



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA E EDUCAÇÃO
(ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**EL USO DE LA PLASTICIDAD CROMÁTICA EN LOS COLORES DE LA
MONTAÑA (2010)**

KATHY ROCIO URGILES PEÑALOZA

Foz do Iguaçu
2025

**EL USO DE LA PLASTICIDAD CROMÁTICA EN LOS COLORES DE LA
MONTAÑA (2010)**

KATHY ROCIO URGILES PEÑALOZA

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de licenciatura en Cinema y Audiovisual.

Supervisora: Prof^a. (Dr^a). Camila Marques

Foz do Iguaçu

2025

KATHY ROCIO URGILES PEÑALOZA

**EL USO DE LA PLASTICIDAD CROMÁTICA EN LOS COLORES DE LA
MONTAÑA (2010)**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de licenciatura en Cinema y Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dra. Camila Marques.
UNILA

Prof. Dra. Ana Carolina Acom.
UNIOESTE

Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho.
UNILA

Foz de Iguazú

2025

RESUMEN

El presente trabajo investiga y analiza el uso del color como recurso narrativo y simbólico de la película "*Los colores de la montaña*" (2010), dirigida por Carlos César Arbeláez y con dirección de arte de Gonzalo Martínez. Sustentado en los aportes teóricos de Mercedes García Navas, Eva Heller, Carolina Bassi de Moura, Maira Moraes Mesquita, el estudio también recurre a entrevistas con el director y el director de arte para profundizar en las estrategias visuales, narrativas que permiten comprender el color y su plasticidad como un recurso expresivo en el cine, construyendo atmósferas, emociones, tensiones narrativas al transformar el paisaje visual en una memoria sensible del conflicto y de la infancia que lo atraviesa.

Palabras clave: cine latinoamericano; dirección de arte; narrativa visual; color.

RESUMO

O presente trabalho investiga e analisa o uso da cor como recurso narrativo e simbólico no filme *Los colores de la montaña* (2010), dirigido por Carlos César Arbeláez e com direção de arte de Gonzalo Martínez. Fundamentado nas contribuições teóricas de Mercedes García Navas, Eva Heller, Carolina Bassi de Moura e Maira Moraes Mesquita, o estudo também recorre a entrevistas com o diretor e o diretor de arte para aprofundar as estratégias visuais e narrativas que permitem compreender a cor e sua plasticidade como um recurso expressivo no cinema, capaz de construir atmosferas, emoções e tensões narrativas ao transformar a paisagem visual em uma memória sensível do conflito e da infância que o atravessa.

Palavras-chave: cinema latino-americano; direção de arte; narrativa visual; cor.

ABSTRACT

This study investigates and analyzes the use of color as a narrative and symbolic resource in the film *Los colores de la montaña* (2010), directed by Carlos César Arbeláez with art direction by Gonzalo Martínez. Grounded in the theoretical contributions of Mercedes García Navas, Eva Heller, Carolina Bassi de Moura, and Maira Moraes Mesquita, the study also draws on interviews with the director and the art director to deepen the understanding of the visual and narrative strategies that reveal color and its plasticity as an expressive resource in cinema, capable of constructing atmospheres, emotions, and narrative tensions by transforming the visual landscape into a sensitive memory of the conflict and the childhood that passes through it.

Keywords: Latin American cinema; art direction; visual narrative; color.

DEDICATÓRIA

Este trabajo lo dedico con todo mi cariño a mis ñaños Geovanny, Raquel, por su cariño, su guía y por recordarme siempre que soy capaz de llegar más lejos de lo que imagino. También a mis ñaños Bolívar, Leonor, por acompañarme con su apoyo silencioso pero siempre presente. Y a mi mamá y a mi papá, cuya fuerza, esfuerzo y amor incondicional han sido el pilar que me sostuvo en cada etapa de este camino.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a Dios, por guiarme, darme fortaleza para enfrentar los desafíos durante este proceso.

A mi familia, por su amor incondicional, apoyo constante y por enseñarme el valor del esfuerzo y la perseverancia.

A mis amigas y amigos, por su paciencia, compañía y ánimo en los momentos de cansancio y dudas, haciendo que cada paso del camino fuera más llevadero.

A mi orientadora, la Dra. Camila da Silva Marques, por su guía, dedicación y acompañamiento constante. Su conocimiento, paciencia y consejos fueron fundamentales para la realización de este trabajo.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Fotografia 1- The Wizard of Oz, es de las primeras películas a Technicolor.
- Fotografia 2- Rueda de Goethe con los colores distribuidos de forma simétrica a diferencia de Newton.
- Fotografia 3- Colores primarios.
- Fotografia 4- Círculo cromático.
- Fotografia 5- Rueda CMYK.
- Fotografia 6- Rueda de luz. Usada por los que trabajan con medios traslúcidos.
- Fotografia 7-Teoría del Color.
- Fotografia 8- “Mad Men (2007-2015), serie ambientada en la década de los años 60.
- Fotografia 9- Mad Men y su cuidada estética basada en un del color histórico.
- Fotografia 10- "Fotogramas del largometraje “Homem onça” (2021), de Vinicius Reis."
- Fotografia 11- Fotogramas de la película Legalidade (2019), de Zeca Brito.
- Fotografia 12 - As funções do departamento de direção de arte dentro e fora do Brasil.
- Fotografia 13 – Contraste cromático entre naturaleza del paisaje y la figura de los niños.
- Fotografia 14 - Contraste entre los colores del vestuario de los guerrilleros y la naturaleza.
- Fotografia 15- Niños frente a la escuela.
- Fotografia 16- Manuel conversando con su padre en una tienda.
- Fotografia 17- Escena familiar en la mesa, cumpleaños de Manuel.
- Fotografia 18 - Balón y horizonte: ecos de una infancia perdida.
- Fotografia 19- Escena de los niños intentando recuperar el balón, y Manuel pintando las montañas.
- Fotografia 20- Escenas del inicio y final de la película.
- Fotografia 21 - Entrevista al Director.
- Fotografia 22- Entrevista al Director de Arte.

SUMÁRIO

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. EL COLOR COMO LENGUAJE VISUAL EN EL CINE.....	7
2.1 ALGUNAS TEORÍAS DEL COLOR Y SU RELACIÓN CON EL CINE.....	9
2.2 DIRECCIÓN DE ARTE Y SELECCIONES CROMÁTICAS.....	18
3. DIRECCIÓN DE ARTE: PROCESOS Y FUNCIONES.....	23
3.1 DIRECCIÓN DE ARTE EN LOS COLORES DE LA MONTAÑA (2010).....	26
3.2 ANÁLISIS DEL COLOR Y SU PLASTICIDAD CROMÁTICA EN LOS COLORES DE LA MONTAÑA (2010).....	30
4. CONSIDERACIONES FINALES.....	41
REFERENCIAS:.....	43
ENLACES:.....	44
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:.....	44
ANEXOS.....	45
ANEXO-A.....	45
ANEXO-B.....	46

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito cinematográfico, la dirección de arte desempeña un papel fundamental en la construcción de la visualidad, entendida como un sistema de signos que organiza, orienta y potencia la experiencia narrativa. Ya que, no se trata únicamente de ambientar un espacio, sino de elaborar un universo sensible en el que cada elemento, desde la escenografía y el vestuario hasta la paleta cromática y los objetos en cuadro, funcionen como un dispositivo expresivo que dialogue con la dramaturgia y con la mirada del espectador. En este proceso, el color ocupa un lugar central, ya que al intervenir en la configuración del espacio y en la percepción emocional del relato, opera como un lenguaje propio dentro del cine, capaz de articular tensiones dramáticas, orientar la lectura simbólica y condensar afectos que no siempre pueden ser verbalizados.

En este contexto, el presente trabajo propone analizar la película *Los colores de la montaña* (2010), dirigida por el colombiano Carlos César Arbeláez, estableciendo un puente entre la perspectiva del director y la del director de arte Gonzalo Martínez. En este sentido, Carlos César Arbeláez describe que, particularmente en el cine latinoamericano, el uso estratégico del color ha servido para reflejar conflictos internos, condiciones sociales y tensiones políticas. Con esto, la película despertó en mí la necesidad de comprender cómo se construyó la paleta cromática, de modo que pudiera revelarse todo ese realismo que no requiere decir mucho para ser comprendido y acompañado por el espectador. Por lo que, surge la pregunta: ¿cómo contribuye la plasticidad cromática a construir atmósferas, evocar emociones y generar tensiones narrativas?

Para el desarrollo de esta investigación, se toma como referencia fundamental la obra de Mercedes García Navas (2016), cuya investigación doctoral titulada *El color como recurso expresivo: análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad*, aporta una visión detallada sobre cómo se forma una herramienta expresiva capaz de definir el tono emocional de las escenas, reforzar la subjetividad de los personajes y aportar un significado simbólico que enriquece la construcción narrativa. Su enfoque interdisciplinario, que integra teoría del color, dirección de arte y análisis de medios, será fundamental para sustentar los argumentos presentados en este trabajo. Así mismo, la inclusión de los aportes de Michel Pastoureau y Dominique Simonnet, en *Breve historia de los colores* (2006), resulta fundamental para contextualizar históricamente y simbólicamente el uso del color dentro de las manifestaciones artísticas y culturales. En esa línea, también Maíra Moraes Mesquita con, *As escolhas*

cromáticas no processo criativo da direção de arte (2023), ofrece una contribución metodológica relevante al abordar el color desde la práctica y la reflexión sobre la dirección de arte contemporánea. Ya que, su estudio examina el proceso creativo y las decisiones cromáticas como elementos estructurantes de la narrativa visual, destacando cómo las elecciones de color participan activamente en la construcción de atmósferas, emociones y significados. Por otra parte, otra autora de referencia para este análisis es Eva Heller, quien en su obra *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* (2004), explora de manera detallada cómo los tonos influyen en nuestras emociones, decisiones y en la construcción de significados simbólicos. Dicho de otro modo, esta perspectiva resulta fundamental para comprender cómo el color puede influir en la narrativa cinematográfica, tocando aspectos profundos de la experiencia humana. Por lo que, vale destacar que en su teoría, los colores son abordados a partir de experiencias sociales y culturales, a través de una contextualización histórica de cada color en áreas como historia del arte, moda y publicidad. Para la autora, los colores son moldeados por experiencias compartidas, pero que pueden tener significados variados entre diferentes culturas y épocas. Así mismo, de manera más precisa, la dirección de arte se vuelve un componente central para este análisis audiovisual, al permitir la operacionalización de los elementos plásticos y simbólicos que estructuran la visualidad. A partir de las aportaciones teóricas de Maira Moraes Mesquita y Carolina Bassi de Moura, esta investigación adopta una perspectiva que entiende el color, la composición, los objetos y la espacialidad como variables analíticas que exceden lo meramente ornamental y actúan como dispositivos discursivos. Desde este enfoque, las reflexiones de ambas autoras ofrecen un marco metodológico consistente para examinar la dimensión expresiva de la dirección de arte y su incidencia en la construcción de significados dentro de una obra audiovisual.

En el caso de la película *Los colores de la montaña* (2010), partimos de la premisa, que las decisiones cromáticas funcionan como una extensión visual de las emociones y tensiones presentes en la historia. Tras este camino, esta estética no solo enriquece la atmósfera visual, sino que también ofrece claves para la interpretación narrativa y simbólica de la película. De este modo, el análisis de la plasticidad cromática en esta obra busca comprender el color como una herramienta narrativa y simbólica, a partir del análisis de escenas específicas de la película seleccionada, en diálogo con los procesos de trabajo colectivo entre la dirección y la dirección de arte. La metodología empleada se sustenta en bibliografía especializada, observaciones y un análisis filmico centrado en la dirección de arte y sus dinámicas de creación, además de la entrevista realizada con los profesionales

involucrados. Todo ello se inscribe en el marco del cine latinoamericano y de su contribución a la visibilización e interpretación de los conflictos sociales desde una perspectiva sensible y poética.

Particularmente, en un espacio como la UNILA, donde se fomenta una mirada latinoamericana del audiovisual, esta investigación no solo constituye un ejercicio académico, sino también una oportunidad para reflexionar sobre las formas en que narramos nuestras historias y sobre las herramientas visuales que empleamos para resistir, conmover y construir memoria. Desde mi lugar como ecuatoriana y estudiante extranjera en Brasil, el proceso adquiere una dimensión aún más enriquecedora, pues me permite articular diversas perspectivas de creación audiovisual. Además, la conexión personal con la película revisitada que, sin ser literalmente mi experiencia, evoca paisajes y sensaciones de mi infancia, contribuyendo a una lectura más afectiva y situada. La fidelidad con la que la obra consigue representar ciertos entornos y atmósferas no solo fortalece su realismo, sino que también activa procesos de memoria que dialogan directamente con mi propia experiencia y con la dimensión emocional de este estudio.

2. EL COLOR COMO LENGUAJE VISUAL EN EL CINE

El color, definido como la “sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda” (Real Academia Española, 2023), constituye en el cine un elemento fundamental dentro de la dirección de arte, no solo como recurso estético, sino también como componente narrativo clave que interviene en diversas áreas como el vestuario, los objetos y la escenografía.

García Navas (2016) destaca cómo el realismo pictórico de Edward Hopper influyó profundamente en la estética cinematográfica del siglo XX. De este modo su forma de enmarcar la imagen, el uso del espacio y la luz, así como la capacidad de sugerir narrativas desde lo visual, han sido retomados por directores como Hitchcock, Lynch o Matthew Weiner en *Mad Men*.

Por otra parte, David Batchelor (2000), señala que en la tradición occidental el color ha sido históricamente marginado y despreciado, asociado con lo superficial, lo decorativo y lo emocionalmente inestable, en contraste con la forma, la estructura y el monocromo, que se valoran como "serios" y racionales. Con ello, esta actitud, a la que llama "cromofobia", se refleja también en el cine, ya que durante mucho tiempo el color fue considerado menos noble o menos artístico que el blanco y negro. Sin embargo, para David Batchelor (2000) el color en

el cine es un elemento fundamental que aporta significado y profundidad a la narrativa visual. En este sentido, el color influye en la percepción, genera emociones y puede comunicar mensajes simbólicos. A raíz de ello, ignorar su potencia expresiva equivale a suprimir una dimensión esencial de la experiencia estética y narrativa. En contextos como el cine, donde la imagen está cargada de contenido simbólico, político y emocional, esta omisión histórica adquiere aún mayor relevancia.

Además, García Navas (2016) afirma que el sistema Technicolor aplicó emulsiones en gelatinas para capturar colores, comenzando con tonos rojo-anaranjados y verdes, y posteriormente incorporando filtros cian, magenta y amarillo, lo que amplió la gama cromática y el realismo visual. Con ello, no solo amplió las posibilidades narrativas, sino que también facilitó la exploración de géneros cinematográficos de ficción especulativa, al introducir nuevas herramientas para experimentar tanto en el plano técnico como en el estético. De este modo, en lo que respecta a la plasticidad cromática entendida como la expresión visual del color y su combinación en diversas formas y manifestaciones, la paleta cromática elegida puede evocar emociones, simbolizar conceptos y guiar la percepción del espectador, reforzando así los significados internos de la historia.

Fotografía 1- The Wizard of Oz, es de las primeras películas a Technicolor. ¹



Fonte: GARCÍA NAVAS, 2016, p. 102.

El color es un lenguaje que posee características y reglas propias. El color es un elemento expresivo, por lo que existe subjetividad en el momento de analizarlo. Cada color tiene determinado significado y simbolismo, el cual

¹ *The Wizard of Oz* (1939) es reconocida como una de las primeras películas en utilizar el proceso Technicolor de forma innovadora, marcando un hito en la historia del cine por su uso expresivo del color como herramienta narrativa. El contraste entre el mundo en blanco y negro de Kansas y el universo colorido de Oz no solo sorprendió al público de la época, sino que también evidenció el potencial emocional y simbólico del color en la construcción de mundos imaginarios. Esta técnica permitió explorar nuevas formas de percepción visual, abriendo camino a una dimensión estética que aún perdura en el lenguaje cinematográfico contemporáneo. (García Navas, 2016, p. 102).

depende de las variables del entorno: lugar geográfico, cultura, educación.
(García Navas, 2016, p. 246)

La influencia del color en el cine ha llevado a un importante avance tanto en el campo de la simbología² como en la psicología³ del color, aspectos que permiten una mayor profundización en la construcción de significados y emociones dentro de las obras audiovisuales. En el próximo subcapítulo, abordaremos algunas teorías del color y entenderemos cómo estas pueden contribuir para las opciones cromáticas en el cine y audiovisual.

2.1 ALGUNAS TEORÍAS DEL COLOR Y SU RELACIÓN CON EL CINE

Una de las teorías que se propone estudiar el color y su relación con los sujetos, es la de la psicología del color, que ha sido ampliamente estudiada por Eva Heller (2004), quien argumenta que los colores poseen significados culturales y emocionales que influyen en diversas formas de expresión visual. En este sentido, lo que permite que la subjetividad también juegue un papel importante, ya que la interpretación de los colores varía según el contexto cultural del espectador. También desde la dirección de fotografía, el manejo del color se da de la mano con la iluminación, la elección de lentes, filtros y la postproducción, permitiendo modular la temperatura de color y la saturación en las imágenes para reforzar la narrativa emocional. Cabe agregar que por ejemplo, los tonos cálidos pueden generar sensaciones de confort, nostalgia o pasión, mientras que los tonos fríos pueden transmitir distancia, tristeza o tensión.

Tal como indica Mejía Jiménez (2021, p. 25), el color en el cine cumple múltiples funciones narrativas y expresivas, ya que permite diferenciar personajes, transmitir emociones, reflejar estados de ánimo y contribuir a la construcción de ambientes y atmósferas que apoyan el desarrollo de la trama. De este modo, la manera en que cada color se manifiesta en una imagen puede construir una descripción tanto atrayente como perturbadora, capaz de revelar mucho, sugerir poco o incluso dejar espacio para la duda.

Con el paso del tiempo, estas ideas han sido tanto debatidas como reinterpretadas. Para Heller (2004), en su libro *Psicología del color* (2004), retoma parte del pensamiento

² Simbología entendida como el estudio y la interpretación de los símbolos, que son representaciones visuales o verbales de conceptos, objetos o ideas abstractas.

³ Psicología del color, disciplina que investiga cómo los colores afectan las emociones, percepciones y comportamientos humanos.

goethiano al reconocer que los colores tienen una dimensión simbólica y emocional. De este modo, también ofrece una crítica actualizada, señalando que la teoría de Goethe resulta obsoleta frente a los descubrimientos científicos modernos sobre la percepción. Así mismo, no descarta su importancia, por el contrario la incorpora como una referencia importante dentro del desarrollo histórico del estudio cromático. Heller (2004) coincide en que el color está profundamente vinculado a los sentimientos, pero advierte que no se deben atribuir significados universales o fijos a cada color, ya que estos pueden variar según el contexto cultural, social, histórico e incluso personal. Por otra parte, Michel Pastoureau (2002), historiador y especialista en simbología, sostiene en *Breve historia de los colores*, que el significado del color es una construcción cultural en constante transformación. Por lo que, los colores no poseen un sentido universal, sino que adquieren valor simbólico, moral y estético según los contextos históricos, sociales y religiosos. Esta perspectiva permite entender el color no solo como un elemento visual, sino como un lenguaje que refleja las sensibilidades y las formas de pensamiento de cada época.

En esa línea, las reflexiones de Goethe abriendo un camino, que permitió entender el color más allá de su dimensión técnica, permitiendo que autoras como Heller han ampliado ese legado con herramientas analíticas más acordes al pensamiento actual, y sumando a ello García Navas(2016), describe que

Goethe, propuso un círculo de color simétrico en contraste al círculo de color de Newton (...) planteando la simetría y la complementariedad, otorgando un enfoque más empírico y advirtiendo sobre el peligro que implicaba la mano de la ciencia en el mundo del arte. Goethe, le otorgó una gran importancia a la percepción del color y a su aspecto subjetivo, dotando de personalidad a los colores y dándoles un valor determinado. (García Navas, 2016, p. 56)

Fotografía 2- Rueda de Goethe con los colores distribuidos de forma simétrica a diferencia de Newton.



Fuente: El Maestro (2017). Johann Wolfgang von Goethe: Poeta Alemán.

Según la propuesta de Goethe, los colores trascienden su naturaleza física para convertirse en experiencias perceptivas que contienen significados profundos y simbólicos. Para él, los colores no son meros fenómenos ópticos, sino que están íntimamente ligados a las sensaciones y emociones humanas, funcionando como una manifestación directa del alma. A su vez, Goethe dedicó especial atención a los colores primarios; rojo, amarillo y azul, a los que atribuye cualidades esenciales que reflejan estados anímicos y energías vitales. A partir de lo anterior, estos colores no solo estimulan la vista, sino que también evocan respuestas emocionales y psicológicas específicas, por lo que su estudio no puede limitarse a la ciencia física, sino que debe contemplar su dimensión simbólica y subjetiva.

Fotografía 3- Colores primarios



color amarillo

color rojo

color azul

Fuente: Creación propia.

El **amarillo** es considerado una tonalidad luminosa, activa y cálida. Transmite vivacidad, claridad y alegría. Es una luz cercana, afirmativa y directa, asociada al pensamiento y al dinamismo.

El **rojo** es comprendido como una intensificación del amarillo, una tonalidad poderosa que simboliza la energía, la fuerza vital, el esplendor y la dignidad.

El **azul** representa lo opuesto: es un color frío, que genera sensación de lejanía, profundidad y recogimiento. Goethe lo describe como una tonalidad que, aunque atrae, también distancia, despertando melancolía, calma y contemplación.

Adicionalmente este enfoque empírico, donde los colores adquieren “personalidad” y significado simbólico, ha influenciado profundamente las artes visuales, tanto en su época como en desarrollos posteriores. Si bien esta teoría no se sostiene completamente frente a los modelos científicos actuales, autores como Eva Heller han retomado esa valorización de lo subjetivo para enriquecer la comprensión del color desde una perspectiva psicológica y cultural. Con esto, el legado de Goethe sigue vigente: no tanto por su precisión técnica, sino por haber planteado una mirada integral del color que reconoce su potencia simbólica y expresiva, algo esencial en disciplinas como el cine, el diseño y la dirección de arte.

Goethe, estudió las modificaciones fisiológicas y psicológicas que el ser humano sufre ante la exposición a diferentes colores, desarrollando un triángulo con tres colores primarios (rojo, amarillo y azul) que lo trató como un esquema de la mente humana, relacionando cada color con ciertas emociones.(García Navas, 2016, p.26)

Vale mencionar que esta comprensión más subjetiva del color, no solo reformuló las bases de la teoría cromática, sino que también abrió el camino para su integración como una herramienta expresiva en las artes visuales. Con esto, su influencia en el cine es significativa, al incorporar el color como un lenguaje emocional, los creadores pueden construir atmósferas, evocar estados anímicos y dar profundidad psicológica a los personajes. Es importante notar que el color trasciende lo físico y se convierte en un recurso sensorial y simbólico que enriquece la experiencia estética del espectador. Con ello en la actualidad, el amarillo puede evocar tanto la felicidad como la inquietud, el rojo, el amor, la violencia o la pasión reprimida, y el azul, la serenidad o la alienación. Llegados a este punto, esta evolución evidencia cómo el color, desde la base emocional propuesta por Goethe, se ha expandido hasta convertirse en una herramienta sensorial que potencia la imaginación y la percepción del espectador, permitiendo la creación de realidades cinematográficas complejas, poéticas y profundamente humanas.

García Navas (2016), destaca la oposición de los colores, mencionando que este fenómeno fue abordado por artistas como Wassily Kandinsky⁴, quien distinguió entre colores

⁴ Wassily Kandinsky (1866–1944) fue un pionero del arte abstracto que usó color y forma para expresar espiritualidad y emoción, influyendo en generaciones de artistas.

cálidos y fríos según los efectos emocionales que producían, transformado en una dinámica visual que sugiere desplazamientos constantes dentro de las narrativas, generando una notable plasticidad en las imágenes.

Fotografía 4- Círculo cromático



Fuente: Sortlist. 2021

Cabe destacar que en el cine, la calidez y la frialdad cromática se manifiestan como una plasticidad visual que se transforma constantemente, dependiendo de la intensidad, la cantidad y la manera en que se aplican los colores en la escena.

En un sentido poético podría decirse que "hay que expresar el amor de dos amantes a través del matrimonio de dos colores complementarios, a través de su mezcla y de la vibración misteriosa de los tonos afines" (Chacoboo apud García Navas, s.f., p. 17).

Así Goethe⁵ también escribe, que los colores opuestos tienden a atraerse y complementarse, no solo visualmente, sino que también posee una dimensión emocional y simbólica. Por ejemplo, el amarillo se equilibra con el violeta, el azul con el anaranjado, y el rojo con el verde, generando contrastes armónicos que activan la percepción y despiertan sensaciones específicas en el espectador.

García Navas (2016), describe cómo el círculo cromático tradicional, basado en los colores primarios rojo, amarillo y azul, da lugar a secundarios y terciarios, y cómo estas combinaciones visuales dependen de variables como la saturación y la luminosidad. La autora también aborda modelos como RGB (modelo de síntesis aditiva del color, también denominado color luz), se utiliza en los trabajos digitales, y CMYK (Pertenece a la síntesis sustractiva, también denominado color pigmento), utilizado en las cuatricromías, en los

⁵"De acuerdo con los fenómenos naturales, y que también aquí es de utilidad. Los colores diametralmente opuestos se complementan en la retina. Así al amarillo corresponde el violeta; al anaranjado el azul; al púrpura el verde, y viceversa." (Goethe, 1945, p.39)

medios impresos, mostrando cómo el color ha sido sistematizado tanto desde lo artístico como desde lo técnico.

Fotografía 5- Rueda CMYK



Fuente: GARCÍA NAVAS, 2016, p.33 .

Fotografía 6- Rueda de luz. Usada por los que trabajan con medios traslúcidos.



Fuente: GARCÍA NAVAS, 2016, p.33

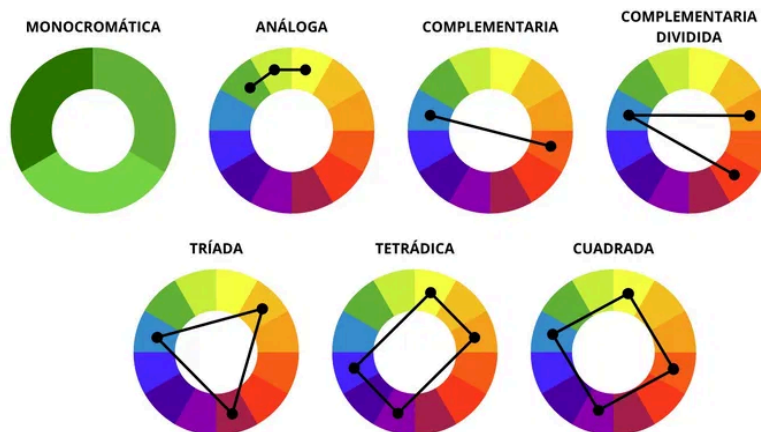
En este escenario, donde las posibilidades cromáticas se multiplican y las herramientas digitales amplían los matices visibles, cabe señalar la importancia de combinar colores de forma armónica y de comprender sus propiedades como tono, saturación y brillo, en contextos cada vez más mediados por la tecnología. Ya que, a medida que el lenguaje audiovisual evoluciona, se vuelve imprescindible no sólo dominar las herramientas digitales disponibles, sino también comprender a fondo las reglas del color y su impacto en la narrativa visual, por lo que es inevitable preguntarse: ¿cómo se transformará nuestra percepción del color en el futuro?

En este sentido García Navas entiende que:

El color funciona como elemento narrativo y es transmisor de sensaciones en los espectadores de series de ficción, motivo por el cual es importante conocer sus reglas, características y simbología para una buena utilización y mejor lectura. (García Navas, 2016, p. 245).

El reconocer esta importancia permite utilizarlas adecuadamente dentro de una obra audiovisual para aprovechar al máximo su carga simbólica, lo que resulta fundamental independientemente del género cinematográfico. De este modo su correcta aplicación puede marcar el tono de la historia y orientar la mirada del espectador hacia aspectos fundamentales del relato que se convierte en una poderosa herramienta de comunicación visual, que refuerza el contenido dramático y emocional de cada escena.

Fotografía 7-Teoría del Color



Fuente: Teoría del color (2023)

Los distintos esquemas de armonía cromática, constituyen herramientas fundamentales para la construcción visual de una escena. Es importante notar que la elección entre una paleta monocromática, análoga, complementaria o más compleja, como la tríada o la tetrada, influye directamente en el impacto emocional que se desea generar en el espectador. A raíz de ello, las combinaciones poseen una lógica perceptiva y simbólica que puede ser utilizada estratégicamente para reforzar el tono narrativo, establecer contrastes dramáticos o suavizar la atmósfera visual. Por lo que, conocer y aplicar estos esquemas no solo potencia la estética de una obra audiovisual, sino que también aporta coherencia y profundidad al discurso narrativo.

De acuerdo con Martínez Gomez (2024), las generaciones digitales a lo largo del tiempo, el color ha dejado de ser un elemento meramente decorativo para convertirse en un recurso narrativo y expresivo fundamental. En esa línea, gracias al avance de la técnica y a una mayor conciencia estética, se ha generado una plasticidad cromática más rica, en la que los colores primarios se resignifican continuamente según el contexto emocional y narrativo.

Al reconocer la importancia del uso del color, se hace necesario, a nivel de la creación, el trabajo desarrollado en preproducción, que permite que todo elemento y color ubicado en el espacio escénico tenga una justificación, un motivo, que debe estar ‘reglado’ para apoyar el relato. (García Navas, 2016, p. 247)

Según Mejía Jiménez (2021, p. 27), basado en Heller, los colores poseen un valor simbólico fundamental, por lo que es indispensable reconocerlos y emplearlos conforme a la intención comunicativa que se desea transmitir. Además, esta dimensión simbólica del color implica que su uso debe ser estratégico y consciente, integrándose de manera coherente en la narrativa audiovisual. En este sentido García Navas (2016) al analizar las series *Mad Men* y *Breaking Bad*, demuestra cómo las decisiones cromáticas no solo refuerzan la identidad y evolución de los personajes, sino que también contribuyen a establecer una coherencia visual y temática que sostiene y enriquece la historia.

A continuación, se presentan dos imágenes que ilustran cómo estas decisiones cromáticas responden a una intención comunicativa precisa. En cada fotograma se puede percibir el uso estratégico del color para transmitir significados, intensificar atmósferas y reforzar la continuidad visual del relato, reafirmando así su papel como recurso fundamental en la construcción del lenguaje audiovisual.

Fotografía 8- “Mad Men⁶ (2007-2015), serie ambientada en la década de los años 60.

⁶ “Y es que el color es una herramienta aún por descubrir en todo su potencial, tanto a nivel de creación, como de comprensión por parte del espectador” (García Navas, 2016, p.7)



Fuente: García Navas, 2016, p.7.

Fotografía 9- Mad Men⁷ y su cuidada estética basada en un del color histórico.



Fuente: García Navas, 2016, p.165.

Según Eva Heller, el color es un lenguaje emocional que comunica sensaciones y estados psicológicos específicos; por ello, en la primera imagen de *Mad Men*, el uso cuidadoso de tonalidades como los marrones, ocres y grises evoca la estética sobria y controlada de los años 1960, transmitiendo seriedad y jerarquías establecidas. A su vez, la presencia puntual de colores vivos como el rojo o el azul en ciertos personajes resalta su individualidad y poder. En la segunda imagen, el contraste entre el fondo dorado sepia y el vestido verde con estampado intenso comunica sensualidad y autoridad femenina en un

⁷ En palabras de Matthew Weiner, creador de la serie, la idea original de *Mad Men* comenzó a gestarse tras leer a J. D. Salinger y John Cheever, pero se consolidó al volver a ver *The Apartment* (1960), de Billy Wilder (apud García Navas, 2016, p. 165).

entorno dominado por lo masculino. Asimismo este manejo cromático ejemplifica cómo la teoría de Heller enfatiza que la elección y combinación de colores no solo enriquece la atmósfera visual, sino que también potencia el significado narrativo y psicológico de una escena audiovisual.

En efecto, el trabajo cromático en la preproducción, producción y posproducción debe considerarse parte integral de la construcción del relato. Cada tonalidad, saturación o contraste seleccionado tiene el poder de anticipar emociones, simbolizar conflictos internos o externos, y generar conexiones subconscientes que enriquecen la recepción del mensaje audiovisual. Por eso, la planificación cuidadosa y consciente del color contribuye a que la narrativa no solo se vea, sino que se sienta, logrando un impacto más profundo y duradero en la audiencia.

2.2 DIRECCIÓN DE ARTE Y SELECCIONES CROMÁTICAS

La dirección de arte es una de las áreas fundamentales dentro del proceso de producción audiovisual. Más allá de su dimensión técnica, esta disciplina implica una profunda reflexión sobre la mirada y la interpretación de la narrativa visual.

Filosóficamente hablando, la dirección de arte es una disciplina fascinante. Tiene un componente verdaderamente espiritual. Porque entraña mirar muy atentamente el mundo, ver las cosas como realmente son y no como quisieras que fuesen, y luego recrearlas con fines totalmente imaginarios y ficticios. Cualquier trabajo que te exija mirar tan cuidadosamente al mundo tiene que ser un buen trabajo, un trabajo que es bueno para el alma (Auster, 1995 apud García Navas, 2016, p. 96).

Desde esta perspectiva, la dirección de arte es responsable de todo lo que compone el recorrido visual de la cámara, abarcando la concepción y organización de los elementos que configuran la puesta en escena. Su labor implica la construcción de la estética visual de la obra mediante la escenografía, el vestuario, la utilería y la ambientación, siempre en diálogo con la narrativa y con las necesidades dramáticas de los personajes. Del mismo modo, estas definiciones se desarrollan de manera articulada con la dirección y la dirección de fotografía, cuya colaboración es esencial para asegurar la coherencia estética y dramática del proyecto. En conjunto, estas áreas crean los espacios y atmósferas que sostienen la construcción del universo diegético y potencian la experiencia narrativa.

Según Mejía Jiménez (2021), la dirección de arte no busca únicamente la belleza visual, sino que también tiene un profundo impacto en la percepción del espectador.

Elementos como el color, la iluminación y la composición de los espacios influyen directamente en la generación de emociones y en la interpretación del relato cinematográfico.

Así mismo esta función expresiva del color se manifiesta en la composición de cada plano, donde todos los elementos visuales se organizan cuidadosamente.

As imagens compostas para o filme são o léxico por meio do qual o filme se constrói, assim como os poemas são compostos por palavras. Por isso, assim como as palavras no poema são estrategicamente escolhidas para que resultem na "imagem viva que o autor captou", a composição do quadro fílmico precisa ser escolhida com eficácia para corresponder à "imagem viva" que o diretor tem em mente. E nessa composição de quadro, entram cenário e figurino com suas cores, texturas, formas, ator, iluminação, enquadramento etc., daí sua importância (Moura, 2015, p. 169)

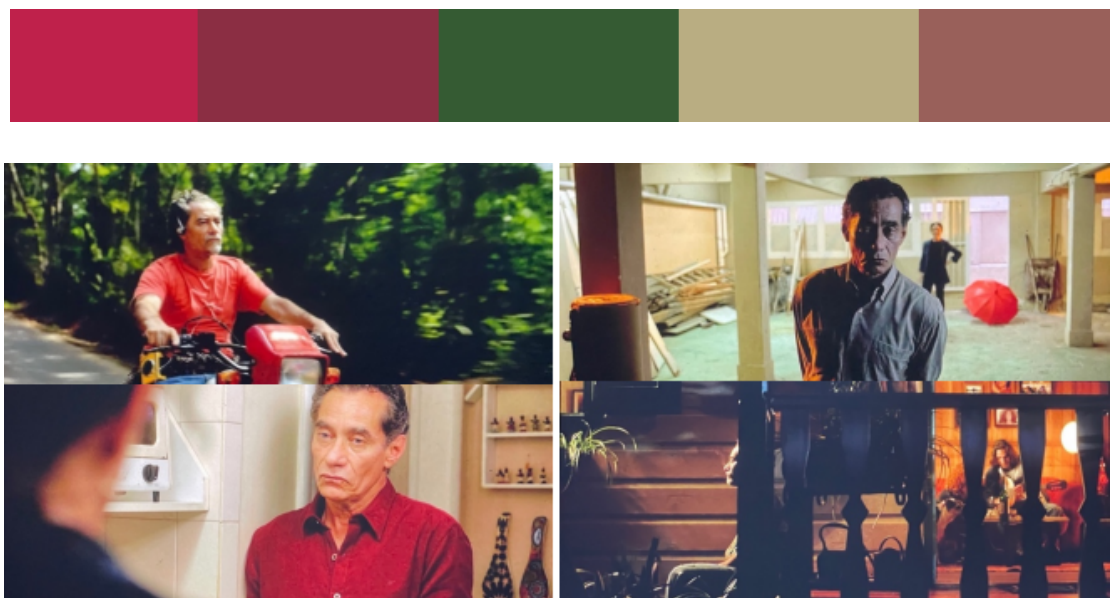
Esta perspectiva subraya cómo el color, junto con los demás elementos de la composición fílmica, se convierte en un lenguaje visual fundamental para transmitir la intención narrativa y estética del director, reforzando la conexión emocional y simbólica con el espectador.

En este contexto Maira Moraes Mesquita (2023), analiza cómo las decisiones cromáticas en el proceso creativo de la dirección de arte son fundamentales para construir una narrativa visual coherente y significativa. Su enfoque destaca que el color ayuda a comunicar emociones, delinear identidades de personajes y fortalecer el impacto narrativo en el espectador. En esta perspectiva, aporta una comprensión profunda sobre la importancia estratégica del color en la creación audiovisual, subrayando su papel esencial dentro del diseño visual de una producción. Por lo que, también revela el proceso de selección cromática, ella se basa en su trayectoria como directora de arte y en entrevistas con diez directoras de arte brasileñas; Adriana Borba, Ana Mara Abreu, Ana Paula Cardoso, Carla Caffé, Fabiana Egrijas, Juliana Lobo, Marines Mencionio, Monica Palazzo, Tainá Xavier y Vera Hamburger.

Asimismo, describe que no parten de una paleta cromática cerrada, sino que la desarrollan de manera progresiva, en contacto directo con los materiales, la luz y los espacios. Por ello, destaca la importancia del color como un elemento que acompaña emocionalmente la narrativa y no como un simple ornamento visual. De hecho, Maíra Mesquita (2023) señala que Tainá Xavier da a entender que van apareciendo colores más marcantes que otros sin haber sido previstos en la paleta inicial. Son colores derivados, sí, pero no de forma tan literal o planificada, sino que emergen dentro del propio proceso creativo. Describe también que, al indagar a Tainá sobre la aparición de ese rojo en el largometraje "*Homem onça*", ella mencionó que de hecho, no fue pensado previamente en la paleta. Describe que ese rojo

surgió durante el proceso, en gran parte por la contribución de la vestuarista de la película, y también por la fotografía, que en algunos momentos acentúa ese tono. Ya que, en el caso de la casa de campo, un enrojecimiento de los marrones realizado en la corrección de color termina afectando no solo a los objetos rojos, sino también a toda la madera. Además menciona también que Tainá agrega: “ese paraguas era mío, estaba prestado a la coordinadora de arte que fue al set a hacer alguna cosa y lo apoyó allí. Describe que lo encontré hermoso y propuse dejarlo”(Moraes Mesquita, 2023, pg.103 y 104).

Fotografía 10- "Fotogramas del largometraje “Homem onça” (2021), de Vinicius Reis."



Fuente: Maira Moraes Mesquita, 2023, pg.103

Otras directoras, como Verá Hamburger, entienden el color como un componente corporal y material, vinculado directamente a la textura de los objetos y a las condiciones físicas del set. Según Mesquita (2023), ella ve la paleta de colores no como una guía directa y restrictiva que deba seguirse al pie de la letra, sino como una delimitación del universo. La mayoría de las veces, no es estricta con tonos exactos o colores prohibidos, sino con la construcción de ese universo. También comenta que, durante mucho tiempo, trabajó sin construir paletas de color. Para ella, las variaciones cromáticas surgen de la interacción entre pintura, luz y materiales, lo que hace que cada superficie responda de manera distinta según la escena y la iluminación.

Não gosto de chamar de paleta, eu chamo de gama de cor. Você trabalha com uma gama, uma família de cores ou uma família de contrastes [...] Não é uma cor e a outra cor e a outra cor, né? Você trabalha com uma família de cores, de tonalidades, de brilhos, de contrastes... Então, acho que não tem como não trabalhar com paleta, mas não com essa coisa rígida de que a paleta é essa, mas com esse universo que cê tá construindo, né? Tem um universo de cores também, não só de [formas], tem um universo de texturas, tem um universo de formas, tem um universo de cores, né? (Hamburger, apud Mesquita, 2023, p. 114).

El fragmento de Hamburger pone de manifiesto una concepción del color que trasciende la idea convencional de paleta entendida como un conjunto rígido y previamente delimitado de tonos. Al optar por el término *gama de cor*, la autora señala una aproximación más amplia y adaptable, en la que el color se piensa como un sistema de relaciones. En este enfoque, lo cromático no se define por la selección aislada de colores específicos, sino por la articulación de familias cromáticas, contrastes, variaciones de brillo y matices que dialogan entre sí. De este modo, el color se presenta como un elemento dinámico que contribuye a la construcción coherente del universo visual, más que como una lista estática de tonalidades preestablecidas.

Asimismo, Juliana Lobo resalta que el proceso de elección cromática depende del diálogo constante con otros departamentos, especialmente con la fotografía, ya que las decisiones sobre luz y exposición alteran la percepción del color en cámara. Según relata, la relación entre los equipos técnicos permite que las tonalidades se ajusten durante la filmación, generando una construcción compartida de la atmósfera visual (Mesquita, 2023, p. 119).

Por consiguiente, otro ejemplo muy interesante que describe Maira Moraes Mesquita (2023), es de la directora de arte Adriana Borba, quien adapta su paleta al proceso de finalización. Según la directora de arte, la paleta del filme en especial las directrices definidas para esa etapa funciona como un punto de referencia compartido tanto para el departamento de arte como para el de fotografía. Borba selecciona los tonos del set considerando qué tonalidades recibirán mejor el tratamiento cromático posterior, lo que demuestra que algunas decisiones sobre el color se anticipan a las transformaciones que éste sufrirá en la posproducción.

A construção da paleta do set visa a um resultado em conformidade com o planejamento da fotografia e da finalização. O que importa não é uma coerência das cores vistas ao vivo, mas aquilo que elas podem produzir na finalização adequada ao filme. Adriana conta como em *Legalidade* (2019), de Zeca Brito, numa cena em que uma multidão empunha pequenas bandeirinhas do Brasil, ela imprimiu as bandeirinhas em tons apagados de verde e amarelo (Mesquita, 2023, p. 118).

Dado que, esta perspectiva revela una comprensión más amplia del flujo cromático dentro del proyecto, la coherencia visual se construye desde el rodaje, pero siempre con la mirada puesta en el resultado final. Por ejemplo, en la fotografía 12, Maira Moraes Mesquita menciona que la directora de arte Adriana Borba describe que las banderas situadas frente al palacio debían ser rebajadas, los colores tenían que ser atenuados. Por ello, las banderitas se elaboraron ya sin nitidez, descoloridas, pues al bajarles el tono en la posproducción se verían mejor que si estuvieran plenamente coloridas.

Fotografía 11- Fotogramas de la película *Legalidade* (2019), de Zeca Brito.



Fuente: Extraída de Maira Moraes Mesquita, 2023, pg.119

En efecto las entrevistas reunidas por Mesquita(2023), muestran que la paleta cromática, en la práctica de la dirección de arte, se concibe como un marco abierto que se transforma a lo largo del proceso creativo. Es decir, el color no se fija de forma definitiva desde el inicio, sino que se va ajustando en diálogo con los espacios reales o construidos, las texturas presentes en la escena y las demandas narrativas que van emergiendo. A este proceso se suma un elemento fundamental: la conversación continua entre los distintos profesionales del equipo. Así mismo, el intercambio con áreas como fotografía, vestuario, escenografía e iluminación no solo enriquece la mirada sobre el color, sino que habilita nuevas combinaciones y reajustes que responden mejor a las necesidades del proyecto. De esta forma, gracias a estas colaboraciones, la paleta se despliega como un territorio dinámico y

permeable, donde los tonos, los contrastes y los matices pueden redefinirse sin perder coherencia interna. Además, el universo cromático de la obra se construye de manera colectiva y progresiva, permitiendo que cada decisión visual dialogue con la visión general del filme y evolucione de forma orgánica a medida que avanza la producción.

Partiendo de estas descripciones, surge mi interés por comprender cómo el director de arte y el director de *Los colores de la montaña* (2010), articularon sus propias selecciones cromáticas y de qué manera este diálogo creativo dio forma al carácter visual del filme. Por ello, el próximo capítulo abordará los procesos y funciones de la dirección de arte, para luego continuar con el análisis específico de la dirección de arte en *Los colores de la montaña* (2010). Este recorrido permitirá profundizar en el uso del color y en su aporte tanto al realismo a través de su plasticidad cromática, como a la sensibilidad que atraviesa la película.

3. DIRECCIÓN DE ARTE: PROCESOS Y FUNCIONES

Como se abordó en el capítulo anterior, la dirección de arte es la principal responsable, junto con la dirección y la dirección de fotografía, de la construcción visual de los universos narrativos en el cine. Además cómo se construye visualmente este universo, es necesario considerar las etapas del proceso creativo en la dirección de arte, que comienzan mucho antes del rodaje.

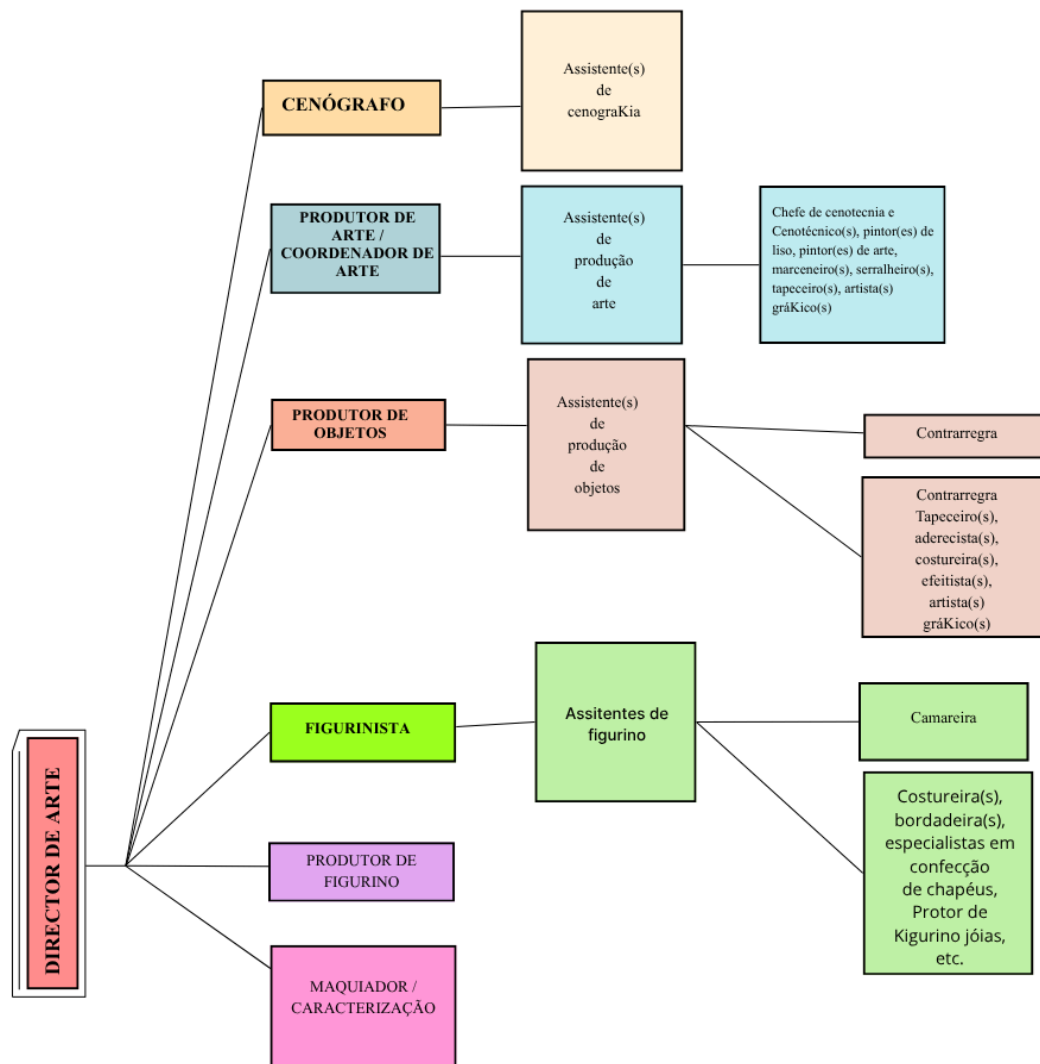
La primera fase del trabajo se desarrolla sobre el guion y es, por lo tanto, un proceso de interpretar la historia, comprender su idea central, los personajes, sus acciones, imaginarlos, así como los espacios, e iniciar la creación de metáforas visuales para reescribir ese guion en imágenes. Este proceso es importante y delicado, pues concierne al profesional de la dirección de arte, pero también implica al director de la película (Moura, 2015, p. 42, traducción nuestra).

Carolina Bassi de Moura (2015) destaca que la dirección de arte comienza desde la lectura del guión, en un proceso interpretativo que implica comprender la idea central de la historia, imaginar los personajes, los espacios, y transformar esos elementos en metáforas visuales. Este enfoque subraya que el director de arte no se limita a ejecutar indicaciones estéticas, sino que participa activamente en la construcción narrativa desde una mirada visual.

Por lo tanto, las ideas creativas se desarrollan y se discuten de forma colaborativa entre los distintos departamentos que participan en la producción cinematográfica, destacando la interacción entre el director, el director de arte y el director de fotografía. De hecho, esta dinámica de trabajo conjunto permite integrar visiones y sensibilidades diversas, garantizando una coherencia estética y narrativa que fortalece la identidad visual de la obra.

Así mismo, la dirección de arte tiene la responsabilidad de transformar conceptos abstractos en una estética visual que se integre de manera armónica con la narrativa cinematográfica. Por lo que, su labor no se limita a la decoración o al diseño de escenarios, sino que implica materializar ideas, emociones, atmósferas y matices narrativos a través de elementos concretos que conforman el universo visual de la película. Para alcanzar este objetivo, el director de arte se desenvuelve en colaboración estrecha con un equipo multidisciplinario compuesto por profesionales especializados, entre los que se incluyen el diseñador de producción, el ambientador o productor de arte, el encargado de utilería, el figurinista, el maquillador y otros colaboradores, quienes, trabajando de manera conjunta, contribuyen a la construcción de una propuesta visual coherente y significativa. Cada decisión, desde el color y la textura hasta la disposición de objetos y vestuario, responde a la intención narrativa y estética del proyecto. Además la imagen que se presenta a continuación ofrece un detalle más completo de la organización interna del departamento de dirección de arte y de cómo se articulan sus distintas funciones para dar forma al universo filmico.

Fotografía 12 - As funções do departamento de direção de arte dentro e fora do Brasil.



Fuente: Creación propia basada en Carolina Bassi de Moura, 2015, p. 48

De acuerdo con el organograma de Carolina Bassi de Moura (2015), la estructura del departamento de arte se compone de áreas especializadas que trabajan bajo la coordinación del director de arte. Por consiguiente en la fotografía 12, se observa la estructura jerárquica encabezada por el director de arte, quien coordina diversas áreas especializadas que garantizan la coherencia estética y narrativa de una producción audiovisual.

Por lo que, en este entramado, cada integrante desempeña un rol estratégico que permite materializar la historia de manera coherente y estética. El director de arte coordina y supervisa todas las áreas, garantizando que cada decisión estética y conceptual se integre de

forma armónica en la narrativa de la película. En paralelo, el escenógrafo y su equipo de asistentes se encargan de la transformación de los espacios, construyendo escenarios que reflejan no sólo el contexto físico, sino también las dimensiones simbólicas y emocionales de la historia. Así mismo, el productor de arte y su grupo de colaboradores gestionan los recursos, materiales y logística necesarios para ejecutar esta visión creativa, asegurando que la planificación se traduzca en resultados concretos durante el rodaje. En este sentido, la labor de los productores de objetos resulta igualmente crucial, pues la selección, preparación y disposición de la utilería y de los elementos simbólicos contribuyen a dotar de significado cada escena.

Además en el ámbito del vestuario, el figurinista junto a sus asistentes, costureras, bordadoras y especialistas en confección, logra que cada prenda funcione como un vehículo narrativo, revelando rasgos de personalidad, contexto social y evolución de los personajes. Finalmente, el maquillador y el equipo de caracterización completan la construcción de los personajes, haciendo tangible su identidad y sus transformaciones a lo largo de la trama. Así, cada función, por específica que pueda parecer, se inserta en un esfuerzo colectivo donde creatividad, técnica y colaboración se entrelazan, demostrando que la dirección de arte constituye un pilar indispensable para la construcción de la magia cinematográfica. A partir de ello, la dirección de arte da forma visual a las ideas y emociones de la narrativa, integrando estética y coherencia para crear un universo cinematográfico que impacta al espectador y define la identidad única de la obra.

3.1 DIRECCIÓN DE ARTE EN *LOS COLORES DE LA MONTAÑA* (2010)

Para este estudio, entrevisté a los dos principales responsables de *Los colores de la montaña* (2010): al director de arte Gonzalo Martínez y al director de la película, Carlos César Arbeláez. La entrevista con Gonzalo Martínez se realizó en dos secciones debido a cuestiones de calamidad doméstica; la primera parte tuvo una duración de 30 minutos con 39 segundos, y la segunda de 48 minutos con 56 segundos. Por otra parte, la entrevista con Carlos César Arbeláez duró aproximadamente dos horas, desarrollándose más como una conversación profunda sobre el proceso general de la película, con especial atención al tratamiento del color y la construcción visual. Las preguntas utilizadas en ambas entrevistas se incluyen en el anexo de este trabajo. En este capítulo se presentará un análisis de los procesos de trabajo entre dirección y dirección de arte. Para contextualizar estas reflexiones, es necesario recordar brevemente la historia de *Los colores de la montaña*(2010).

La historia se centra en Manuel, un niño de nueve años que vive con su familia en una comunidad rural ubicada en las montañas de Colombia, una región profundamente afectada por el conflicto armado. Manuel sueña con convertirse en un gran arquero de fútbol y pasa sus días jugando con sus amigos Julián y Poca Luz, utilizando una vieja pelota como símbolo de unión y de sus anhelos infantiles. Su alegría es inmensa cuando su padre, Ernesto, le regala un balón nuevo; sin embargo, un accidente inesperado hace que este caiga en un campo minado. A pesar del peligro, Manuel no está dispuesto a renunciar a su balón y convence a sus amigos para que le ayuden a recuperarlo. En medio de las aventuras y los juegos infantiles, comienzan a manifestarse los signos del conflicto armado que perturban la vida de los habitantes de la pradera, revelando la fragilidad de la inocencia en un entorno marcado por la violencia y la pérdida.

La dirección de arte en *Los colores de la montaña* (2010), dirigida por Carlos César Arbeláez y con dirección de arte de Gonzalo Martínez, constituye uno de los pilares esenciales de su construcción narrativa y visual. Su propuesta estética combina realismo, sensibilidad pictórica y restricción cromática, dando forma a un universo en el que el paisaje, la infancia y la violencia se entrelazan como elementos de una misma experiencia vital.

Gonzalo Martínez describe el inicio del proceso creativo a partir de una lectura sensible del guión, no desde la técnica, sino “como si fuera un espectador más”. Esta primera lectura le permitió sentir la historia y visualizar las emociones que debía transmitir. A partir de esa intuición inicial, se desarrolló una investigación exhaustiva sobre el contexto sociocultural de la región antioqueña, su arquitectura, costumbres y modos de vida con el fin de construir un universo verosímil. Por lo que, el diseño visual, nace de la observación y la inmersión territorial. Gonzalo Martínez insiste en que, aun tratándose de una ficción, la película debía ser creíble para el espectador colombiano, reflejando con respeto la idiosincrasia rural. Esta mirada, compartida con el director, encuentra su referencia principal en la pintura romántica, en la cual el paisaje se convierte en protagonista y el ser humano aparece como una pequeña figura absorbida por la vastedad del entorno. De este modo en *Los colores de la montaña* (2010), el paisaje no es un fondo, sino un personaje vivo que condiciona la experiencia emocional y moral de los niños.

También en la escenografía y locaciones; la película se filmó completamente en locaciones reales, casi sin sets contruidos. Gonzalo Martínez explica que su enfoque fue intervenir el espacio con respeto, conservando la verdad del entorno. El proceso de *scouting*(búsqueda y selección de locaciones), fue largo y lleno de imprevistos. Inicialmente, la casa elegida era demasiado grande y elegante, “una casa de hacendado”, incongruente con

el perfil social de la familia protagonista. A medida que, tras recorrer varias zonas, el equipo encontró casi por casualidad la casa de madera que finalmente se usó en la película. Además de su belleza, tenía un problema técnico, un riachuelo cercano generaba demasiado ruido para el sonido. Considerando lo expuesto el equipo de dirección de arte tuvo que solucionar ingeniosamente colocando cobijas de fieltro en la cascada para amortiguar el golpe del agua. De hecho, respecto al pueblo, el equipo enfrentó un desafío distinto: el municipio de Jardín, donde se realizó el rodaje, resultaba demasiado pintoresco y turístico, con calles limpias y colores vibrantes. Para adecuarlo al tono narrativo, el departamento de arte optó por cerrar planos, ensuciar las calles y construir un mercado temporal que disimulara su aspecto de postal. De este modo, la escenografía consiguió transmitir la austeridad y el desgaste de un entorno marcado por el conflicto.

Por ende las soluciones prácticas, hechas con creatividad y bajo presupuesto, reflejan el espíritu del proyecto. Martínez insiste en que el dinero debe “verse en la pantalla” y no gastarse en tapar errores o construir lujos innecesarios: “el dinero se pone delante de la cámara, no para esconder cosas”.

Seguidamente, el maquillaje siguió la misma línea de sobriedad y naturalismo. Gonzalo Martínez describe que no se buscó embellecer a los personajes ni estilizar la pobreza, sino mantener una apariencia cotidiana y real. Se utilizaron solo polvos ligeros para controlar brillos y se evitó el uso de maquillaje artificial. Asimismo, comenta que el maquillaje debía acompañar la evolución emocional de los personajes, reflejando el cansancio, el polvo y el clima del campo. Entonces, en las escenas de violencia o heridas, los efectos se mantuvieron mínimos, priorizando la verosimilitud sobre el impacto visual.

Cabe destacar que también en objetos y utilería, los objetos presentes en *Los colores de la montaña* (2010), son una extensión directa de los personajes. El balón, los lápices de colores, las mochilas o las herramientas del hogar fueron tratados como símbolos cotidianos cargados de memoria. Carlos Arbeláez y Gonzalo Martínez evitaron recurrir a objetos nuevos o “de fantasía”. Ya que, en la cocina por ejemplo se ha usado las ollas y utensilios originales de la casa, describen que nada fue comprado para “embellecer” el espacio. En definitiva este principio de autenticidad material permitió que cada objeto conservará su historia y textura real.

Por lo que, otro ejemplo es el propio balón, epicentro simbólico del relato, condensa el sentido poético de la película: es el objeto que une la infancia, el juego y la tragedia, marcando el tránsito entre la luz y la pérdida. Además, el departamento de arte incluyó un equipo de diseño gráfico encargado de crear etiquetas, carteles o marcas ficticias cuando era

necesario, respetando derechos de autor y garantizando la coherencia visual del universo diegético.

De manera similar con el vestuario, lo que buscaron fue la identidad y organicidad. A partir de ello, el tratamiento del vestuario fue uno de los ejes de realismo más importantes del proyecto. Carlos Arbeláez y Gonzalo Martínez coincidieron en utilizar ropa auténtica de los propios actores y habitantes locales, evitando cualquier artificio. Las prendas fueron elegidas a partir de la observación directa de la vida rural, y cada una debía reflejar la biografía y condición social del personaje.

Gonzalo Martínez describe cómo se buscó que la ropa “tuviera historia”: prendas heredadas entre hermanos, con dobladillos soltados, costuras visibles, manchas o remiendos. Entonces, respecto a la materialidad del vestuario fue clave para conectar visualmente con el público y transmitir el paso del tiempo y la precariedad cotidiana. Un ejemplo revelador es el de los uniformes de fútbol. También menciona que en un inicio se pensó que las madres confeccionarían versiones caseras de camisetas de equipos internacionales, pero la idea fue descartada por su falta de realismo. Finalmente se optó por camisetas donadas o de segunda mano, coherentes con el contexto campesino.

Por consiguiente, el proceso de creación fue profundamente colaborativo: Gonzalo Martínez trabajó junto a la diseñadora de vestuario Mabel y al maquillador Anderson, fomentando la libertad creativa del equipo. A partir de esta premisa, las pruebas de vestuario y maquillaje se convirtieron en momentos decisivos, donde los personajes “aparecían” ante el equipo. Para Gonzalo Martínez, este instante es “el más importante y también el más estresante” de la preproducción, pues marca el nacimiento visual de cada figura narrativa. También destaca el diálogo con los actores incluidos los niños, quienes aportaron ideas sobre cómo se imaginaban a sí mismos. Gonzalo Martínez insiste en que el vestuario no puede imponerse, sino construirse desde la comodidad emocional del intérprete: “si el actor no se siente su personaje, estará pensando en la ropa, no en su actuación”.

En conjunto, el análisis del proceso creativo de la dirección de arte, guiada por la sensibilidad de Gonzalo Martínez y la visión de Carlos César Arbeláez, se construye desde una ética de la autenticidad que privilegia la observación del territorio y la coherencia con la vida rural colombiana. Cada decisión, la elección de locaciones reales, la intervención mínima de los espacios, el uso de objetos con historia, la sobriedad del maquillaje y la materialidad del vestuario, muestra un compromiso por evitar cualquier forma de artificio. Permitiendo que la verdad del contexto emerja con fuerza en la pantalla. Este entramado, producto de un trabajo colaborativo y de una lectura del guión, revela cómo la dirección de arte opera como

un dispositivo expresivo capaz de traducir las tensiones entre la inocencia y la violencia. A partir de estas bases, el próximo subcapítulo profundizará en el análisis del color y la plasticidad cromática como ejes fundamentales de esta construcción visual.

3.2 ANÁLISIS DEL COLOR Y SU PLASTICIDAD CROMÁTICA EN *LOS COLORES DE LA MONTAÑA* (2010)

En este subcapítulo se propone un acercamiento al universo cromático de *Los colores de la montaña* (2010), una película en la que el color no solo acompaña la narrativa, sino que participa activamente en su construcción, articulándose con los personajes y con los paisajes que habitan. A partir del análisis de determinados fotogramas de escenas seleccionadas, centrados en el uso del color, se busca comprender cómo se configura la plasticidad cromática de la obra. Este análisis se realiza en diálogo con los autores y teorías cromáticas presentadas en el capítulo teórico, y se complementa con información obtenida directamente de los realizadores a través de las entrevistas realizadas, lo que permite situar la reflexión en una perspectiva tanto teórica como práctica.

En este recorrido, el verde se presenta como un eje dominante, funcionando casi como una presencia que sostiene la imagen, el territorio y la memoria dentro de la película. Así mismo, examinar este predominio y su transformación a lo largo de la película nos permite iluminar las decisiones conjuntas del director Carlos César Arbeláez, del director de arte Gonzalo Martínez, quienes construyen un conjunto visual coherente, sensible y profundamente arraigado en la realidad representada. Por lo que, este análisis abre una mirada más cercana a la trama cromática con teorías del color ya antes mencionadas para corroborar y entender mejor la estructura de la película y que de forma sutil pero decisiva moldea la dimensión emocional del relato.

Fotografía 13 – Contraste cromático entre naturaleza del paisaje y la figura de los niños.





Fuente: Creación propia, captura de pantalla de la película *Los colores de la montaña* (2010).⁸

Entre montañas verdes y caminos de tierra, los niños improvisan partidos con una energía que contrasta con la tensión silenciosa que rodea a la comunidad. Entonces, en la fotografía 13, se potencia la lectura de colores contrastados de la narrativa, operando como un recurso expresivo que articula el paisaje natural con la dimensión simbólica de la infancia. Así mismo como antes mencionado desde la teoría Goethe, el color trasciende su dimensión física para convertirse en una manifestación anímica que comunica emociones y estados del alma, principio que se evidencia en la plasticidad cromática de *Los colores de la montaña* (2010). Según lo observado, los tonos azules y verdes predominantes articulan el paisaje natural con la sensibilidad emocional de la infancia, configurando una atmósfera de serenidad aparente que encubre un trasfondo de aislamiento. Entendiendo el azul como melancolía, que domina el cielo y las montañas, evocando una sensación de silencio y soledad que envuelve a los niños en un espacio de contemplación, por otro lado el verde, producto del equilibrio entre la luz del amarillo y la oscuridad del azul, representa la vida, el reposo y la estabilidad, simbolizando el vínculo de los personajes con la naturaleza y su deseo de arraigo.

Fotografía 14 - Contraste entre los colores del vestuario de los guerrilleros y la naturaleza.



⁸ Link de la película: [Los Colores de la Montaña 🌈 2010 - Película Colombiana HD #amistad #infancia - YouTube](#)



Fuente: creación propia, captura de pantalla de la película Los colores de la montaña (2010)

Por otro lado, en la fotografía 14, los guerrilleros se mimetizan con el entorno, integrándose de manera silenciosa y amenazante al paisaje, lo que refuerza la tensión dramática y simboliza su rol de amenaza latente en la vida cotidiana de los niños protagonistas. Esta lectura visual se complementa con la escena en la que los guerrilleros llegan a buscar al padre de Manuel, obligándolo a esconderse junto al niño en medio de los establos y la vegetación. El modo en que ambos se ocultan conteniendo la respiración, casi fundidos con la tierra y el follaje, subraya la vulnerabilidad extrema que atraviesa a la familia y acentúa el clima de persecución que impregna el relato. De esta manera, el uso del color trasciende convirtiéndose en un recurso que refleja relaciones de poder, emociones y conflictos, mientras mantiene un diálogo constante con la geografía, la arquitectura y la construcción cultural y psicológica de los personajes. Además esta imagen predomina una gama de verdes desaturados, acompañados de marrones y grises propios de la tierra húmeda y la madera envejecida. La paleta opera dentro de lo que Mesquita (2023) denomina decisiones cromáticas condicionadas por el entorno material, pues el color surge del contacto con el paisaje real. Sin embargo, esta naturalidad no evita su función expresiva: como plantea Mercedes García Navas (2016), la desaturación construye un tono emocional específico, aquí asociado al desgaste, la tensión y la hostilidad del contexto rural afectado por el conflicto. Además, según la perspectiva simbólica de Pastoureau (2006), los verdes apagados pueden vincularse a significados ambivalentes, vida y amenaza, naturaleza y peligro. lo cual dialoga con el tránsito de los personajes entre la vegetación, reforzando la sensación de vigilancia o persecución. La plasticidad cromática se expresa en una atmósfera húmeda, opaca y contenida, donde el color no busca resaltar, sino absorber la luz, generando una percepción emocional de incertidumbre.

Fotografía 15- Niños frente a la escuela



Fuente: creación propia, captura de pantalla de la película Los colores de la montaña (2010)

Dado lo expuesto, en la fotografía 15, el grupo de niños reunidos frente a la escuela rural evidencia una construcción cromática y espacial que dialoga con varios de los principios teóricos que orientan el estudio del color en el ámbito audiovisual. En primer lugar, la presencia de tonos azules y rosados en la fachada del edificio coincide con lo que Goethe considera la función emocional del color, mientras el azul genera una sensación de distancia contemplativa, serenidad y melancolía, el rosado derivado de la mezcla simbólica entre rojo y blanco transmite suavidad, afecto y una calidez moderada. Esta interacción produce una atmósfera de contención que acompaña la experiencia infantil, generando un entorno visual que apacigua y simultáneamente invita al encuentro.

Asimismo, la perspectiva de Heller (2004) sobre la psicología del color permite comprender cómo estos tonos adquieren matices culturales y emocionales específicos. El azul puede asociarse con tranquilidad, confianza o introspección, mientras que los rosados evocan ternura, cuidado y proximidad, aunque su interpretación siempre depende del contexto sociocultural. En una escuela rural, estas asociaciones refuerzan un imaginario de protección y comunidad, generando un espacio donde lo infantil se articula visualmente a partir de la sensibilidad y no solo de la funcionalidad arquitectónica. En sintonía, Pastoureau (2002) recuerda que el color es una construcción cultural en permanente transformación, por lo que su significado no es universal, sino histórico y simbólicamente situado. Esta imagen, entonces, no solo representa un espacio físico, sino un sistema de valores: la educación como refugio, el aprendizaje como proceso delicado y colectivo, y la infancia.

Fotografía 16- Manuel conversando con su padre en una tienda.



Fuente: creación propia, captura de pantalla de la película Los colores de la montaña (2010)

En esta fotografía 16, la escena en la que Manuel dialoga con su padre en la tienda del pueblo, la construcción cromática elaborada por el equipo de dirección de arte, liderado por Gonzalo Martínez quien describe, “*En este caso, los colores de nuestros personajes tenían que ir acorde con los fondos*”, donde permite evidenciar una dualidad de realidades a través del contraste entre los colores cálidos de las camisas y los tonos neutros ya que para del entorno urbano, mostrando así lo que ya había mencionado también en la entrevista sobre que:

“El color empieza a funcionar en la medida que van apareciendo los sets y las locaciones. Entonces, intentamos ser congruentes con esas locaciones que iban apareciendo. Y para mí, en esta peli fue muy importante también tener el color como un simbolismo de desgaste”⁹

Por consiguiente, las tonalidades verdes del hogar en el interior del pueblo, tanto la narrativa emocional como la simbólica del relato cotidiano. Trata de que, al intervenir en la locación, incluyendo la “*suciedad añadida*” a las calles, y la cuidadosa elección de vestuarios, da para ver generarse una plasticidad cromática que transforma la percepción del espacio, no solo delimitando los ambientes, sino que funcionan como un lenguaje emocional que refleja desgaste, conflicto y memoria, evocando sensaciones de nostalgia, tensión o melancolía según la combinación y saturación de cada tono.

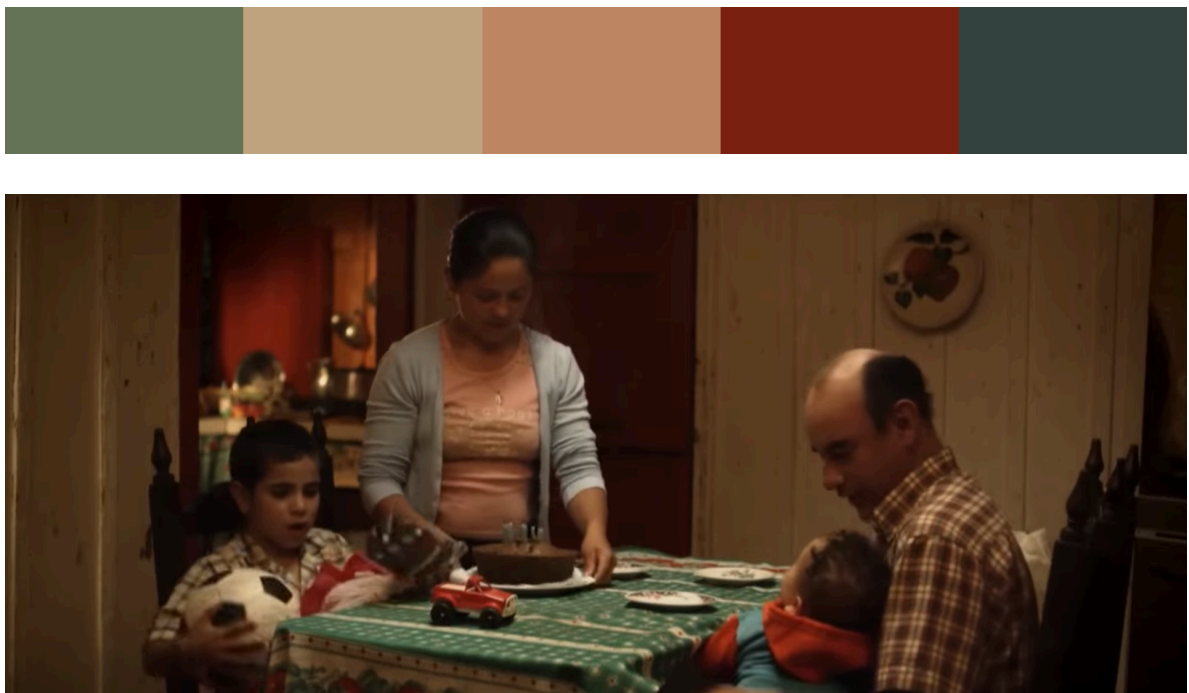
Entonces es interesante analizar los colores cálidos y fríos con la visión del director Carlos Cesar Arbelaez, ya que, al escribir la historia y tratar de mostrar todo ese deterioro de

⁹ Anexo B - Entrevista con el director de arte Gonzalo Martínez. La transcripción de todas las entrevistas mencionadas en este capítulo se encuentra en los anexos al final de esta tesis de licenciatura.

las personas afectadas por la guerrilla y paramilitares en contraste con la perspectiva de los niños. El menciona que es;

“Las historias de niños, es que como ellos no pueden modificar la realidad, porque son muy niños, entonces siempre les están pasando muchas cosas malas, y ellos no pueden hacer nada con eso, porque son niños, entonces, darles un motivo de rescatar un valor, para volver a los partidos y eso fue bonito, porque les daba un motivo para estarse ellos moviendo, a medida que uno va mostrando en el fondo el conflicto armado, contrasta muy bello, mostrar los niños y la guerra”¹⁰

Fotografía 17- Escena familiar en la mesa, cumpleaños de Manuel.



Fuente: creación propia, captura de pantalla de la película Los colores de la montaña (2010)

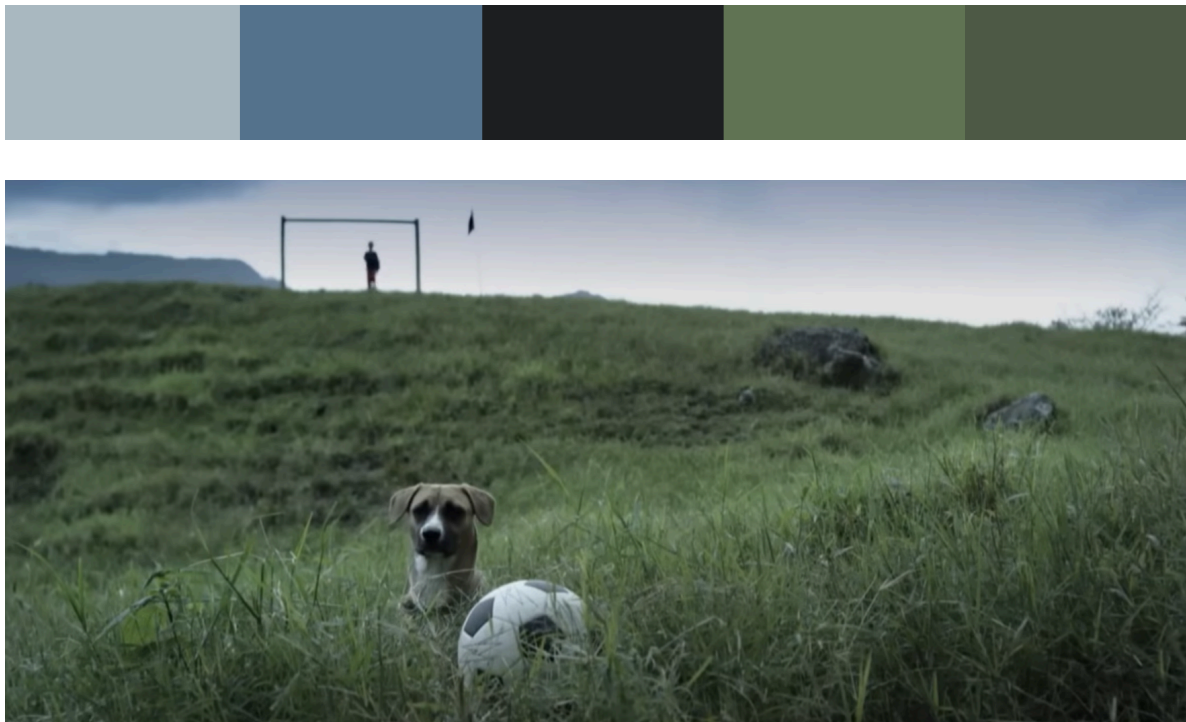
Según lo observado en la fotografía 17, la construcción cromática del interior de la casa que evoca un ambiente cálido y propio del espacio rural, responde directamente a la iluminación y al diseño implementado por el equipo de dirección de arte. Entendiendo que, la escena proyecta una narrativa de alegría contenida, donde los tonos cálidos, ligeramente saturados, como los marrones y ocres de la madera, dialogan con la presencia constante del verde, ya que esta vez se encuentra ubicado sobre la mesa con una apariencia más fresca. De acuerdo con lo que desarrolla Eva Heller (2004), el verde se asocia simbólicamente con la

¹⁰ Anexo A - Entrevista con el director Carlos Cesar Arbelaez. La transcripción de todas las entrevistas mencionadas en este capítulo se encuentra en los anexos al final de esta tesis de licenciatura.

esperanza, la tranquilidad y la vitalidad, por lo que su posición central en la mesa contribuye a generar una sensación de refugio emocional y comodidad momentánea dentro del espacio doméstico.

Por su parte, la presencia sutil de tonos azules que viran hacia el celeste introduce un contrapunto cromático que enriquece el equilibrio de la paleta. Aunque más discretos, estos tonos aportan una capa de serenidad y distancia afectiva, coherente con lo que Pastoureau y Simonnet (2006) señalan respecto al azul como un color históricamente vinculado a ideas de calma, profundidad emocional y espiritualidad. Su coexistencia con los tonos cálidos y terrosos refuerza la complejidad simbólica del espacio, articulando una atmósfera donde la cotidianidad rural se entrelaza con emociones ambiguas, oscilando entre la esperanza y la fragilidad.

Fotografía 18 - Balón y horizonte: ecos de una infancia perdida.



Fuente: creación propia, captura de pantalla de la película Los colores de la montaña (2010)

Asimismo, en la fotografía 18 se observan objetos icónicos como el balón blanco y negro, situado junto al perro, que adquieren un protagonismo visual y simbólico particular. Dado que esta imagen despliega un contraste contundente entre el verde frío del pasto y el azul grisáceo del cielo, configurando una atmósfera emocionalmente ambigua que oscila entre

lo cotidiano y lo inquietante. Tal como apunta García Navas (2016), este tipo de construcción cromática define el tono emocional de la escena: aun bajo la luz del día, el paisaje no transmite calidez, sino una sensación de distancia, tensión y suspenso narrativa.

En este contexto, el balón único elemento de alta luminosidad dentro del encuadre se erige como punto focal inevitable. Su centralidad no sólo se explica desde lo que plantea Heller (2004) sobre la capacidad de los colores altamente contrastados para atraer la mirada y activar respuestas afectivas inmediatas, sino también desde las decisiones conscientes del propio director. Carlos César Arbeláez comenta sobre este objeto:

“Insistí mucho en que fuera un balón en blanco y negro, y casi no conseguimos ese balón, porque ya no había balones en blanco y negro. Alguien diría, ¿para qué blanco y negro si hay balones tan hermosos ahora que tienen unas líneas de colores? Si es de niño, es mejor de color. Y uno diría que Manuel no escogería uno blanco y negro. Ahí había una mirada del director, seguro de su infancia: cuando yo estaba chiquito, los balones más bonitos que yo conocía eran blanco y negros, no a color.”¹¹

Esta declaración revela cómo la estética de la película incorpora memorias personales del realizador, transformándose en signos visuales con densidad afectiva y narrativa. En este contexto, la predominancia de tonalidades frías en la fotografía se alinea con la noción de “familia cromática” descrita por Mesquita (2023), evidenciando una articulación deliberada entre arte y fotografía. Esta coherencia visual sitúa a la niñez en un territorio amplio y silencioso, donde el color no se limita a reproducir la realidad, sino que la traduce en sensación. Los gradientes que van del verde al azul y del azul al gris intensifican las percepciones de vulnerabilidad y soledad, reforzando la atmósfera emocional que envuelve a los personajes. En este marco, el balón blanco y negro funciona como un objeto simbólico que activa memorias afectivas y consolida la temporalidad íntima de la historia. En este sentido, la dirección de arte muestra cómo opera como un dispositivo conceptual que construye significados en múltiples capas, articulando elementos visuales que dialogan con la subjetividad de los personajes y con la visión estética e íntima del propio director. De este modo, cada decisión cromática, espacial o material no solo embellece la puesta en escena, sino que expresa tensiones internas, estados emocionales y lecturas simbólicas que enriquecen la narrativa y orientan la interpretación del espectador. También, es importante mencionar que Gonzalo Martínez describe que:

¹¹ Anexo A - Entrevista con el director Carlos Cesar Arbelaez. La transcripción de todas las entrevistas mencionadas en este capítulo se encuentra en los anexos al final de esta tesis de licenciatura.

“Esos diálogos se tienen que dar es en la preproducción porque ya ya tienen más o menos claro el camino de el color en postproducción cómo va a ser yo tengo que estar pendiente de cómo se van a ver los colores cómo se va a ver el rojo cómo se va a ver el verde entonces me tengo que estar pendiente de eso pero que al final en la sala de postproducción tenga cierta injerencia no sucede muy a menudo muy a menudo no sucede en sí me ha pasado me pasa en en haciendo tele que construimos sets grandes dentro de un estudio estoy muy de la mano con el fotógrafo para que en postproducción lo que pensé porque ya es algo mucho más grande ya es a nivel como industrial donde eso pasa todo lo que hacemos con o sea yo me encargo de construir el set el fotógrafo se encarga de que ese set se vea real desde su departamento de fotografía”¹²

Por consiguiente, el tratamiento cromático desarrollado por Gonzalo Martínez se inscribe en una concepción del color como materia viva, en sintonía con lo planteado por Maira Moraes Mesquita (2023), quien destaca que muchos profesionales de la dirección de arte entienden el color no como un sistema fijo, sino como un campo de relaciones que se construye en diálogo constante con la luz, las texturas y las condiciones del territorio. Gonzalo Martínez trabaja precisamente desde esta lógica experimental. Él observa el paisaje, la comunidad y la luz natural para que el color emerja como resultado sensible del entorno. En este contexto, esta mirada coincide con David Batchelor en *Chromophobia*, al entender que el color no es accesorio, sino una fuerza cultural y emocional capaz de ampliar las significaciones que la palabra no alcanza.

Además en la película esta aproximación se materializa en la progresiva degradación cromática, tema destacado por Carlos Cesar Arbeláez que acompaña la pérdida de inocencia de los protagonistas. Ya que, los verdes intensos del inicio, el vestuario luminoso de los niños y la calidez de la vida cotidiana contrastan con la paulatina saturación que marca el avance del conflicto. En la línea de esto, el color se convierte así en un lenguaje emocional que articula lo visible con lo íntimo, potenciando la experiencia de la mirada infantil. Por lo que, la cámara, los objetos y el paisaje se ensamblan para mostrar un mundo donde el juego y la amenaza conviven, donde la ternura se ve acechada por la violencia estructural.

Fotografía 19- Escena de los niños intentando recuperar el balón, y Manuel pintando las montañas.



¹² Anexo B - Entrevista con el director de arte Gonzalo Martínez. La transcripción de todas las entrevistas mencionadas en este capítulo se encuentra en los anexos al final de esta tesis de licenciatura.



Fuente: Creación propia, captura de pantalla de la película *Los colores de la montaña* (2010)

Por consiguiente, en la fotografía 19, donde se muestran dos momentos paralelos de *Los colores de la montaña* (2010), mediante una construcción cromática y espacial que evidencia cómo la dirección de arte transforma el paisaje en un elemento narrativo central para comprender la vivencia infantil en un contexto de conflicto. Mientras los niños intentan recuperar el balón en un terreno agreste dominado por verdes fríos y grises azulados. Estos colores acentúan la hostilidad y el riesgo latente del espacio rural. En esta línea, se muestra a Manuel dibujando esas mismas montañas, introduciendo focos cálidos que resguardan simbólicamente la sensibilidad infantil. En los planos, tanto del *close-up* en la mano, como el de la pared desgastada detrás de Manuel, y además la vista panorámica del valle, no solo establece un puente entre la percepción del territorio y su representación imaginada, sino que también subraya la estrategia del equipo de arte de contraponer la dureza del entorno con la capacidad del niño para interpretarlo. Así, la secuencia demuestra que el paisaje no es un mero fondo, sino un agente dramático. Ya que, el mismo espacio que amenaza a los niños se convierte, a través del gesto creativo de Manuel, en un lugar de resistencia simbólica, donde la imaginación opera como mecanismo de supervivencia emocional.

Fotografía 20- Escenas del inicio y final de la película.



Al comienzo



Al final



Fuente: Creación propia, captura de pantalla de la película Los colores de la montaña (2010)

Además, en la Fotografía 20, al problematizar el tránsito cromático que va del inicio luminoso al final desaturado, resulta fundamental considerar lo que el propio director Carlos César Arbeláez señala sobre la violencia del desplazamiento, perder la casa, la forma de vida, la alimentación, el trabajo e incluso la identidad misma. Él menciona que desplazamiento “te lo quita todo”, y ese despojo progresivo funcionó como guía estética para construir una visualidad donde la cotidianidad “se va apagando como los colores”. El director deja claro que la degradación cromática no es un mero recurso estilístico, sino una traducción visual de la fractura emocional y vital que sufren las comunidades rurales atrapadas en el conflicto armado.

De esta manera, la paleta saturada del comienzo marcada por los verdes intensos, la vitalidad del paisaje y la luminosidad del entorno encarna un mundo todavía habitado por la posibilidad, la convivencia y el juego. En contraste, la paleta deslavada del final no solo aporta realismo, sino que materializa la experiencia del vacío, la pérdida de la estabilidad, la fragmentación del tejido comunitario y el desmoronamiento de la infancia. En ese sentido, la película convierte el color en un dispositivo narrativo que acompaña la desaparición progresiva de un modo de vida, articulando visualmente la transición desde un territorio lleno de expectativas hacia un espacio marcado por la incertidumbre, el desarraigo y la ausencia.

Asimismo, la imagen permite observar cómo ciertos objetos, como el balón blanco y negro, los lápices de colores, la ropa heredada, la escuela pintada con tonos suaves, funcionan como marcas afectivas que anclan la historia en un contexto sociohistórico preciso, pero que también remiten a una memoria colectiva latinoamericana. Por lo que, estos elementos son

puntos de conexión entre la ficción y la experiencia compartida por muchas infancias rurales, espacios donde casi todo se reutiliza, se cuida y se transmite entre generaciones.

En síntesis, la transformación cromática no sólo acompaña el deterioro material del mundo de los personajes, sino que inscribe en la imagen una poética del despojo y de la resistencia, haciendo del color una memoria sensible capaz de narrar lo que a veces las palabras no alcanzan.

4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del estudio, se cumplieron los objetivos propuestos mediante el examen de teorías del color, el análisis del proceso creativo a partir de entrevistas y la identificación de decisiones cromáticas específicas, lo que permitió comprender la plasticidad como una herramienta expresiva fundamental dentro de la construcción audiovisual. No obstante, se reconoce como limitación que el análisis se haya centrado en una única película, lo cual restringe la generalización de los hallazgos a la totalidad de la producción cinematográfica latinoamericana reciente. En este sentido, se plantea como línea de investigaciones futuras la ampliación del análisis comparativo hacia otras obras de la región que utilicen el color como recurso narrativo para representar conflictos sociales y procesos de memoria histórica.

Desde esta lectura final del análisis desarrollado a lo largo de este trabajo, fue posible afirmar que se conectan algunas visiones del color, con García Navas y Eva Heller, mencionando a Goethe por sus perspectivas del color, además junto con algunos contextos de historia del color de Pastoureau y Maíra Moraes Mesquita con gran aporte de su propia experiencia en dirección de arte y de las entrevistas que realizó a 10 directoras de arte. Entonces partiendo de esto, se puede responder a la pregunta que orientó esta investigación, ¿cómo contribuye la plasticidad cromática a construir atmósferas, evocar emociones y generar tensiones narrativas?. Planteado esto, se encuentra en esta obra una respuesta múltiple, sensible y profundamente contextual. Por lo que, en primer lugar, el color en *Los colores de la montaña* (2010), no se reduce a una función representativa. Además, tal como lo evidencian las entrevistas con Carlos César Arbeláez y Gonzalo Martínez, el color fue concebido desde la preproducción como un lenguaje emocional capaz de expresar aquello que las palabras no alcanzan, como el miedo silencioso de una comunidad rural, la ternura frágil de la infancia y el desgaste progresivo de una vida vivida bajo la sombra de la violencia.

También para Gonzalo Martínez la paleta de colores de la película no se diseñó como un esquema rígido, sino como una construcción orgánica que emergió del diálogo con el

territorio, con la luz natural, con los materiales que conforman el espacio cotidiano. Entendiendo este proceso, se concuerda con los aportes teóricos de como señala Mesquita (2023), mencionando que se aproxima a una gama de colores entendida no como teoría, sino como experiencia, un sistema vivo, relacional y en permanente devenir.

En segundo lugar, la plasticidad cromática opera como un dispositivo de tensión narrativa. Para Carlos Cesar Arbeléz, el tránsito visual desde los verdes luminosos del inicio hacia los grises y marrones deslavados del final, acompaña la pérdida de inocencia, el desplazamiento forzado y la ruptura del vínculo con la tierra. Partiendo del color, en este sentido, no ilustra simplemente la historia, la desmonta, la descompone y la vuelve perceptible desde la sensibilidad. Ya que, también como había mencionado García Navas sobre que Goethe otorgó una gran importancia a la percepción del color y a su aspecto subjetivo, dotando de personalidad a los colores y dándoles un valor determinado. Así mismo, señala Carlos Cesar Arbeléz, “la cotidianidad se va apagando como los colores”, y ese apagamiento es simultáneamente emocional, social y existencial.

En tercer lugar, el color se constituye como archivo y huella, una forma de conservar aquello que permanece incluso cuando la violencia desestructura el territorio y erosiona los vínculos comunitarios. Esta perspectiva permite afirmar que el cine latinoamericano y *Los colores de la montaña* (2010), desarrolla una sensibilidad cromática profundamente imbricada en las experiencias políticas, sociales y afectivas de las regiones rurales.

En diálogo con esta lectura, Pastoureau señala que los colores poseen significados culturales capaces de condicionar nuestros comportamientos y formas de pensamiento. Sin embargo, advierte que, una vez comprendidos estos códigos, también debemos permitirnos una relación más espontánea y casi inocente con ellos. Esta observación, trasladada al análisis de la película, sugiere que el color opera simultáneamente en dos niveles, por un lado, como un sistema simbólico cargado de historia y de sentidos socialmente construidos, por otro, como una experiencia sensible inmediata que interpela directamente al espectador.

Así, la película no solo utiliza el color para crear atmósferas o intensificar tensiones narrativas, sino que lo moviliza para acompañar la experiencia de una infancia que lucha por resistir, recuperar y sostener los fragmentos de vida que el conflicto intenta borrar. La degradación cromática, los objetos cotidianos cargados de ternura y los tonos que atraviesan la historia se convierten en señales de un mundo que persiste a pesar del despojo. En este sentido, el color funciona como un tejido afectivo que enlaza memoria, territorio e infancia, produciendo un espacio visual donde lo que desaparece sigue de algún modo brillando.

En suma, el color no solo narra la historia, la resguarda, la vuelve tangible y la hace persistir. Y, desde nuestra mirada externa, siempre parcial, consciente de su límite, solo podemos aproximarnos a esa verdad cromática con respeto y humildad, reconociendo que para muchas personas esta película no es sólo cine, sino memoria viva.

Y, aunque cada espectador interpreta estas elecciones desde su propia sensibilidad, porque el color también opera desde lo íntimo, desde lo que cada quien reconoce como cercano o ajeno, es necesario reconocer que quienes vivieron este tipo de conflictos en carne propia pueden percibir en estas imágenes una verdad emocional que excede toda lectura externa. Para ellos, esta película puede llegar a ser no solo una representación, si no una memoria, una herida abierta y un archivo afectivo de una historia que continúa resonando.

En última instancia, la transformación cromática no sólo acompaña el deterioro material del mundo de los personajes, sino que inscribe en la imagen una poética del despojo y de la resistencia, haciendo del color una memoria sensible capaz de narrar lo que a veces las palabras no alcanzan.

REFERENCIAS:

BATCHELOR, David. *Chromophobia*. Londres: Reaktion Books, 2000.

GARCÍA NAVAS, Mercedes. *El color como recurso expresivo: análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad*. 2016. Tesis (Doctorado en Comunicación Audiovisual) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Editora G. Gili, 2004.

MEJÍA JIMÉNEZ, Ana Cristina. *La psicología del color en la dirección de arte en el cortometraje "El Camino de Solano"*. 2021. Trabajo de Conclusión de Curso (Licenciatura en Cine y Audiovisuales) – Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2021.

MESQUITA, Maíra Moraes. *Percursos em degradê: as escolhas cromáticas no processo criativo da direção de arte*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2023.

MOURA, Carolina Bassi de. *La dirección y la dirección de arte: construcciones poéticas de la imagen en Luiz Fernando Carvalho*. 2015. 473 f. Tesis (Doctorado en Artes Escénicas) – Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLMEDO, Inés. *La dirección de arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Común Buenos Aires. <https://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n67/n67a03.pdf>. Acceso em: 22 jul. 2025.

PASTOUREAU, Michel. *Breve historia de los colores*. Traducción de María José Furió. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006. Título original: *Le petit livre des couleurs* (2005). ISBN 84-493-1947-1.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23. ed. Madrid: España, 2023.

ENLACES:

CAMBIOA. *El papel de la creatividad en la dirección de arte*. Medio, 2021. Disponible en: <https://medium.com/think-by-shifta/el-papel-de-la-creatividad-en-la-direccion-de-arte-40ba1996f78c>. Acceso en: 17 jul. 2025.

GENERACIÓN DIGITAL. *El impacto del cine a color en la industria cinematográfica*. 2024. Disponible en: <https://generaciondigital.es/cine-a-color>. Acceso en: 14 jul. 2025.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Johann Wolfgang von Goethe: *poeta alemán*. Disponible en: <https://elmaestrocompentente.blogspot.com/2017/03/johann-wolfgang-von-goethe-poeta-aleman.html>. Acceso en: 17 dic. 2025.

KANDINSKY, Wassily. Pinturas, Biografía, Ideas. *TheArtStory*, s.d. Disponible en: <https://www.theartstory.org/artist/kandinsky-wassily/>. Acceso en: 19 jul. 2025.

KANDINSKY, Wassily. *Wassily Kandinsky* - Wikipedia, la enciclopedia libre. Wikipedia, s.d. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky. Acceso en: 19 jul. 2025.

MI VIAJE. *La variedad de los grupos étnicos de Latinoamérica*. Mi Viaje, 2023. Disponible en: <https://miviaje.com/variedad-grupos-etnicos-latinoamerica/>. Acceso en: 19 jul. 2025.

PINTURAS CHILE. *¿De qué color es América del Sur?* Su diversidad cultural y natural. 16 abr. 2025. Disponible en: <https://pinturaschile.cl/de-que-color-es-america/>. Acceso en: 16 jul. 2025.

RETINA LATINA. *Los colores de la montaña*, s.d. Disponible en: <https://www.retinalatina.org/video/los-colores-de-la-montana/>. Acceso en: 19 jul. 2025.

SENSACINE. *Los colores de la montaña (Foto 3)*. *SensaCine.com*, (foto 12). Disponible en: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-189760/fotos/detalle/?cmediafile=19683229>. Acceso en: 17 dez. 2025.

SIGNIFICADOS. *Teoría del color*, s.d. Disponible en: <https://www.significados.com/teoria-del-color/>. Acceso en: 19 jul. 2025.

TEORÍA DEL COLOR: *qué es, combinaciones y modelos a tener presentes*. Enciclopedia Significados, s.d. Disponible en: <https://www.significados.com/teoria-del-color/>. Acceso en: 17 dic. 2025.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:

ARBELÁEZ, Carlos César. *Los colores de la montaña*(2010). [Película]. Colombia: Fundación EPM; Dago García Producciones, 2010. Disponible en: [Los colores de la montaña -](#)

[Película Colombiana Completa](#). Acceso en: 18 dic. 2024.

ANEXOS

ANEXO-A

Preguntas de la entrevista al Director de la película *Los colores de la montaña*(2010).

Fotografía 21 - Entrevista al Director



Fuente: Captura de pantalla de google Meet¹³.

¹³ Entrevista al Director de la película, el día 18/02/2025. duración;2h.

1. Me encantaría saber, ¿cuál fue tu principal inspiración para contar la historia de Los colores de la montaña?
2. El título de la película sugiere una importancia particular del color. ¿Cómo surgió el nombre?
3. Estoy muy interesada en cómo consideraste la conexión entre la narrativa y los elementos visuales de la película. ¿Qué tipo de emociones esperabas generar en el público a través de la estética visual?
4. En cuanto a la atmósfera visual de la película, ¿hubo algún aspecto específico de la cultura o el contexto que influyó en la decisión de los colores y la estética?
5. ¿Quién fue el encargado de la elección final de la paleta de colores y cómo trabajaron en conjunto con el director de arte para asegurarse de que fuera coherente con la historia que querías contar?
6. ¿Podría compartir cómo se utilizó la paleta de colores en ‘Colores de la montaña’ para resaltar la dualidad entre la inocencia de los personajes y la dureza del entorno bélico retratado en la película?
7. Me gustaría saber, en términos de espacio y locación, ¿cómo decidiste qué lugares serían representativos para los momentos clave de la historia? ¿Qué importancia le das al espacio como parte de la narrativa visual? y . ¿Cómo influyó el paisaje en la narrativa visual y en la construcción de la historia?
8. ¿Cómo colaboraste con el equipo de dirección de arte para asegurar que la estética general fuera coherente con la visión de la película? ¿Hubo alguna idea particular de diseño que fue difícil de plasmar en la pantalla?
9. Cuéntame, ¿cuáles fueron los mayores desafíos al tratar de mantener una coherencia estética a lo largo de la producción? ¿Cómo resolvieron problemas entre diferentes departamentos, como fotografía o dirección de arte?
10. ¿Hubo influencias de otras obras cinematográficas, pictóricas o fotográficas que inspiraron la narrativa visual de Los colores de la montaña?
11. En Los colores de la montaña, la historia se narra desde la perspectiva de los niños. ¿Cómo tradujo esta visión infantil en decisiones estéticas específicas, como el uso de la cámara y la composición de las escenas?
12. ¿Hay algún detalle visual o estético que crees que pasó desapercibido por la audiencia, pero que para ti es esencial para comprender mejor la historia o los personajes?
13. Me gustaría saber, ¿cómo ves la importancia de la estética en Los colores de la montaña dentro del contexto del cine latinoamericano? ¿Crees que esta película aporta algo único desde una perspectiva visual o cultural?

ENTREVISTA (FRAGMENTOS SELECCIONADOS)

Entrevistado: Carlos Cesar Arbelaez (Director)

Obra: *Los colores de la montaña* (2010)

Uso: Material de apoyo para TCC (anexos)

Color y estética visual

“Yo le dije, mira, Oscar, yo creo que al principio pongamos los colores muy, muy vivos y que a medida que vaya pasando la película, vayamos quitándole color poco a poco a la película [...] la última es casi un sepia. Están muy lavados los colores. Y era una puesta un poco rara.”

“Desafortunadamente mucha gente no se da cuenta de eso, pero psicológicamente sí tiene un efecto muy importante.”

“No me gusta intervenir las locaciones... todo tiene que ser un poco como está... sobre esa casa como es, hacerle retoques.”

“No hicimos vestuario para los chicos, sino que cogimos la ropa, fuimos al ropero de ellos... esa ropa quedó confiscada y nosotros la cambiamos por ropa nueva.”

“Hicimos una lista de colores que no deberían ir en la película porque dañaban la paleta... blancos, negros, rojos, amarillos... estaban vetados.”

“El color empieza a funcionar en la medida que van apareciendo los sets y las locaciones. Entonces, intentamos ser congruentes con esas locaciones que iban apareciendo. Y para mí, en esta peli fue muy importante también tener el color como un simbolismo de desgaste”

Dirección y narrativa

“Nunca quise perder el punto de vista de los niños... la emoción y todo eso la sientes porque nunca se ha perdido el punto de vista del niño.”

“Darles un motivo de rescatar un balón... les daba un motivo para estarse moviendo, a medida que uno va mostrando en el fondo el conflicto armado.”

“La mejor manera de retratar la guerra es la mirada de los niños... esa inocencia de esos niños que quieren jugar con un mundo absolutamente absurdo.”

“Las historias de niños, es que como ellos no pueden modificar la realidad, porque son muy niños, entonces siempre les están pasando muchas cosas malas, y ellos no pueden hacer nada con eso, porque son niños, entonces, darles un motivo de rescatar un valor, para volver a los partidos y eso fue bonito, porque les daba un motivo para estarse ellos moviendo, a medida que uno va mostrando en el fondo el conflicto armado, contrasta muy bello, mostrar los niños y la guerra”

“Insistí mucho en que fuera un balón en blanco y negro, y casi no conseguimos ese balón, porque ya no había balones en blanco y negro. Alguien diría, ¿para qué blanco y negro si hay balones tan hermosos ahora que tienen unas líneas de colores? Si es de niño, es mejor de color. Y uno diría que Manuel no escogería uno blanco y negro. Ahí había una mirada del director, seguro de su infancia: cuando yo estaba chiquito, los balones más bonitos que yo conocía eran blanco y negros, no a color.”

Trabajo con actores infantiles

“El secreto de escoger un buen actor natural es hacer un casting enorme... mientras más grande, mejor.”

“Llevar a los niños a Jardín... para que se vuelvan amigos... que vuelvan a recordar su pasado campesino.”

“Los niños ya llevaban seis meses de amigos... esa naturalidad que tú ves, no es porque los cogiste en una esquina.”

“Rebauticé a Genaro como Pocalus... él me odia por eso. Me odia... porque yo lo rebauticé, él ya se llama Pocalus hasta que muera.”

Proceso de colorización y postproducción

“El colorista iluminó un poquito más el balón... para que uno sienta el árbol, el niño y el balón.”

“En colorización se puede cambiar colores de fachadas, camisetas... hoy casi todo se puede hacer en postproducción.”

“Una coloración amarilla fuerte puede tirar toda una escena... puedes bajarle un poquitico.”

Reflexión sobre el conflicto armado colombiano

“No había literatura sobre la cotidianidad del campesino... cómo le va llegando poco a poco la guerra y va invadiendo su vida.”

“Mostrar cómo poco a poco se va apagando la cotidianidad... como los colores.”

“No encontré mucho sobre eso en Colombia... pensé que la manera más bonita era hacerlo a través de los niños.”

Datos de producción

“La película se rodó en 2009 y se estrenó en 2010 en San Sebastián... en 2011 en Colombia.”

“Fue la primera o segunda película en Colombia rodada con Red One... tuvimos problemas con blancos y negros.”

“Gasté un montón de plata en bengalas... quería que se viera una luz sobre el cielo azul.”

ANEXO-B

Preguntas de la entrevista al Director de Arte de la película *Los colores de la montaña*(2010).

Fotografía 22- Entrevista al Director de Arte.



Fuente: Captura de pantalla de google Meet¹⁴.

1. ¿Cómo fue el proceso de creación de la dirección de arte para *Los colores de la montaña*?
2. Desde el inicio del proyecto, ¿tenían una idea clara de cómo querían que se viera la película o el concepto fue evolucionando durante la producción?

¹⁴ Entrevista al Director de Arte, el día 27/02/2025, duración; 1h con 18 minutos.

3. ¿Cuáles fueron las mayores influencias visuales para definir la estética de la película?
4. ¿Hubo referencias pictóricas, cinematográficas o fotográficas que influyeron en la propuesta visual?
5. ¿Cómo se definió la paleta de colores de la película y qué criterios guiaron su selección?
6. ¿De qué manera el color ayuda a reflejar la inocencia de los niños en contraste con la violencia del entorno?
7. ¿Hubo colores específicos que se usaron con un propósito narrativo o simbólico dentro de la historia?
8. ¿Cómo influyó el contexto rural y el paisaje colombiano en la elección de los colores?
9. ¿Cómo se trabajó la paleta cromática de cada personaje? ¿Hubo un diseño específico para diferenciar su personalidad o evolución?
10. ¿Hay algún personaje cuya relación con el color sea clave para comprender su arco narrativo?
11. ¿Cómo se equilibró el vestuario y la caracterización con la paleta cromática general?
12. ¿Cómo influyó la selección de locaciones en la construcción visual de la película?
13. ¿Hubo algún reto en adaptar los espacios naturales al concepto visual de la película?
14. ¿Qué tan importante fue la interacción del color con la luz natural en la ambientación de las escenas?
15. Vestuario: ¿Cómo fue el trabajo con el equipo de vestuario para asegurar que los colores de la ropa se integran a la estética de la película? ¿Se tomaron decisiones específicas para diferenciar personajes o momentos clave?
16. Maquillaje y caracterización: ¿Qué tan importante fue el maquillaje en la construcción de los personajes? ¿Se usaron técnicas o paletas de color que reforzaran la narrativa?
17. Escenografía: ¿Cómo se diseñaron y seleccionaron los objetos y decoraciones para reforzar la identidad visual de la película?
18. Producción: ¿Cómo fueron las conversaciones con el equipo de producción para lograr que las decisiones de dirección de arte fueran viables en términos de presupuesto y logística? ¿Hubo algo que tuvieron que ajustar debido a limitaciones de producción?
19. ¿Cuáles fueron los principales desafíos de dirección de arte en la película?
20. ¿Cómo fue la colaboración con el director, el director de fotografía y el resto del equipo para lograr una coherencia visual?
21. ¿Hubo alguna idea de dirección de arte que fue difícil de ejecutar en pantalla?
22. ¿Crees que hay algún detalle visual o cromático que el público quizá no haya notado, pero que sea clave para la historia?
23. ¿Cómo crees que el uso del color en Los colores de la montaña se diferencia de otras películas del cine latinoamericano?
24. Si tuvieras que describir en pocas palabras la intención del color en esta película, ¿cómo lo harías?

ENTREVISTA (FRAGMENTOS SELECCIONADOS)

Entrevistado: Gonzalo Martinez(Director de Arte)

Obra: *Los colores de la montaña (2010)*

Uso: Material de apoyo para TCC (anexos)

Primer acercamiento al proyecto y lectura del guión.

“Para llegar a hacer un diseño de producción y una Dirección de Arte, es un proceso primero de entender y sentir el guión.”

“Leer el guión no desde el punto de vista de la Dirección de Arte, sino leerlo como si fuese un texto más, como si fuese uno un lector más o un espectador más.”

“En el momento que uno empieza a sentir, como sucede con la literatura, uno empieza a imaginarse y empiezan a llegar las imágenes.”

“Después de esa lectura es empezar a aterrizar eso y llevarlo a una realidad.”

Contexto, territorio e idiosincrasia.

“Entender el contexto de la historia, en este caso las montañas de Antioquia, es muy importante.”

“Así sea ficción, uno tiene que respetar esa idiosincrasia, esas referencias visuales de determinada región y determinado país.”

“Investigar cómo es esa idiosincrasia, qué comen, cómo es la arquitectura, cómo se visten, cuáles son sus costumbres.”

“Tiene que ser creíble para las personas que van a ver la película.”

“Nosotros tenemos que contar una mentira muy bien contada.”

Investigación y construcción del discurso visual.

“Investigar, ir a la región, tomar fotos, hablar con la gente, buscar referencias en internet, en los textos, en la pintura y en el arte en general.”

“Todo eso hace parte de la primera etapa para poder generar un discurso visual.”

“Extraer esa realidad de la cual investigué y llevarla al campo del arte.”

Referentes pictóricos y paisajes.

“Busqué muchas imágenes de la pintura romántica.”

“El paisaje es lo más importante y el ser humano está envuelto por ese paisaje.”

“Son unas pequeñas personitas dentro de todo ese universo paisajístico.”

“Ese fue el primer concepto pictórico al cual llegamos con Carlos César.”

Paleta cromática, figura y fondo.

“Los colores de los personajes tenían que ir acorde con los fondos.”

“Los personajes vienen a ser como objetos que se mueven dentro de ese fondo.”

“El rojo tenía un gran simbolismo acerca de la pasión y el arraigo por la tierra.”

“El color empieza a funcionar en la medida que van apareciendo los sets y las locaciones.”

El color como desgaste y pátina.

“El color para mí fue un simbolismo de desgaste.”

“Los vestuarios y las paredes tenían que tener una historia.”

“El color se desgasta conceptualmente y eso tiene que ver con la violencia, el desarraigo y la pérdida del paisaje y de la casa.”

“La escuela está envejecida, las casas están desgastadas.”

Paleta general y criterios conceptuales.

“No trabajamos el color desde la psicología estricta de cada color.”

“Trabajamos una paleta congruente con el verde, que es el gran fondo de la película.”

“El paisaje es como nuestro personaje principal.”

“Los colores que se mueven delante del paisaje son complementarios a ese verde.”

El reto del pueblo y las limitaciones de producción.

“El pueblo no era el pueblo de la historia que Carlos tenía en la cabeza.”

“Jardín Antioquia es demasiado pintoresco y turístico.”

“No podíamos envejecer todo el pueblo por temas de presupuesto.”

“Cerramos planos, usamos teleobjetivos y ensuciamos la imagen para no mostrar ese pueblo de revista turística.”

Vestuario y universo campesino.

“En el campo no hay mucha ropa en el clóset, los personajes son muy pragmáticos con el vestuario.”

“Tienen dos mudas de ropa para trabajar y una pinta para ocasiones importantes.”

“Se ponen la mejor ropa para ir el domingo al pueblo.”

“Pensamos en las texturas y el desgaste del vestuario acorde a ese contexto campesino.”

Herencia de ropa y detalles narrativos.

“La ropa se hereda entre hermanos y no siempre queda bien.”

“Trabajamos los dobladillos de los pantalones que se van soltando a medida que crecen.”

“Son pequeños detalles que cuentan historias.”

Uniformes, realismo y decisiones conceptuales.

“La idea inicial de uniformes hechos por las mamás se cayó por no ser realista.”

“Las mamás en el campo no tienen tiempo para confeccionar.”

“Las camisetas vienen de regalos, depósitos o políticos que patrocinan cosas en el pueblo.”

Pruebas de vestuario y aparición del personaje.

“En las pruebas de vestuario aparecen los personajes.”

“Muchas veces lo que menos uno se imagina es lo que funciona.”

“Se hace un silencio y todos dicen: ya, ahí está el personaje.”

Cine como proceso vivo y creación colectiva.

“El cine está vivo y se va construyendo día a día.”

“Es un proceso de creación colectiva.”

“Esos diálogos se tienen que dar es en la preproducción porque ya ya tienen más o menos claro el camino de el color en postproducción cómo va a ser yo tengo que estar pendiente de cómo se van a ver los colores cómo se va a ver el rojo cómo se va a ver el verde entonces me tengo que estar pendiente de eso pero que al final en la sala de postproducción tenga cierta injerencia no sucede muy a menudo muy a menudo no sucede en sí me ha pasado me pasa en en haciendo tele que construimos sets grandes dentro de un estudio estoy muy de la mano con el fotógrafo para que en postproducción lo que pensé porque ya es algo mucho más grande ya es a nivel como industrial donde eso pasa todo lo que hacemos con o sea yo me encargo de construir el set el fotógrafo se encarga de que ese set se vea real desde su departamento de fotografía”

Trabajo con actores, vestuario y maquillaje.

“Es muy importante el diálogo con los actores, escucharlos y saber cómo se imaginan sus personajes.”

“No es imponer el vestuario, sino generar un diálogo para que el actor se sienta el personaje cuando entra al set.”

“Yo doy los conceptos generales y las referencias, pero me gusta que el equipo se empodere y cree.”

“En las pruebas de maquillaje y vestuario es donde realmente aparecen los personajes.”

Escenografía, locaciones y scouting.

“El scouting es fundamental porque ahí definimos todo.”

“Si yo como director de arte no le veo las posibilidades a la locación, no funciona.”

“La casa fue la locación más importante de la película y era perfecta para la historia.”

“Resolvimos problemas con una intervención mínima y por ese detalle se salvó la locación.”

Luz, atmósfera y trabajo interdepartamental.

“No se utilizaron luces artificiales en exteriores, todo fue muy natural.”

“En interiores y noche trabajamos tonos cálidos con luces practicables.”

“Fotografía no puede trabajar sin arte y arte no puede trabajar sin fotografía.”

Metodología y herramientas de trabajo.

“El moodboard es la carpeta de referencias, el primer camino después de la investigación.”

“El concept art da tranquilidad a fotografía, producción y dirección.”

“Me gusta corregir en el papel y no en el set.”

“Trabajo en Photoshop, usando make painting para construir imágenes.”

Final, presupuesto y trabajo en equipo.

“El final que salió en la película no es el final que estaba en el guión.”

“La película no es sobre el desplazamiento, es la mirada de los niños sobre la violencia.”

“El presupuesto no lo es todo, el presupuesto es creatividad.”

“Uno no hace la película que quiere, hace la película que le toca.”

“La capacidad de reacción y el trabajo en equipo son fundamentales.”

