mezcla de armonía, cotidianidad, recuerdo que define gran parte del universo familiar del protagonista. Considero que nos permiten acercarnos a la familia, reconociendo su unión y complicidad.



Sin embargo, incluso dentro de estos espacios cálidos, el color no permanece intacto todo el tiempo. A medida que la historia avanza y la familia atraviesa momentos tensionantes, esa misma gama comienza a apagarse. Los colores siguen siendo tierra, siguen siendo café, beiges y ocre, porque el espacio es el mismo, pero el brillo baja y los contrastes se suavizan. La calidez ya no se siente amplia ni luminosa, pues la casa, que antes cobijaba, empieza a sentirse como un espacio donde habita la preocupación, no cambia el lugar, sino el modo en que lo vemos.

En cambio, los exteriores abren la imagen y la llenan de contraste, pues aquí los colores se vuelven más intensos, los cálidos se encuentran con los verdes y los azules, creando esquemas que potencializan los colores. El resultado termina siendo una especie de respiración visual, una expansión del espacio que permite ver el movimiento de la vida fuera. Son lugares vivos, amplios, donde predomina la naturaleza, la presencia de árboles, la calle, el tránsito de personas y los cielos abiertos. La luminosidad exterior no es un detalle aislado, sino una articulación de tonos que conviven y se complementan. Mientras los interiores se sienten protegidos, los exteriores se sienten libres.



Cuando el relato pasa al blanco y negro, esta distinción se modifica pero no desaparece. Podemos, entonces, hacer una comparativa con los espacios italianos y los colombianos. Italia, tanto en interiores como exteriores, introduce una textura distinta, al ser un lugar que se encuentra lejos del caos colombiano adquiere una imagen nebulosa y difuminada, como si de una ensoñación se tratara. Los grises son suaves, poco contrastados, con una luz que envuelve. Los momentos vividos por Héctor Joaquín, en Italia, parecen suspendidos, como si fueran parte de una fantasía momentánea. No se siente la dureza del conflicto, sino un tiempo casi detenido e íntimo que pertenece a la memoria.



En Colombia, aún sin color, la imagen es otra. La luz es más intensa, los contrastes son más marcados, podría decirse que el país se ve más claro para él, como si de repente entendiera mejor lo que está pasando, pero al mismo tiempo la realidad pesa más. No existe el velo fantasioso ni la suavidad que se vive en Italia. Aquí el escenario es más caótico, más directo y real incluso en los momentos de unión familiar. Ya no hablamos de una ensoñación, sino de la nueva cotidianidad atravesada por el conflicto y la violencia colombiana, en una familia preocupada por el bienestar de su progenitor.



Así, los exteriores e interiores se van construyendo a través de la memoria. Los interiores resguardan lo íntimo, lo cálido y lo que se siente cercano, en cambio, los exteriores se presentan con libertad y expansión, pero también revelan la fragilidad de la realidad, su crudeza y su fuerza. En ese sentido, la alternancia entre adentro y afuera, entre resguardo y apertura, el color —o su ausencia— deja de ser un componente visual y se convierte en una herramienta narrativa que acompaña el crecimiento del protagonista y la transformación de su mirada sobre el mundo.

8.4. EL COLOR COMO HERRAMIENTA SIMBÓLICA

La luz del padre: construcción, quiebre y transformación de un vínculo

Desde el inicio de la película, la figura del padre se construye como un punto lumínico principal dentro del hogar, lo cual se ve representado en su presencia visual que está cuidadosamente elaborada para transmitir esa luminosidad. Su vestuario —siempre impecable, sobrio, neutro, dominado por blancos, grises y negros— lo convierte en el centro brillante del cuadro, el núcleo que irradia armonía en los momentos más felices de la familia. En la película la luz parece buscarlo, se posa sobre él como si fuera un punto de equilibrio emocional y moral. En este mundo colorido y cálido, él es la figura que organiza la vida familiar y que llena de sentido el paisaje íntimo del hogar. En la infancia del protagonista, el padre es una figura a la cual este le rinde devoción, su rol como padre es magnífico, coherente y ético, goza del amor de sus hijos y de su esposa, y no teme expresar cariño. El Dr. Abad construye una relación muy especial y amorosa con su hijo, a pesar de las convicciones de la época, donde el padre funge como proveedor económico, mas no como soporte emocional.



Esta luz toma protagonismo ya que es el padre el punto central y la trama gira alrededor de este punto central. María Eugenia Muñoz, egresada, comentó durante el cineforo cómo la película, que esperaba fuera más política, gira en torno a la familia. La perspectiva familiar de quienes tienen a sus parientes cercanos tan al borde de la violencia, pues el doctor no se nos muestra como un líder nada más, sino como al ser un hombre de familia, se encarga de cumplir su rol íntimo.



Sin embargo, las circunstancias familiares comienzan a desestabilizarse con la enfermedad y posterior muerte de Marta, pues a partir de aquí el padre también pierde su luminosidad. Eso no quiere decir que dejó de ser el padre amoroso, pero ya no puede sostener el mismo brillo, pues la tragedia afecta su afabilidad habitual, lo retrae y lo lleva a otro lugar emocional, más oscuro y ensimismado. Parte de su luz se extingue con la pérdida de su hija.

Cuando entra el blanco y negro en escena, esta nueva etapa afecta el lugar del padre dentro de la familia, pues aunque sigue siendo el padre amoroso, ya no es la misma figura de antes, y la familia lo sigue amando, pero aprende a vivir con la versión herida de él. Y precisamente porque es imperfecto, su humanidad se vuelve más real. Luego, viene la segunda pérdida de luminosidad del padre, cuando pierde su condición de ideal ante los ojos de su hijo, y este choque se vuelve

más evidente en la escena del carro (01:33:56 - 01:35:56), donde Héctor hijo lo confronta de forma directa soltando la frase: “la única luz que veo prendida aquí es la de tu vanidad”. Esta frase no solo hiere al padre, sino que podemos observar como la luz del padre parece extinguirse casi por completo, pues el hijo ya no lo ve como el héroe de su niñez, lo ve como un ser humano complejo, contradictorio, admirable y a veces inalcanzable. Pues, dentro de las conclusiones del cineforo, Derly Castaño, asistente de este, concluyó que la diferencia entre padre e hijo, y la nueva percepción que nace de este último, puede estar relacionado en cómo al ser un niño, era excluido de los problemas, lo que confirma la visión inocente e ingenua de la vida durante la niñez. Por lo tanto, Héctor hijo jamás aprendió a enfrentar los momentos difíciles, pues era bastante protegido. Al experimentar por primera vez el miedo a la posible pérdida de su padre, no sabe gestionarlo.

Incluso, esa escena llamó la atención de los asistentes del cineforo, especialmente de Derly Castaño y Viviana León, quienes comentaron que en cuanto el padre sale del carro, justo después de discutir y casi accidentarse, y ve hacia la ciudad, la imagen lavada intencionalmente podría representar la tristeza y la decepción. Para Derly Castaño, esa escena representa un cambio de decisión, pues Héctor padre se había involucrado poco a poco en este rol de líder, sin embargo, no es hasta que “se queda mirando al resto del mundo”, es que convierte su vida a la lucha constante por los Derechos Humanos.



Entonces, la relación entre ambos también se reconfigura bajo este nuevo código cromático, pues se enfatiza en la distancia que se abre entre ellos durante la juventud del protagonista, quien ya no lo observa igual. El Dr. Héctor Abad sigue siendo un hombre admirable, pero ahora también es incomprensible, tericamente comprometido con causas que lo ponen en riesgo, y justamente, la ausencia de color simboliza esa pérdida de la visión idílica del padre. En esta etapa, el hijo ve con claridad algo que el niño no podía, y eso es que el heroísmo también puede ser una forma de condena y que las convicciones, por nobles que sean, tienen un costo en el contexto violento de nuestro país.

Sin embargo, el blanco y negro no destruye esta relación, solo la transforma, pues en el crecimiento de Héctor podemos observar cómo se reconstruye el vínculo desde la realidad. La adultez de Héctor hijo se consolida en la capacidad de acompañar a su padre aun cuando entiende que ese camino conduce al peligro, y podemos observar como el detalle lumínico vuelve a posarse en Héctor padre. El vínculo se reconstruye desde un amor más maduro, hecho de comprensión y aceptación, y este camino culmina en el acompañamiento que el hijo le ofrece a su padre durante

los años de mayor peligro, cuando ambos ya saben que el destino del doctor está marcado por sus principios.

La muerte de Héctor Abad Gómez rompe la luz del mundo para su hijo, pero también consagra el legado ético que lo acompañará para siempre. El blanco y negro, en este punto, ya no es una señal de pérdida solamente, sino también de solemnidad, como un homenaje al padre, a su lucha incansable y a la forma en que su vida iluminó a los demás.



El color de la herida: sombras, pérdida y silencios del color

Por lo general, el tránsito hacia el duelo casi nunca ocurre de manera abrupta, aunque el acontecimiento que lo provoca sí lo sea. En *El olvido que seremos*, este tránsito se construye a través del color, en cómo aparece, cómo se desvanece y cómo se extingue. La película, entonces, adopta el blanco y negro como un lenguaje para narrar el impacto de la violencia, la muerte y la pérdida en la vida de Héctor Abad Faciolince. Más allá de un recurso estilístico, la ausencia de

color funciona como el vacío que deja aquello que ya no está, un mundo que, aun siendo el mismo, ha perdido su brillo, su contraste y su inocencia.

La muerte de Marta, considero que es el punto de quiebre estético y narrativo que reorganiza toda la experiencia visual, pues en este conjunto de secuencias que comprenden el conocimiento de la enfermedad de Marta hasta su funeral, son en color, pero la luz y el brillo se ve débil. Después de una película cuyos primeros tramos están marcados por una paleta cálida vibrante, donde la luz siempre parece encontrar un modo de abrazar a la familia, la muerte de la hermana de Héctor Joaquín desestabiliza la construcción de ese universo visual. Es así como se puede observar que la casa sigue siendo la misma, los tonos marrones, ocre y naranjas siguen en el decorado, pero la luz no es igual, pues esta ya no se presenta como antes, sino que cae como un velo más pesado. También sucede con el vestuario, como compartió María Eugenia Muñoz en el cineforo, pues este pasa de ser bastante saturado y colorido a un estado más sobrio, con colores más terrosos. Aquello como demostración de que la familia se está acercando a su punto de quiebre. Sin embargo, antes que la muerte irrumpa, llega un momento en el filme que rompe con el esquema presentado: la escena grabada como si fuera con una cámara de la época, donde los colores se ven deslavados y grano, propios de las grabaciones caseras analógicas, anunciando, sin hacerlo explícito, que algo está a punto de quebrarse. Ese fragmento, que parece funcionar como una ensoñación, tiene aplicado un filtro azul frío, el frío de la muerte que marca una transición cromática, diferenciándose de las demás.



Este debilitamiento de color también antecede y prepara la entrada del blanco y negro, que, además de organizar la línea de tiempo, simboliza el quiebre interior de la familia. Cuando el relato abandona el color y se adentra en la escala de grises, lo hace porque Héctor hijo ya no mira el mundo con los ojos del niño que fue, sino que sus recuerdos, sus conflictos y sus duelos ahora están atravesados por la crudeza de la violencia en Colombia, por la fractura familiar y por la conciencia de que su padre —su figura más luminosa— es mortal, vulnerable y perseguido.

El blanco y negro representa el presente de Héctor adulto, ahora su mundo está teñido de una forma dura y sobria, pues cuando se experimenta el duelo, la percepción se vuelve más oscura, silenciosa y lenta. La violencia colombiana, que en la infancia del protagonista era apenas perceptible, para él, detrás del brillo cálido de la casa, ahora ocupa el centro de la escena. Así pues, la escala de grises consigue revelar la cruda realidad sin la suavidad que produce la nostalgia, actuando como una barrera que evidencia que el tiempo de inocencia terminó.



El clímax de este código cromático llega con el asesinato del Dr. Abad Gómez, aquella secuencia podría considerarse la más dolorosa de la película, en la cual la violencia política no es un capítulo histórico distante, sino una herida personal e íntima. La decisión de mantener ese tramo en escala de grises subraya la idea de que la muerte del padre es una pérdida irreparable, a diferencia de las escenas cálidas de la infancia, que pueden recordarse con ternura. Entonces, lo que se pierde aquí no es solo al padre, sino la última porción de luz en la vida del protagonista. Por consiguiente, podríamos establecer que Trueba usa la ausencia del color para revelar que la vida de Héctor hijo y su familia quedó marcada por la violencia, y así mismo, este recurso funciona como una forma de mostrar solemnidad, sobriedad y un respeto profundo hacia el legado del Dr. Abad Gómez, especialmente en los últimos minutos del filme, donde se recuerda su imagen mientras su voz en off recita aquel discurso que había dedicado a su amigo, también asesinado. Así, esta película construye los conceptos de pérdida, violencia y duelo a través del color, o mejor, a través de su ausencia.



La forma en que recordamos: memoria y afecto a través de la imagen

Las memorias familiares permiten recordar y traer a la vida a personas, momentos y cosas que hicieron parte de nuestra historia. En general, el ejercicio de rememorar nos permite traer al presente lo vivido, reflexionar y repensar sobre ello. Sin embargo, he de aclarar que la memoria puede percibirse como un territorio inestable, hecho de imágenes que regresan con distinta intensidad según el momento de vida en que son convocadas. A veces vuelve con la calidez que añoramos, otras, con la crudeza de lo que preferimos olvidar. En *El olvido que seremos*, la memoria no es únicamente un eje temático, sino la columna vertebral de toda la película. La historia avanza porque alguien recuerda, porque un hijo decide reconstruir a un padre, a través de sus ojos ingenuos que ven el color más vibrante. La memoria es el punto de partida, pero también la herramienta, el tono, el ritmo y el color desde el cual se narra la existencia de Héctor Abad Gómez.

Recordar, en esta película, no es reproducir el pasado tal como ocurrió, sino recuperar la forma en que se sintió. Las memorias familiares funcionan así, traen de regreso voces, gestos,

lugares y permiten revivir instantes que parecían perdidos. La película es, entonces, como dijo Juan David Peralta, asistente del cineforo, como abrir un álbum de recuerdos y ver las fotos de cuando era pequeño.



Es en ese gesto íntimo, donde uno reconstruye su identidad, pero también su historia afectiva. Mi acercamiento a esta película parte justamente de ahí: del modo en que el color se convierte en una vía de acceso a las memorias del protagonista, pero también una invitación a repensar las nuestras, porque al observar la forma en que la luz, las saturaciones y los tonos se desplazan, uno puede recordar su propia infancia, su propio tránsito a la adultez y sus propios duelos. Por ejemplo, María Eugenia Muñoz recordó, a través de las lámparas de la casa, una lámpara de su casa que siempre era prendida a las 6:30 de la tarde, una luz cálida que se expresaba roja por el color del forro, o por otro lado, a Juan David Peralta, el color del cabello de Cecilia le recordó a su mamá y a su tía, o la presencia impoluta de Héctor Abad Gómez le traía memorias sobre su figura paterna: su abuelo.

En el libro homónimo, Abad Faciolince escribe desde un amor filial que impregna cada línea, y la película traslada esa voz a lo visual, permitiendo adentrarnos a sus memorias, al recuerdo de su padre y su legado, desde un discurso íntimo y detallado. Un retrato de la violencia en

Colombia a través del amor de un hijo a su padre. Consigna poderosa para la creación de una película entrañable, bajo mi perspectiva. La representación del pasado no aparece como un documento histórico frío, por el contrario, es cálida, íntima y cuidadosa. Esa dualidad entre afecto y conflicto la sostiene el color. No solo ubica temporalmente al espectador, sino que le indica qué emoción se está recordando.

Podemos observar cómo los momentos felices de la niñez están representados por la saturación del color y la calidez del ambiente. La imagen se llena de ocre, naranjas, rojos y marrones, que construyen la sensación de un tiempo detenido, luminosos, casi suspendido en la nostalgia. Estos colores, además de representar una época, son el modo en que la infancia queda grabada en la memoria, no como ocurrió exactamente, sino cómo se sintió desde adentro, desde esa primera estructura emocional que formamos cuando todavía no entendemos el mundo, pero lo habitamos con plenitud. La luz dorada se posa en los recuerdos suavizando y agrandando lo que se ama, ese efecto está reproducido en cada plano cromático de la infancia.



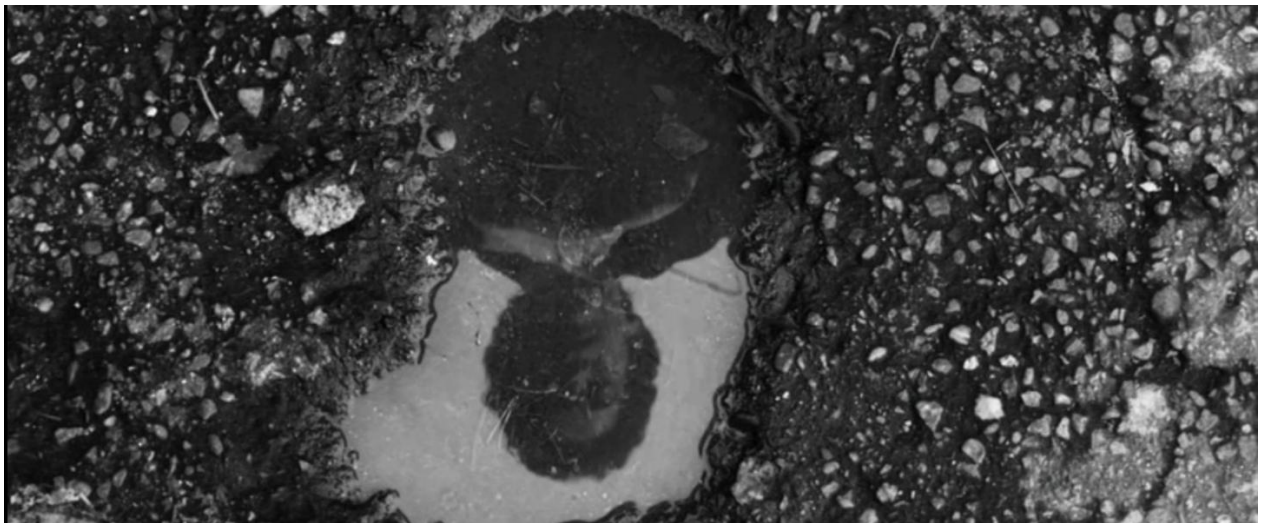
Esta calidez constante construye una atmósfera de hogar, son colores que se repiten en los objetos cotidianos, como la madera de la casa, las paredes, las luces, la ropa, etc. Todo esto dispuesto para que el espectador perciba que la memoria de Héctor hijo no es una reconstrucción exacta, sino un refugio emocional. Esa tonalidad cálida articula la intimidad familiar, la sensación de protección que brindan los padres, y la forma en que uno, siendo niño, mira la vida con una mezcla de inocencia y asombro.

Pero la memoria también contiene lo que duele, y cuando la película habla desde ese espacio, el color desaparece, El blanco y negro es un código temporal y emocional. Es la memoria sin protección, sin suavidad, sin el filtro cálido que ya no puede esconder el miedo. El paso al blanco y negro marca un cambio radical, pues lo que antes se vivía desde el calor de la felicidad, ahora se recuerda desde el peso de la pérdida.



Considero que cuando vamos creciendo dejamos a un lado aquel brillo enneguecedor que nos brinda la inocencia de la infancia, y nos damos cuenta de los desafíos que la adultez enfrenta. A Héctor hijo le sucede, reconoce, al crecer, que su padre enfrenta consecuencias injustas por su

labor, problemas que en la niñez, él no estaba obligado a enfrentar o siquiera a conocer. Entonces, cuando ese brillo desaparece, con él también se va la ingenuidad. Los colores vibrantes que antes dominaban el encuadre se apagan, y en su lugar aparece una escala de grises que expresan el duelo familiar que fractura la vida doméstica, el temor que rodea al padre y el duelo familiar que fractura la vida doméstica. El color y su ausencia materializan el crecimiento del protagonista, pues ya no está viendo con los ojos de un niño, sino con los de alguien que entiende el riesgo, la violencia y la fragilidad de la vida.



Este vínculo entre color y memoria responde a las asociaciones culturales que en Occidente se han construido alrededor de los colores, pues lo cálido se le relaciona con la alegría, la vida, la cercanía; mientras que la tristeza y el dolor está relacionado a lo frío o desaturado. No es lo mismo pensar en un día soleado de la niñez que en la noche en que se comprende que el mundo puede arrebatar lo que se ama.

Todo en esta película apunta a construir memoria. El título, el estilo, la historia y la cinematografía convergen en la misma idea: recordar para no desaparecer. La memoria individual

de Héctor hijo se entrelaza con la memoria colectiva del país, dejando claro que la historia de una familia no puede separarse de la historia de la violencia colombiana. Recordar es un acto político, emocional y narrativo, pues es resistir al olvido.

La memoria es, en última instancia, lo que nos sostiene, pues hacer memoria hace parte de nuestra experiencia como personas. La memoria individual y colectiva, nos permite crear historia, historia de sociedades, historias de personas. ¿Qué somos nosotros sin la memoria?

Las personas somos la construcción de aquello que vivimos, de los encuentros que nos marcaron, de los gestos que heredamos, de aquello que nos formó, ¿y qué nos formó? nuestras experiencias y enseñanzas, aquello que aprendimos y aquello que practicamos. Todos podemos hablar de la memoria porque está intrínseco en nosotros la construcción de la misma. Somos lo que recordamos, pero también lo que intentamos preservar de quienes ya no están. En *El olvido que seremos*, el color permite ver aquella construcción con nitidez, la infancia luminosa, la adultez dolorosa, la persistencia del afecto y una marca profunda de injusticia. Cada tonalidad es una forma de decir que la memoria es un proceso que se reinventa cada vez que volvemos a mirarla.

9. CONCLUSIONES

El análisis realizado a lo largo de este trabajo confirma que el color en *El olvido que seremos* es un sistema expresivo cuidadosamente intencionado para moldear la experiencia emocional del espectador, donde se construyen significados narrativos y simbólicos ligados a la historia que la película desea contar. Desde el principio, el planteamiento del problema advertía una dimensión crucial para este trabajo de grado: la escasez de estudios latinoamericanos y colombianos sobre la teoría del color cinematográfico. Esta carencia ha limitado la manera en que nuestras cinematografías son analizadas, especialmente en su dimensión sensorial y simbólica. Aunque en otras partes del mundo, como Europa y Norteamérica, el color ha sido objeto de amplios estudios, en nuestro contexto aún ocupa un lugar más intuitivo que teorizado. Este planteamiento tiene como intención resaltar aquellos estudios que se han dedicado a observar el comportamiento del color en el cine latinoamericano y colombiano, y, por lo tanto, este trabajo se propuso contribuir a ese espacio, demostrando cómo una película colombiana reciente puede albergar intenciones específicas en su tratamiento del color.

Así encontramos que *El olvido que seremos* utiliza el color, y su ausencia, como estructura narrativa y emocional que sostiene toda la película, pues Fernando Trueba construye con él un lenguaje que acompaña los ritmos internos de la familia Abad Faciolince así como las transformaciones sociales y políticas del país. En el análisis escena por escena se hicieron visibles variaciones de saturación, luminancia y contraste que funcionan como marcadores de etapas narrativas: como la infancia de Héctor hijo, la calidez del hogar, la tragedia que desestabiliza, el paso a la adultez y la violencia política que rodea al protagonista y a su padre. A lo largo de la

película predominan esquemas cromáticos triádicos, análogos y complementarios que orbitan entre paletas terrosas, primarias (amarillo, azul y rojo) y ciertos verdes presentes en exteriores; todos ellos sostienen una atmósfera cálida que, desde los códigos occidentales del color, remite a lo entrañable, a la intimidad familiar y a sensaciones de bienestar, tranquilidad y estabilidad. Sin embargo, como he comentado antes, a medida que el relato se adentra en situaciones menos gratas, estos colores comienzan a opacarse, a perder contraste y brillo, hasta desembocar en la transición a la escala de grises que introduce un cambio de época y de tono, pues esta es la manifestación más realista de la historia. De este modo, la temporalidad de la historia se organiza a través del color, que se revela como el recurso más notorio dentro de la estructura narrativa. Los exteriores e interiores, por su parte, terminan de precisar esta lectura del uso del color en la construcción de la narrativa visual al sugerir espacios abiertos o contenidos según la gama, completando así el mapa visual con el que la película articula su relato.

En relación con los significados simbólicos, se comprobó que el uso del blanco y negro funciona como dispositivo para señalar distancia, melancolía y brutalidad histórica que contrasta con la calidez inicial del relato. Este despojamiento cromático redefine la forma en que la película construye memoria, las escenas en color condensan las memorias dulces de unión familiar y los años medianamente tranquilos en los que aún era posible mirar el mundo sin tantas grietas. Con el quiebre narrativo tras la muerte de Marta, ese mundo desvanece y los tonos se apagan hasta desembocar en el blanco y negro, donde aparecen las memorias más fuertes, pues estas nacen del duelo. De este modo, el tránsito del color a la monocromía organiza la temporalidad y, al mismo tiempo, la memoria emocional del protagonista: de lo cálido a lo bárbaro, de lo vivido con plenitud a lo que solo se puede evocar desde la ausencia.

Ya en la realización del cineforo con los estudiantes de últimos semestres de Comunicación Social y la egresada de la misma carrera, surgió una lectura colectiva que amplificó los análisis ya realizados. Los espectadores coincidieron en que la película no es, en su centro, una película política, sino una historia íntima que se narra desde el costado familiar del conflicto, desde el dolor de quienes aman a alguien que decide involucrarse en lo político y lo público. Para muchos, lo que permanece no es la militancia del Dr. Abad Gómez sino la forma en que esa militancia atraviesa la relación padre-hijo, la cual está marcada por la devoción, la ternura cotidiana y las tragedias del hogar. Esta lectura estuvo directamente ligada a la forma en que el color opera en la película: señalaron que los tonos vibrantes construyen una textura emocional asociada con la infancia, la burbuja familiar y los recuerdos felices, mientras que el paso al blanco y negro evidencia la violencia y la maduración del protagonista. La luz, dijeron, funciona casi como una extensión del padre: un rayo de luz constante que se quiebra cuando la relación entra en tensión y que finalmente se extingue con su muerte. La película activó también memorias personales, quienes reconocieron en el filme una forma de pensar la figura paterna, la idealización de la infancia y el modo en que esas experiencias terminan influyendo en las decisiones de vida de cada uno.

Finalmente, *El olvido que seremos* demostró que el cine colombiano sí trabaja el color con profundidad narrativa y que estas decisiones pueden leerse y analizarse bajo un corpus teórico. De igual manera, este estudio produjo un acercamiento integral que combina teoría, análisis de escenas y recepción de audiencia, ofreciendo una visión de cómo opera el color en una película de ficción latinoamericana y colombiana contemporánea. El color, en este caso, es un lenguaje que atraviesa emociones, épocas, relaciones familiares, heridas sociales y memorias históricas. Trueba lo utiliza para narrar una vida, un vínculo y una herida. De inicio a fin, el color acompaña al espectador como una guía narrativa, emocional y simbólica que refuerza la estructura narrativa y resignifica

cada etapa del relato. Así, este trabajo confirma que el color no solo embellece la imagen, sino que piensa, siente y recuerda. Y en una película como *El olvido que seremos*, la trayectoria del color es también la trayectoria del amor, de la pérdida y de la memoria.

REFERENCIAS

Albers, J. (1996). *Interacción del color* (María Luisa Balseiro trad.). Alianza Editorial.

Almodóvar, P. (21 de julio de 2020). *Pedro ALMODÓVAR escribe en exclusiva sobre su relación con el COLOR ROJO*. Architectural Digest Spain. <https://www.revistaad.es/decoracion/articulos/pedro-almodovar-escribe-exclusiva-sobre-relacion-con-color-rojo/26696>

Alonso, C. A. (2002). *Análisis del color y su interpretación en “El laberinto del fauno” (2006)) de Guillermo del Toro*. Universidad Autónoma de México.

Aristizábal, J., Pinilla, Ó., & Vásquez, C. (2026). Una mirada a las tendencias contemporáneas del análisis cinematográfico en Colombia. *Nexus*, 86–103.

Aumont, J., & Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. La marca editora.

Aristóteles. (1962). *Del Sentido y lo Sensible de la Memoria y el Recuerdo* (Francisco de Samaranch trad.). AGUILAR. https://www.academia.edu/43009479/Arist%C3%B3teles_Del_Sentido_y_lo_Sensible_de_la_Mem

Barcelata, D. E. (2023). El simbolismo del color en el cine. *Espacio Diseño*, 21–29.

Barthes, R. (1999). *Mitologías* (Hector Schmucler trad.). Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología* (Alberto Méndez trad.). Alberto Corazón Editor.

Bautista, Y. (2024). *Fortalecimiento ético y ciudadano a través del cine foro: Caso barrio Cristo Rey, parte baja..* Revista Investigación & Praxis En CS Sociales, 3(2), 1-12. <https://doi.org/10.24054/ripcs.v3i2.3489>

Bello, C. (2008). *La violencia en Colombia: análisis histórico del homicidio en la segunda mitad del Siglo XX*. Criminalidad, 50 (1), 73-84.

Bojinovic, N. (16 de junio de 2025). *El mundo caprichoso de Wes Anderson: Cine, color y precisión estética*. ArtMajeur Galería de Arte en línea; ARTMAJEUR. <https://www.artmajeur.com/es/magazine/2-noticias-de-arte/el-mundo-caprichoso-de-wes-anderson-cine-color-y-precision-estetica/338464>

Bonilla, C. B. (2018). El cine foro como técnica de investigación cualitativa. *Revista Estudios Psicosociales Latinoamericanos*, 16–22.

Box, M. M. (2019, julio 2). *Amanece. Aproximación teórica a la psicología del color y su aplicación en las artes visuales*. [Tesis de grado, Universidad Miguel Hernández]

Canal eCartelera. (7 de mayo de 2021). *Fernando Trueba ('EL OLVIDO QUE SEREMOS')* explica la importancia de la figura de Héctor Abad Gómez [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UBnNYa8GNVQ>

Castellar, L. (22 de abril de 2021). *Las propiedades del color: tono, luminosidad y saturación*. Archipalettes. <https://www.archipalettes.com/blog/las-propiedades-del-color>

Castellar, L. (20 de octubre de 2020). *La Paleta Cromática de "The Grand Budapest Hotel" de Wes Anderson*. Archipalettes. <https://www.archipalettes.com/blog/los-colores-de-the-grand-budapest-hotel-de-wes-anderson>

Castillo Palacios, A. I. (2021). *Nostalgia fragmentada: análisis del discurso audiovisual en el cine de Wong Kar-Wai en Chungking express, Fallen angels, Happy together e in the Mood for love* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].

Ceballos, L. N. (diciembre 2020). *EL USO EXPRESIVO-NARRATIVO DE LA LUZ Y EL COLOR EN EL CINE*. [Tesis de grado, Universidad de Sevilla].

Cebollero, M. P. (2018). *Recursos gráficos en el cine de Wes Anderson*. [Tesis de grado, Universidad Politécnica de Madrid].

Clem, A. (20 de noviembre de 2023). *What is a color scheme? Definitions, types, and examples*. The Shutterstock Blog. <https://www.shutterstock.com/blog/color-scheme-definitions-types-examples>

Color models explained. (s. f.). Pantone. <https://www.pantone.com/articles/color-fundamentals/color-models-explained>

Con la marcha de los claveles rojos la ciudad rechazó los asesinatos de universitarios. (s. f.). 50 años de Violencia y Resistencia En la Universidad de Antioquia. <https://hacemosmemoria.org/udea50/con-la-marcha-de-los-claveles-rojos-la-ciudad-rechazo-los-asesinatos-de-universitarios/>

Conflicto en Colombia: antecedentes históricos y actores. (octubre, 2015). CIDOB. <https://www.cidob.org/publicaciones/conflicto-en-colombia-antecedentes-historicos-y-actores>

Cortázar, R. (5 de agosto de 2022). *Cómo crear esquemas de color - Teoría del color - Parte III*. Blog de Acumbamail; Acumbamail. <https://acumbamail.com/blog/esquemas-de-color/>

De Czestochowa S. (2020). *Cine en Colombia: historia de una industria*. Ñawi: arte diseño comunicación, 4 (2), 169-181. <https://www.redalyc.org/journal/6879/687972072008/html/>

Día Internacional de la Mujer: ¿Por qué se utiliza el color verde y morado? (28 de marzo de 2022). Forbes México. <https://forbes.com.mx/forbes-life/dia-internacional-de-la-mujer-significado-del-color-verde-morado-en-marchas/>

Didyme-Dôme, A. (26 de mayo de 2025). *Fernando Trueba: El arte de la melancolía luminosa*. Hollywood Reporter. <https://es.hollywoodreporter.com/fernando-trueba-el-arte-de-la-melancolia-luminosa-el-critico-que-sonaba-con-la-camara/>

Dominguez, D. (2025). *La arquitectura en el cine de Guillermo del Toro*. Architectural Digest. <https://www.admagazine.com/articulos/guillermo-del-toro-la-arquitectura-de-sus-peliculas#:~:text=En%20el%20universo%20de%20Guillermo,de%20belleza%2C%20ruina%20y%20redenci%C3%B3n.>

El Frente Nacional (2015). La Red Cultural del Banco de la República. https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=El_Frente_Nacional

El cine colombiano. (s. f.). Cinema23. <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cine-colombiano/>

EL COLOR LLEGA AL CINE. (s/f). Technok.es. Recuperado el 19 de diciembre de 2023, de <https://www.technok.es/es/blog-de-noticias/57-el-color-llega-al-cine>

Emerson, J. (2012). *Verdant Vertigo: Dreaming in Technicolor*. Roger Ebert.
<https://www.rogerebert.com/scanners/verdant-vertigo-dreaming-in-technicolor>

Fernando Trueba. (s.f.). SEMINCI. <https://www.seminci.com/homenajes/fernando-trueba/>

Fernando Trueba: “«Opera prima» es una comedia romántica”. (26 de abril de 1980). *El País*. https://elpais.com/diario/1980/04/26/cultura/325548011_850215.html?event=go&event_lo_g=go&prod=REGCRARTCLB&o=cerradoclb

F.R. M. (2016). *Resumen y análisis del libro “Breve historia de los colores” de Michel Pastoureau*. Artedivague. <https://artedivague.wordpress.com/2016/12/18/resumen-y-analisis-del-libro-breve-historia-de-los-colores-de-michel-pastoureau/>

Freire, N. (2023). Así descubrió el origen de los colores Isaac Newton. [www.nationalgeographic.com.es](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/isaac-newton-primer-cientifico-explicar-naturaleza-colores_19587). https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/isaac-newton-primer-cientifico-explicar-naturaleza-colores_19587

Galindo, A. (s. f.). *Economía naranja*. Viceministerio de Desarrollo Empresarial del Gobierno de Colombia. <https://www.mincit.gov.co/CMSPages/GetFile.aspx?guid=5cf7280c-0892-4aaf-a00c-82b11a169684>

García, M. (2016). *El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

García, T. (2018, octubre 19). *Las paletas de color de Wes Anderson*. ¡Ah! Magazine. <https://www.ahmagazine.es/las-paletas-de-color-de-wes-anderson/>

Gómez, M. (2023). *Historiografía de los colores*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9079622>

González, K. (2024). *Revitalización de prácticas culturales - espirituales de la Mujer Wayuu en el territorio de los Apalaansh (gente de mar) Comunidad Mayapo, Manaure – La Guajira*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Antioquia]

González, L., & Guadarrama, J. (2022). Uso estético y semántico del color en la cinematografía. *Revista Lindes*. https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero22/nro22_art_GONZALEZ_GUADARRAMA.pdf

Grompone, M. A. (2017). Johann Wolfgang von Goethe: El poeta de la ciencia del color. *Revista de ADEQ*, 3. <https://adeq.edu.uy/wp-content/uploads/2021/07/Numero-3-2017.pdf#page=18>

Guerrero-Velasco, R. & Apráez-Ippolito, G. (2021). *Héctor Abad-Gómez (1921-1987): médico, educador y defensor de los derechos humanos*. Gaceta Sanitaria, 35 (5), 495-498.
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0213911120300662?via%3Dihub>

Guillermo del Toro y el color de su mundo. (2018). La Tercera.
<https://www.latercera.com/culto/2018/02/16/guillermo-del-toro-color-mundo/>

Hernández-Medina, A., Hernández-Ramírez, J., Hernández-Ramírez, E., & Juárez-Pérez, A. (2025). El poder del color en el cine y la mente. *593 Digital Publisher CEIT*, 10(4), 186-200.
<https://doi.org/10.33386/593dp.2025.4.3295>

Hiller, G. (2019). *GESTION DEL COLOR: Fundamentos del color y percepcion de este* (Datacolor, Ed.). <https://www.datacolor.com/wp-content/uploads/2022/06/color-management-ebook-1-es.pdf>

Huguet, G. (7 de marzo de 2025). *Un terrible suceso asoció el color morado al feminismo para siempre*. Historia National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/terrible-suceso-asocio-color-morado-feminismo-para-siempre_16449

Jaramillo, A. (2011). *Cine y Color - Más allá de la realidad*.
<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/29>

Johann Wolfgang von Goethe y la teoría del color. (s/f). Psicología del color y teoría del color. <https://www.psicologiadelcolor.es/johann-wolfgang-von-goethe-y-la-teoria-del-color/>

Josef Albers: Maestro de la interacción y la percepción del color. (27 de enero de 2025). Composition.Gallery | Buy Original Contemporary Artworks & Prints Online; Composition Gallery. <https://www.composition.gallery/ES/revista/josef-albers-maestro-de-la-interaccion-y-la-percepcion-del-color/>

Kandinsky, V. (1911). *De lo espiritual en el arte* (5.^a ed.). Barral Editores, S.A.

La Anapo. (s. f.). Informe Final - Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/la-anapo>

Laime-Eulogio, S., & Rodriguez-Quintana, M. (2023). *La semiótica de color en el cine de autor.* Apuntes de Ciencia y Sociedad, 45–57.

Lara, A. (25 de marzo de 2022). *¿Qué fue y cómo surgió el M-19?* Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/actualidad/historia-colombiana/m-19-que-es-historia-movimiento-19-abril>

Molina-Siles, P. (2013). De la aplicación manual al Technicolor. *Cortina-Maruenda.*

Montoto, O. (s. f.). *Reseña: «Psicología del color» de Eva Heller.*
<https://olgacarreras.blogspot.com/2008/11/resea-psicologa-del-color-de-eva-heller.html>

Muñoz, D. (27 noviembre de 1992). *Trueba presenta 'Belle époque', un filme “contra el muermo que nos invade”.* *El País*. https://elpais.com/diario/1992/11/27/cultura/722818804_850215.html?utm

Murcia, M. (29 de enero de 2020). *El olvido que seremos en la mirada de Trueba.* *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/cultura/fernando-trueba-y-hector-abad-faciolinec-hablan-de-la-pelicula-de-el-olvido-que-seremos-PF12355381>

Museo Casa de la Memoria. (2018). MEDELLÍN|ES 70, 80, 90. Memorias por contar. <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/wp-content/uploads/2024/10/Medellin-Es-70-80-90-memorias-por-contar-1.pdf>

Nace el M-19. (s. f.). Informe Final - Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/nace-el-m-19>

Newton, I. (1704). *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz.*

Ocaña, J. (11 mayo de 2021). *‘El olvido que seremos’*, recuerdo formalista de un hombre bueno. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-05-11/recuerdo-formalista-de-un-hombre-bueno.html>

Pastoureau, M. & Simmonet, D. (2005). *La breve historia de los colores*. Éditions du Panama.

Prado, A., Laredo, L., & Camas, J. T. (2008). Sensopercepción del color. *Medrigraphic Artemisa*. <https://www.medigraphic.com/pdfs/revmexoft/rmo-2008/rmo082h.pdf>

Real Academia Española. (s.f.). Endecha. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 26 de noviembre de 2025, de <https://dle.rae.es/endecha>

Símbolos patrios y otros datos de interés. (s/f). Gov.co. Recuperado de <https://www.cancilleria.gov.co/colombia/nuestro-pais/simbolos>

Sopeséns, J. (2017). *La función estética del color en el cine: una aproximación teórico-práctica*. [Tesis doctoral, Universidad San Jorge]

Torres, R. (2 de diciembre de 2020). *La obsesión por el color de Wong Kar-Wai*. The Independent Photographer. <https://independent-photo.com/es/news/wong-kar-wai-color-obsession/>

Trueba, F. (Director). (2020). *El olvido que seremos* [Película]. Dago García Producciones; Caracol Televisión; RTVE.

Trueba y el reto de llevar al cine El olvido que seremos. (31 de enero de 2020). Hay Festival. <https://www.hayfestival.com/cartagena/blog.aspx?post=1182>

Velásquez, E. (2007). *Historia del paramilitarismo en Colombia*. História (São Paulo), 26(1), 134-153.

Weintraub, S. [@colliderfrosty]. (27 de octubre de 2025). *Guillermo del Toro specifically breaks down the color theory in his last movie, Frankenstein* [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/DQUSKabDLC_/?igsh=ZXh5Zmw5NTNlczNr

Zavala, J. (2016.). *Fernando Trueba*. Academia de Cine. <https://www.academiadecine.com/mce/artistas/trueba-fernando/>

Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. Editorial Trillas.

Zecchetto, V. (coord). (1999). *Seis semiólogos en busca de lector*. Ed. La Crujía.