

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

Color, psicología del color y etalonaje digital en la narrativa de *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida, y *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán


Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Cine y Audiovisuales

Autor:

José Alejandro Pacheco Pacheco

Director:

Galo Alfredo Torres Palchisaca

ORCID:  0000-0002-8768-0963

Cuenca, Ecuador

2023-10-31

Resumen

Esta investigación propone analizar y fundamentar los principios del color, la psicología del color y etalonaje digital para analizar la cromática de *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida, y *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán. Para este análisis debemos generar una base conceptual sobre las variables de análisis antes mencionadas. Para ello, tomaremos como referentes teóricos a Johannes Itten con su libro *Art de la couleur* (1961), quien nos establece una familiarización ante los problemas fundamentales del color. Igualmente revisaremos el trabajo de Eva Heller en su libro *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2004), en el que observaremos el impacto cognitivo del color sobre las personas. Por último, exploraremos los resultados obtenidos de Lucía Tello en su artículo: *Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital* (2018). A fin de alcanzar los objetivos propuestos, estimamos que la metodología cualitativa óptima para los trabajos de reflexión es la investigación sobre las artes que tienen fines de crítica y teorización (Hernández Hernández, 2006). Este proyecto monográfico pretende contribuir a los estudios universitarios para aquellos estudiantes que busquen un referente académico sobre el color en el cine, etalonaje digital y psicología del color.

Palabras clave: cinematografía, gradación de color, psicología del color



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This research proposes to analyze and substantiate the principles of color, the psychology of color and digital grading to analyze the chromatics of *En el nombre de la hija* (2011) by Tania Hermida, and *Alba* (2016) by Ana Cristina Barragán. For this analysis we must generate a conceptual basis on the analysis variables. To do this, we will take Johannes Itten with his book *Art de la couleur* (1961) as theoretical references, who familiarizes us with the fundamental problems of color. We will also review the work of Eva Heller in her book *Color Psychology: how colors act on feelings and reason* (2004), in which we will observe the cognitive impact of color on people. Finally, we will explore the results obtained by Lucia Tello in her article: *Influence of chromaticism on film aesthetics: color grading and visual evolution through digital technology* (2018). In order to achieve the proposed objectives, we believe that the optimal qualitative methodology for reflective work is research on the arts for critical and theorizing purposes (Hernández Hernández, 2006). This monographic project aims to contribute to university studies for those students who are looking for an academic reference on color in cinema, digital color grading and color psychology.

Keywords: cinematography, color grading, color psychology



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenidos

Introducción	1
Capítulo I	4
Color, psicología del color y etalonaje digital	4
Antecedentes.....	4
El Color.....	6
Teoría de color	8
El contraste del color en sí mismo	18
El contraste claro-oscuro.....	19
El contraste caliente frío	22
Contraste de los complementarios.....	24
Psicología del color	29
Azul	30
Rojo.....	30
Amarillo	31
Verde	32
Etalonaje Digital	34
Métodos	37
Capítulo II	39
Análisis cromático de <i>En el nombre de la hija</i> (2011)	39
Ficha técnica:	40
Sinopsis.....	40
El naturalismo	40
Paleta de colores.....	48
Capítulo III.....	61
Análisis cromático de <i>Alba</i> (2016)	61
Ficha técnica:	62
Sinopsis.....	62
El naturalismo	62
Paleta de colores.....	67
Conclusiones	73
Referencias	77

Índice de figuras

Figura 1.....	8
Figura 2.....	10
Figura 3.....	11
Figura 4.....	13
Figura 5.....	15
Figura 6.....	16
Figura 7.....	16
Figura 8.....	17
Figura 9.....	18
Figura 10.....	19
Figura 11.....	21
Figura 12.....	22
Figura 13.....	24
Figura 14.....	25
Figura 15.....	27
Figura 16.....	28
Figura 17.....	39
Figura 18.....	41
Figura 19.....	41
Figura 20.....	44
Figura 21.....	45
Figura 22.....	46
Figura 23.....	48
Figura 24.....	49
Figura 25.....	50
Figura 26.....	51
Figura 27.....	52
Figura 28.....	53
Figura 29.....	54
Figura 30.....	55
Figura 31.....	55
Figura 32.....	56
Figura 33.....	56
Figura 34.....	57

Figura 35	57
Figura 36	58
Figura 37	59
Figura 38	59
Figura 39	61
Figura 40	63
Figura 41	64
Figura 42	66
Figura 43	66
Figura 44	68
Figura 45	70
Figura 46	71
Figura 47	71

Índice de tablas

Tabla 1	23
Tabla 2	25
Tabla 3	27

Introducción

La investigación “Color, psicología del color y etalonaje digital en la narrativa de *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida, y *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán” tiene como propósito desarrollar un análisis fílmico individual y comparativo del color, psicología del color y etalonaje digital implementado en dichas producciones nacionales. Existe un gran número de películas del cine universal que aplican el uso intelectual del color para aportar a la narrativa de dichos proyectos; así tenemos: *Vértigo* (1958), *The last emperor* (1987), *In the mood for love* (2000), *Amelie* (2001), *Hero* (2002), *The Fall* (2006), *Sweeney Todd* (2007), *Her* (2013), *Blade Runner 2049* (2017), que utilizan el color de manera específica para plasmar sentimientos, mensajes, ambientes y emociones en la mente del espectador. El uso del color pasa a ser, más que una elección estética, una herramienta dentro de su lenguaje cinematográfico. A partir de estas bases y en este marco filmográfico y teórico surge nuestra investigación, para la cual planteamos la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los mecanismos por los que operan el color, la psicología del color y el etalonaje digital en el cine en general y cómo estos han sido empleados en las dos películas ecuatorianas?

En las películas citadas, el color cumple con un trabajo específico dentro de cada narrativa; este se convierte en un vehículo del director para expresar visualmente los estados de ánimo de sus personajes, su percepción del tiempo y espacio y dotarlos de mensajes que serán captados por los espectadores; de tal manera que, el color aporta a la narrativa de un proyecto fílmico de forma muy activa. Evidentemente, la operativización de estos elementos tiene características particulares en cada película; y es esa singularidad y su sentido el que vamos a detectar en el trabajo fílmico de *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, y *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán.

En lo que respecta a los trabajos previos realizados en el área de nuestra investigación, indiquemos que en la Universidad Estatal de Cuenca hemos encontrado un trabajo de titulación que toca los temas de la psicología del color, dicho estudio se titula: *La psicología del color en la dirección de arte en el cortometraje “El Camino de Solano”* (2021), de Ana Mejía, donde se analiza la psicología del color y la dirección de arte a través del análisis fílmico de: *Stan by me* (1986), de Rob Reiner; *El Camino de las nubes* (2003), de Vicente Amorim; y *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida. Por otro lado, nos encontramos con la tesis titulada *El color como elemento narrativo en la producción*

audiovisual (2017), de Gabriel Alejandro Chiriboga Hinojosa, trabajo que nos muestra una introducción del color y sus elementos técnicos dentro de la teoría del color.

Atravesando la carrera de Cine y Audiovisuales en la Universidad Estatal de Cuenca, hemos notado una falta de estudio, análisis y apreciación en ciertos procesos de producción y postproducción; siendo uno de ellos, el color en el cine y su tratamiento en el etalonaje digital. Esta falta de formación en el tema, ha conllevado a productos audiovisuales con una carencia notable del uso del color y etalonaje digital; dejándonos de esta manera con proyectos que precisan de un tratamiento visual planificado. Dentro de todos los elementos que aportan a la narrativa de un audiovisual, el color es un recurso que, implementado correctamente, pasa a ser casi desapercibido por los espectadores, pero suman un gran impacto cognitivo dentro de la lectura de la imagen. “La palabra y su acento, la forma y su color son receptáculos de un mensaje. Si el acento confiere a la palabra un brillo coloreado, el color comunica a la forma y la plenitud y el alma” (Itten, 1961, p. 8), podemos apreciar las concepciones de Johannes Itten con respecto al color como una forma de “comunicar”, por ello creemos muy necesario que el uso intelectual del color y etalonaje digital sea consciente y razonado. En este sentido, este proyecto monográfico pretende contribuir a los estudios universitarios y para aquellos estudiantes que busquen un referente teórico sobre el color en el cine, su psicología y etalonaje digital.

En función de lo dicho hasta aquí, los objetivos que hemos planteado para esta investigación son los siguientes: objetivo general, analizar y fundamentar los principios del color, la psicología del color y etalonaje digital para analizar la narrativa audiovisual de *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, y *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán. Y los objetivos específicos que se desprenden del general son: primero, conceptualizar y describir los principios del color en el arte, su percepción en base a la psicología del color y su interacción y aplicación al etalonaje digital en el cine; segundo, analizar las características principales de la influencia del color en la composición cinematográfica de: *En el nombre de la hija* (2011), para la creación de un ambiente cálido que enmarca al universo conflictivo de la protagonista; tercero, analizar las características principales de la influencia del color en la composición cinematográfica de *Alba* (2016), para la creación de un ambiente frío que resalta el universo fatídico del protagonista; y cuarto, analizar comparativamente los principios del color, el etalonaje digital y la psicología del color en las películas: *En el nombre de la hija* (2011) y *Alba* (2016). Consecuente con los objetivos, los contenidos de la investigación serán los

siguientes: Capítulo I, Color, psicología del color y etalonaje digital; Capítulo II, Análisis cromático de *En el nombre de la hija* (2011); Capítulo III, Análisis cromático de *Alba* (2016); Capítulo IV, Análisis comparativo; y finalmente, Conclusiones.

Para este estudio vamos a partir de los conceptos de autores que serán relevantes en nuestra investigación. Aquí exploraremos brevemente los conceptos de Johannes Itten, en su libro *Art de la couleur* (1961), quien nos propone una familiarización ante los problemas fundamentales del color con la finalidad de comprender mejor el papel del mismo en la creación artística. Esto nos abre paso para estudiar el libro de Eva Heller, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2004), en el cual desarrolla una recopilación de 2.000 consultas a personas de distintas profesiones, en Alemania, con la finalidad de generar una percepción detallada del color en un individuo. Finalmente, para poder ejemplificar el papel del colorista en el proceso de etalonaje digital tomaremos ideas de Lucia Tello, quien recoge los resultados de una investigación desarrollada en el marco del Grupo de Investigación “COYSODI, Comunicación y Sociedad Digital”, de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), en el artículo titulado: *Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital* (2018).

A fin de alcanzar los objetivos propuestos en nuestro estudio titulado Color, psicología del color y etalonaje digital en la narrativa de *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida, y *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán, estimamos que la metodología (y sus principios epistemológicos) más óptima para los trabajos de reflexión es el paradigma metodológico de investigación sobre las artes, funcional para aquellas propuestas que tienen fines de crítica o teorización y no de creación cinematográfica (Hernández Hernández, 2006, p. 13), y que generalmente comprende actividades tales como la descripción, extrapolación, interpretación y evaluación de las obras fílmicas que conforman el corpus que será analizado a partir del marco teórico propuesto.

Por consiguiente, el proceso metódico que seguirá nuestra investigación comprende tres fases: primera, la búsqueda bibliográfica que ayudará a construir los antecedentes, el marco teórico, los referentes fílmicos y el marco metodológico, que se hará en fuentes primarias y siguiendo las técnicas que lectura y escritura académicas; segunda, el análisis del corpus fílmico, el que se realizará desde el marco teórico propuesto y siguiendo una metodología adecuada a los objetivos de nuestra propuesta; tercera, análisis comparativo y discusión de resultados.

Capítulo I

Color, psicología del color y etalonaje digital

sí podéis, sin saberlo, crear obras maestras de color,
vuestro camino es no saber,
pero si, de esta ausencia de ciencia,
no podéis deducir obras maestras,
debéis intentar instruiros
ITTEN

En este primer capítulo de nuestra investigación vamos a desarrollar aspectos como los antecedentes o trabajos previos realizados y que tienen relación directa o indirecta con el tema de investigación que proponemos; posteriormente discutiremos los conceptos del color a través de la historia y sus distintas formas de ser comprendido por distintos intelectuales que dedicaron su vida al mismo, posteriormente revisaremos la psicología del color de ciertos matices para tener una comprensión más pulida de sus connotaciones y su lectura, por último revisaremos el proceso de colorimetría en cine, etalonaje digital, y su impacto en el proceso de postproducción cinematográfica y concluimos con las metodologías.

Antecedentes

Dice Misek que en el cine, la aparición más temprana del color fue aplicar manualmente la pintura sobre las cintas, en las que se puede apreciar en la obra “serpentine dance” cinta de Edison Manufacturing Company, quienes pintaron el vestido de la bailarina de diferentes tonalidades y saturaciones, imitando así los distintos cambios de luz en un escenario (Misek, 2010, p. 15); esta técnica comenzó a quedar obsoleta debido al incremento en el tiempo de las cintas lo que conllevaba a generar más fotogramas, lo cual convertía al proceso manual de tinturado menos eficiente. Tiempo después se empezaron a tinter los fotogramas con colores uniformes, la cual dejó de ser implementada conforme se introdujo el sonido, debido a que este afectaba en su calidad.

Esto abrió paso a un replanteamiento de la técnica, lo que dio como frutos al Technicolor, una compañía fundada en el año de 1915 que consistía en la manipulación de dos colores primarios que posteriormente dicho proceso mejorará al incluir un tercer color en el año de 1932; dejándonos como resultado los colores primarios que se convertirían en la base de la colorización analógica del cine: el cian, magenta y amarillo. De esta manera la compañía Technicolor fue un pionero importante por casi 20 años en el desarrollo del color en el cine. Estos avances en la tecnología llevo a la gran máquina

cinematográfica de Hollywood a producir películas a color, que en un comienzo eran más enfocadas a diferentes géneros, tales como musicales, westerns, épicas, fantasías y comedias. Esta elección de estéticas se llevó a cabo hasta que, paulatinamente, y tras mucha experimentación el color en el cine se convirtió en la nueva norma. (Misek, 2010).

Entre los varios estudios sobre el tema de nuestra investigación, hallamos: *La Post producción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos* (2006), una tesis doctoral de la Universidad Jaume de España, escrita por D. Agustín Rubio Alcover, en la que, en su segundo capítulo, dedicado a la industria de la postproducción digital, nos ilustra de manera técnica las concepciones de etalonaje y modificación del color. El autor hace un énfasis en los fundamentos tecnológicos que se emplean para la postproducción digital con sus respectivas bases históricas y tecnológicas para justificar su análisis crítico. El estudio que guía a este capítulo se enfoca primordialmente en una suerte de comparación entre lo analógico y lo digital, y en su apartado: “Etalonaje y modificación del color. Internegativo digital”, lo maneja de igual forma; es precisamente aquí en el que señala una definición y diferencias entre términos utilizados dentro del proceso de colorización, tales como etalonaje, gradación, corrección primaria y secundaria.

Igualmente encontramos la tesis *El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad* (2016), de Mercedes García Navas. Esta investigación nos habla del color, sus cualidades, técnicas y estrategias para utilizarlo en un medio audiovisual. El autor nos presenta una forma de concebir el uso del color para expresar emociones como una forma visual de lectura a la que denomina “alfabetización visual” aquello nos explica que genera una relación o “nexos” entre el creador y el receptor; “El creador de la obra audiovisual guía al espectador por los caminos de la historia que está desarrollando, mientras que el espectador, al saber “leer”, puede conocer el camino por donde tiene que transitar para disfrutarlo y entenderlo en su totalidad” (Navas, M. 2016, p. 5). Para poder desarrollar esta teoría de una lectura visual guiada por el color, Navas realiza un análisis a dos series de la tercera edad dorada de la televisión; la primera, guiada bajo un color histórico: *Mad Men*; y, la segunda, guiada bajo un color simbólico: *Breaking Bad*.

Por otra parte, *Teoría de la Psicología del Color y la Cromática del cine* (2019), de Marli Baneb Beltrán González, es un análisis de la información recopilada sobre la teoría de la psicología del color y la colorimetría aplicada al cine, en un análisis correlacional

individual de cada una. Esta investigación se basa en un análisis específico de la población de Santiago de Cali a un grupo de cinéfilos y realizadores audiovisuales. Este trabajo trata de abarcar varios temas, sin en realidad profundizar en cada uno de ellos.

Color y Espacio. Azul, Blanco, Rojo en la trilogía de Krzysztof Kieslowski (2020), de Pablo Gómez Irusta, nos plantea un estudio de la capacidad del color para “organizar, componer y dominar las escenas dentro del ámbito cinematográfico” (p. 4), en el que pretende generar estímulos espacio-visuales en el espectador de forma directa o indirecta. “[...], fue hasta que entré a la carrera de arquitectura cuando me di cuenta de la importancia del color y de la luz en los espacios arquitectónicos. De forma que empecé a ver la importancia compositiva del espacio a través del color y la luz, con el fin de transmitir un determinado mensaje” (p. 4) es así como Irusta mezcla sus conocimientos de arquitectura, el color como un elemento de identidad arquitectónica y la cinematografía del polaco Krzysztof Kieslowski; apoyándose en los conceptos de una tesis doctoral anteriormente mencionada de Mercedes Navas, *El color como recurso expresivo: Análisis de las series Mad Men y Breaking Bad (2016)*. Irusta se enfoca en el estudio de la trilogía de K. Kieslowski: Tres colores específicos: Azul, Blanco y Rojo” en el que diagrama la relación del uso del color de cada película, entre la ‘palette’ y el color dominante, ejemplificando su significado en relación con la narrativa y su interpretación correspondiente.

El Color

Para el estudio del color, podemos partir con su definición etimológica según Joan Corominas, en su escrito *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana (1961)*, donde nos sugiere su origen a partir del latín *color-oris*, el cual es el nombre del efecto o resultado del verbo *colare*, que se puede traducir como *cubierta o cubrir*. Por otro lado, la definición según la RAE, lo conceptúa como: “Propiedad de la luz transmitida, reflejada o emitida por un objeto, que depende de su longitud de onda”, lo que quiere decir que el color se produce cuando los rayos del sol tocan un objeto y este es percibido por un órgano visual, que a su vez genera una interpretación del mismo como un fenómeno lumínico.

Este fenómeno lumínico fue comprendido en los estudios científicos de Isaac Newton, resumido en un escrito de siete páginas titulado: “Óptica o Tratados de las reflexiones inflexiones y colores de la luz”, en el que, a partir de experimentos generados con base

en la luz y prismas, logró teorizar una comprensión de aquel fenómeno, con observaciones importantes tales como “la blancura de la luz del sol se compone de todos los colores que consta dicha luz cuando se separan debido a sus diferentes refrangibilidades para teñir el papel o cualquier otro cuerpo blanco sobre el que incidan” (Newton, [1676] 1977). Aquello lo podemos comprender de mejor manera en el escrito de Aníbal de los Santos, en su texto “Fundamentos Visuales 2”, quien lo explica de la siguiente manera:

El color es pues un hecho de la visión que resulta de las diferencias de percepciones del ojo a distintas longitudes de onda que componen lo que se denomina el "espectro" de luz blanca reflejada en una hoja de papel. Estas ondas visibles son aquellas cuya longitud de onda está comprendida entre los 400 y los 700 nanómetros; más allá de estos límites siguen existiendo radiaciones, pero ya no son percibidas por nuestra vista. (p.2)

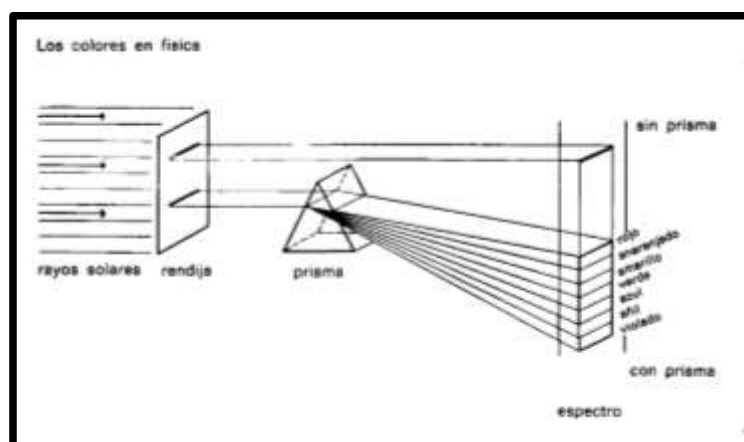
A partir de esta comprensión física del color, surgirán teóricos que concebirán y utilizarán a este fenómeno físico como una herramienta expresiva; como es el caso de Johannes Itten, arquitecto, pintor, fotógrafo, dibujante y escritor suizo en el que nos presenta su familiarización con el color en su libro *Art de la couleur* (1961), donde nos plantea al color de la siguiente forma: “El color es la vida, pues un mundo sin colores parece muerto. Los colores son las ideas originales en el principio del mundo. Si la llama engendra la luz, la luz engendra los colores. Los colores provienen de la luz, fenómeno fundamental del mundo, nos revela a través de los colores el alma viva de este mundo.” (1961, p.8), aquí cabe destacar la aseveración de que “los colores provienen de la luz”, ya que refuerza una vez más la asociación del color con la luz, la cual ya fue estudiada a fondo por Isaac Newton como un fenómeno físico.

Itten hace mención de aquello en su libro, realizando así una explicación práctica del experimento de prismas de Newton (Figura 1) y, a partir de aquello, nos señala que “las ondas luminosas son en sí incoloras. El color nace únicamente en nuestro ojo o en nuestro cerebro” (Itten, p. 17). y luego nos plantea una diferencia particular entre los colores compuestos por luz y los colores compuestos por pigmentos, siendo así que; “Todos los colores de los pintores son pigmentos o sustancias coloreadas. Son colores de absorción y sus mezclas se rigen por las leyes de la sustracción. [...]. La mezcla de los colores del prisma, inmatereales, da el blanco ya que es una mezcla de adicción.” (Itten, p. 17). Esta diferencia será de peculiar relevancia en el momento de separar las

artes plásticas de la fotografía, pero solo en su concepción al momento de ser creados, porque a partir de allí, la comprensión de las teorías de color, composición, armonía y círculos cromáticos se unifican tanto para las artes plásticas como para la fotografía; unificación que será clave para la comprensión de del color en el cine y su etalonaje digital. Dicha comprensión del color viene dictada por las teorías que ciertas personas han desarrollado a través de la historia para tener una mejor comprensión del mismo; teorías que han evolucionado y continúan fortaleciéndose hasta la actualidad.

Figura 1

Descomposición de la luz solar en los colores del espectro



Nota. Tomado de Itten, J. (1961). *Art de la couleur*, (p. 16)

Teoría de color

Una vez comprendido el concepto de color podemos concebirlo como una herramienta visual para las distintas áreas que requieran un uso exhaustivo del mismo con determinados fines. Dichas áreas recorren desde la pintura, artes visuales, la fotografía, diseño textil, diseño gráfico, la arquitectura, imprenta, y en nuestro caso de estudio, el cine. Para utilizar al color como una herramienta expresiva nos basamos en la *teoría de color*, que comprende un conjunto de reglas básicas, guiadas por la mezcla y asociaciones de colores para conseguir efectos visuales deseados. Dicha teoría se ha ido construyendo progresivamente gracias al aporte de distintos artistas, que han realizado reflexiones del color, entre los que más resaltan están: Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm von Bezold, Michel-Eugène Chevreul, Johann Itten, Luigina De Grandis e Ingrid Calvo.

Partiendo de los descubrimientos de Newton, el poeta alemán, Johann Wolfgang von Goethe, propuso su comprensión de los colores en contraposición a la física newtoniana, con una física cualitativa y a partir de la observación naturalista:

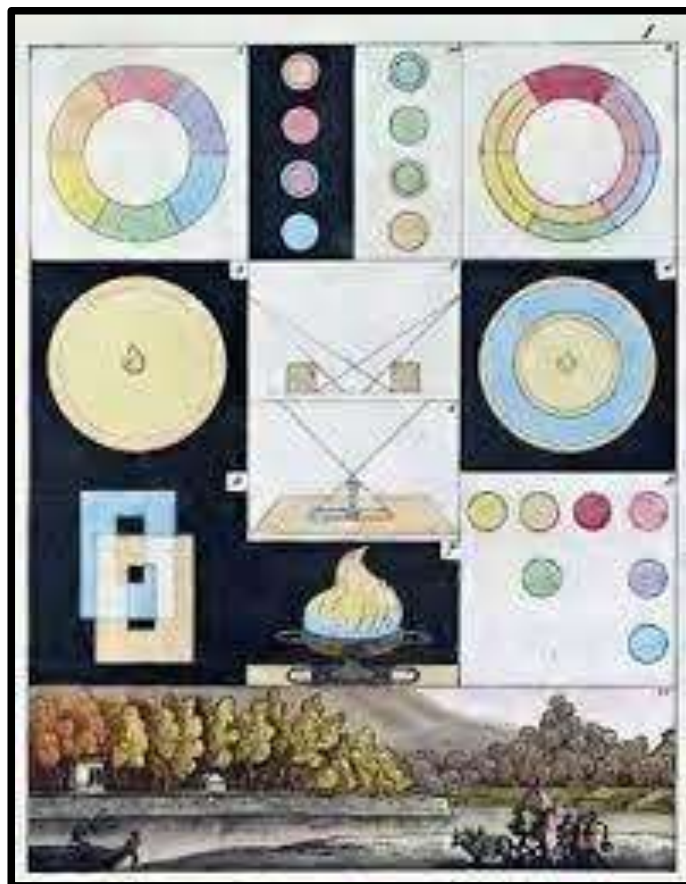
La teoría de los colores, en particular, ha sufrido mucho, y su desarrollo se ha retardado incalculablemente al haber sido con frecuencia relacionada con la óptica, una ciencia que no puede prescindir de las matemáticas; a pesar de que la teoría del color, en estricto rigor, puede ser abordada absolutamente independiente de la óptica. (Calvo, 2014, p. 95)

Como se ve, Goethe se aleja de un estudio cuantitativo, asumiendo la definición newtoniana como una explicación objetiva. La mejor forma de comprender aquello, la encontramos en el texto de Ingrid Calvo, diseñadora gráfica de la universidad de Chile, titulado “Cuatro aproximaciones a la Teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe”, donde nos plantea que “para Goethe, la interpretación newtoniana del color era algo así como describir una rosa en términos de un conjunto de partículas subatómicas de color rojo uniforme: ignorar totalmente la esencia y belleza de la flor” (2014, p. 97).

Calvo nos explica, directamente, el trabajo de Goethe basado en tres láminas de la obra llamada la *Farbenlehre* (1810), que se compone de tres partes: la primera, “sección didáctica”, cuyo contenido está guiado por la concepción del color como un elemento físico, químico y su comprensión cultural, con experimentos y ejercicios visuales que recaen en la objetividad y la subjetividad (Figura 2); la segunda parte, está compuesta por lo “Sensible-moral”, que hace referencia a “la relación entre el aspecto material del color y la naturaleza interior inmaterial del hombre.” (2014, p. 97), lo que significa un enfoque del color como un recurso estético por encima del simbólico y sus asociaciones con el sentimiento humano. Después nos encontramos con la segunda parte de la *Farbenlehre* bautizada como “Polémica”, que se interpreta como una postura en contra de los postulados de Newton (Figura 3). Por último, la tercera parte, “Sección histórica” (Figura 4), es una antología del testimonio sobre la teoría del color desde la antigüedad hasta el siglo XVIII. Con aquellas láminas de Goethe, Calvo nos plantea cuatro aproximaciones para permitirnos comprender la importancia de esta obra para el conocimiento del color y sus reflexiones, concepción, expresión y comunicación del fenómeno cromático.

Figura 2

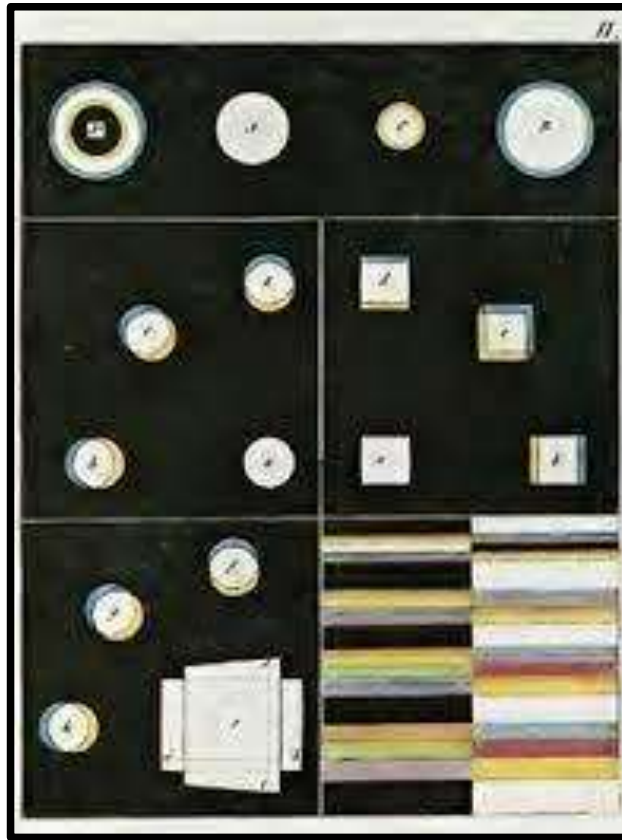
Lámina I de la Teoría de los colores de Goethe (1810)



Nota. Tomado de Calvo, I. (2014, p. 99)

Figura 3

Lámina II de la Teoría de los colores de Goethe, 1810.

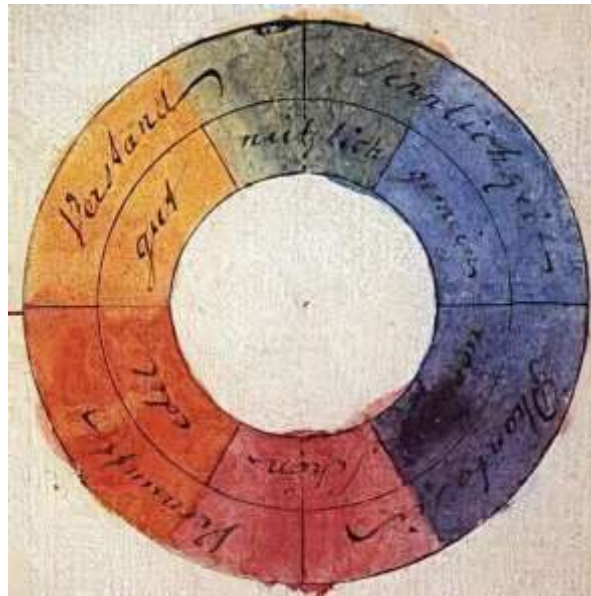


Nota. Tomado de Calvo, I. (2014, p. 99)

Ingrid Calvo, nos plantea estas cuatro aproximaciones de la siguiente manera, siendo así: “Explicación del fenómeno cromático en imagen”; “Teoría de las polaridades”; “Color y Forma” y “Conciencia del receptor en Goethe”. La primera, “Explicación del fenómeno cromático en imagen”, Calvo la aborda como una reflexión en torno al rol de la imagen en la representación del fenómeno cromático, en la cual identifica que el círculo cromático de Goethe (Figura 4) “cumpliría la función de presentar visualmente la totalidad de su teoría, cuya morfología serviría de soporte para graficar las cualidades expresivas del color y sus relaciones intrínsecas” (2014, p. 97), y esta proporcionará una estructura tradicional compuesta por dos anillos concéntricos, con colores opuestos en la que se representan seis colores teóricos elementales a partir del púrpura (*purpur*), nombre que Goethe da al color rojo como la intensificación del azul y amarillo. Luego el anaranjado *orange*, amarillo *gelb*, verde *grün*, azul *blau*, seguido de violeta *violett*, hasta regresar a la púrpura. Goethe utilizó esta explicación de seis colores para representar su teoría, teniendo en cuenta que su imagen no abarcaría la totalidad de los colores que forman parte de la experiencia sensible, señalando que:

A estos tres o seis colores, que caben cómodamente en un círculo, se circunscribe la teoría elemental de los colores. Todas las demás variedades, cuya gama es infinita, se relacionan más bien con la técnica aplicada, el oficio del pintor y del tintorero y, en un plano general, con la vida. (Calvo, 2014, p. 65-66)

Esta aseveración de Goethe de la “teoría elemental de los colores”, en la que nos señala que a partir de aquellos seis colores surgen sus numerosas variantes, es aquella que perdurará hasta la actualidad; y a partir esa concepción surgirían más teorías que retomarán como punto de partida aquel círculo cromático y sus potenciales variaciones. Por otro lado, Calvo nos plantea la “Teoría de las polaridades”, en la que identifica el concepto de la polaridad en la naturaleza, equivalente a lo que Goethe llama “fronteras entre luz y la oscuridad”. La autora identifica la polaridad entre luz y oscuridad en la *Farbenlehre*, en la que nos plantea al negro como un representante de la oscuridad que deja al órgano visual en estado de reposo, y al blanco, por lo contrario, como representante de la luz que estimula la vista. Este concepto de polaridad, dentro del círculo cromático, aplica a los opuestos cromáticos que comprenden: la temperatura entre fríos y cálidos; los colores activos y pasivos, entre otros; son los que cumplen con dicha oposición y estas serán una base para sus comprensiones simbólicas a posteriori.

Figura 4*Círculo cromático de Goethe, 1810.*

Nota. Tomado de Calvo, I. (2014, p. 99)

Por otro lado, y en un campo no tan bien documentado, se encuentra “color y forma”, que, como su nombre señala, establece una relación entre el color y la forma; este debate se dio a partir de la “asociación de la línea con la racionalidad y lo exacto, mientras el color era vinculado a la expresión de lo visceral, [...] y que conllevaron su consideración como un recurso menos apreciado que el dibujo, un recurso menor” (Calvo, 2014, p.99); es decir, que la línea es el pensamiento y el color el sentimiento; y, sin embargo, aclara que:

Pues bien, afirmamos, por extraño que parezca nuestro aserto, que el ojo en sí no percibe forma alguna, por cuanto la luz, la oscuridad y el color constituyen juntos lo que para la vista diferencia los objetos y las distintas partes del objeto. De modo que a base de estos tres factores construimos el mundo visible haciendo así posible, al mismo tiempo, la pintura, capaz de representar un mundo visible mucho más perfecto de lo que puede ser el mundo real. (Calvo, 2014. p. 99)

Con esto, Calvo nos muestra la importancia que en el siglo XIX Goethe otorgaba al color en relación con su percepción y la representación del mundo que nos rodea, lo que corrobora con su afirmación de “el ojo no ve forma alguna”, ya que para el poeta alemán la importancia recae sobre el color, la luz y la oscuridad, pues los mismos constituyen la forma, generando la ilusión de realidad.

Por último, Calvo, a manera de reflexión y conclusión de sus cuatro aproximaciones a la obra de Goethe, nos enfrenta a un cambio de perspectiva basado en la traducción literaria, de la obra; siendo así, que el título original *Zur Farbenlehre* fue traducido al inglés como *Theory of Colors* (teoría de los colores), por Charles Eastlake. Pero, en el vocabulario alemán la palabra *Lehre* se traduce como *enseñanza*, lo que lleva a nuestra autora a concebir a la *Farbenlehre* como una enseñanza directa de Goethe con sus lectores, como un diálogo directo en el que nos invita a utilizar la vista como un instrumento adecuado para comprender sus enseñanzas.

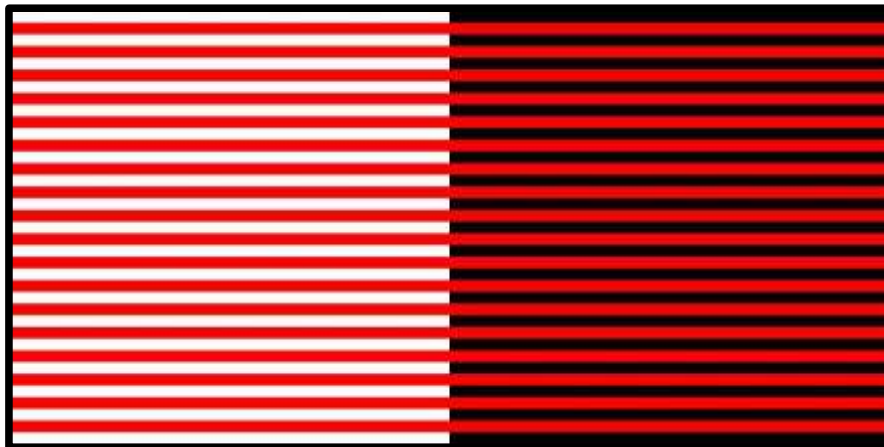
Posteriormente, en *Art de la couleur* (1961), de Johann Itten, una de las teorías que resalta es la de los “siete contrastes de colores”, que el propio Itten considera importante dentro de la teoría general de los colores. En este orden, resalta los trabajos de distintos autores que subrayan la importancia del contraste, tales como: Goethe, el primer precursor en la teoría del color, y de quien, como ya hemos visto, se puede identificar la *Farbenlehre*, su teoría de las polaridades, basada en la luz y la sombra como un elemento natural; Johann Friedrich Wilhelm von Bezold (1837 - 1907), físico alemán que descubrió un efecto visual al que se le conoce como “Efecto Bezold- Brücke”, el cual, según Aznar, “consiste en que, ante dos estímulos cromáticos con la misma longitud de onda, pero con distinta intensidad (brillo), pueden producir la percepción de diferentes matices.” (2001, p. 1) (Figura 5); de igual forma, Philip Otto Runge (1777-1810), un artista y teórico alemán especializado en el romanticismo y artes visuales alemanas; Runge, en 1810 publicó, un tratado titulado *Esfera de color*, en el que ilustra la clasificación y separación de los colores (Figura 6), el cual nos enfrenta con dos esferas que visualmente nos ilustra el cambio de tonalidad de los colores; por un lado, enfocada a la desaturación del color hasta llegar al blanco, y por otra, la saturación del mismo hasta generar el negro. Desafortunadamente su fallecimiento prematuro no permitió el desarrollo de su teoría a totalidad, siendo así absorbida por otros teóricos como es el caso de Goethe en la *Zur Farbenlehre*.

Por último, Itten estudia la *Ley de contrastes simultáneos de colores* de Michel-Eugène Chevreul (1786 – 1889), cuya teoría nace de una necesidad empírica de “crear un círculo cromático que proponga una clasificación general de colores que tanto tejedoras como tintorerías puedan compartir un mismo marco de referencia.” (Roque G. 2011, p.

3)¹, (Figura 7). Debido a que su trabajo como químico era el de tinturar lanas y sedas para el uso de tres manufacturas: Gobelins, para tapicerías; La Savonnerie, para alfombras; y, Beauvais, para tapicerías de muebles. Sus teorías fueron expuestas en su libro (traducido del francés) *Los principios de la armonía y contraste de colores y sus aplicaciones a las artes* (1839) en el que nos establece que “En el caso de que el ojo vea al mismo tiempo dos colores contiguos, éstos aparecerán lo más diferentes posible, tanto en su composición óptica como en la intensidad de su color.” (Roque G. 2011, p 4), en donde nos quiere decir que cuando los ojos miran al mismo tiempo dos colores continuos, estos aparentan ser lo más distintos posibles, tanto en su composición óptica como en la fuerza del color (Figura 8).

Figura 5

Efecto Bezold- Brücke - Johann Friedrich Wilhelm von Bezold

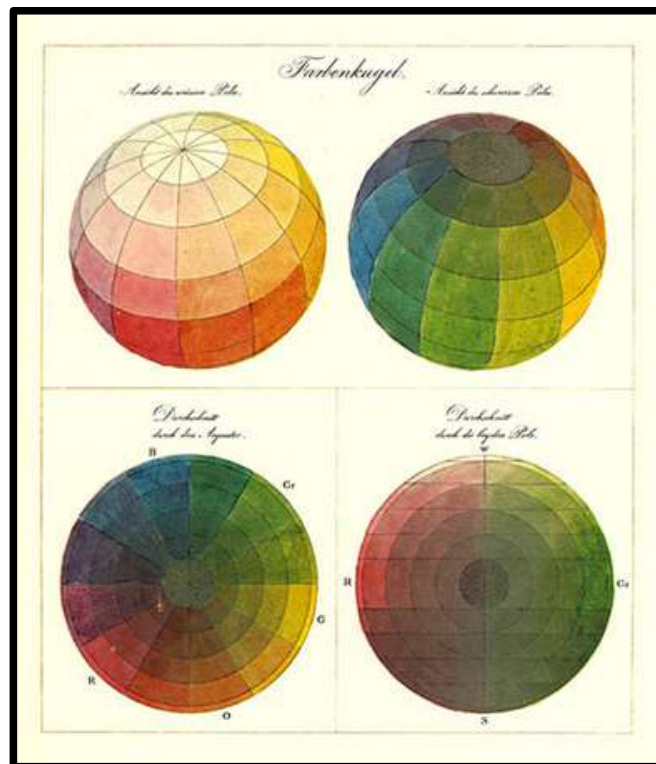


Nota. Tomado de, <https://www.hisour.com/es/bezold-effect-26505/>

¹ En el original inglés: “create a chromatic circle proposing a general classification of colours to which both weavers and dyers could refer with a shared frame of reference”. Nuestra traducción; y en adelante todas las traducciones al inglés serán nuestras.

Figura 6

Bola de color Runge.

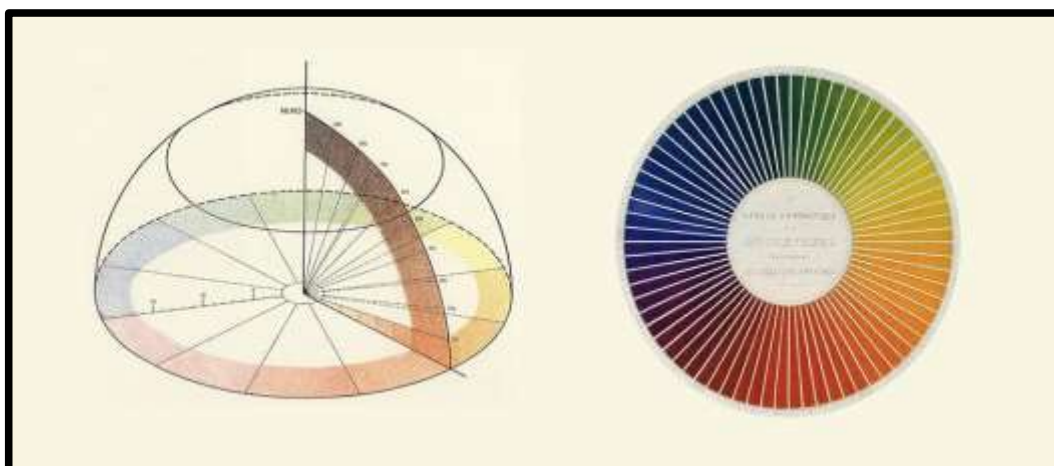


Nota. Tomado de Colorsystem,

https://www.colorsysteem.com/?page_id=771&lang=en

Figura 7

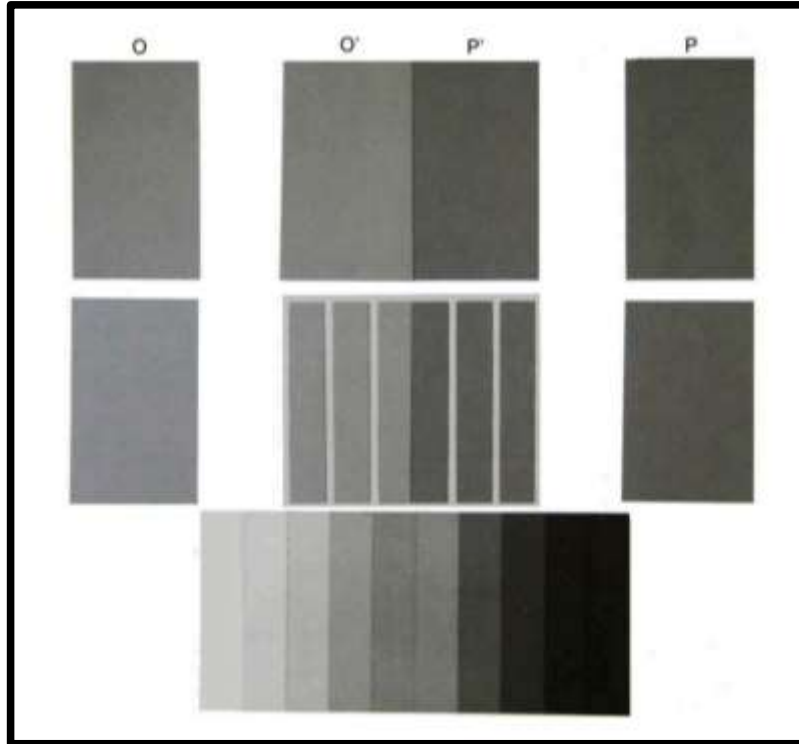
Esfera de color de Michel Eugène Chevreul



Nota. Tomado de: <https://www.are.na/block/12873490>

Figura 8

Ilustración de los contrastes de claridad. Redibujado del original de Michel Eugène Chevreul



Nota. Tomado de Roque, G. (2011). Chevreul's colour theory and its consequences for artists, (p, 5)

A partir de aquello, Itten nos define al contraste de esta manera: “se habla de contrastes cuando se puede constatar entre dos efectos de colores que se comparan, unas diferencias o unos intervalos sensibles” (1961, p. 33), resaltando así, el efecto de contrastes polares cuando estas diferencias llegan a sus extremos, ya que “todo lo que podemos captar con nuestros sentidos se fundamenta en una relación comparativa” (1961, p. 33), efecto que ya fue estudiado a profundidad por Chevreul en su ley de *Contrastes simultáneos*, y que nosotros lo retomaremos para nuestro análisis de las películas.

Es entonces, donde queremos resaltar, su teoría del “círculo cromático en doce zonas”. Para ello, Itten divide el círculo cromático en un triángulo equilátero, de tal forma que separa los colores primarios y sus mezclas que, a su vez, forma un hexágono el cual nos permite distinguir entre doce zonas de colores principales, tres combinaciones primordiales, y tres colores primarios, (Figura 9), “hay que llegar a ver los doce colores del círculo cromático con la misma precisión que el músico oye las doce notas de la

gama musical” (1961, p. 32); de esta forma Itten generaliza de forma concreta al círculo cromático para aportar valores al artista al momento de toma de decisiones prácticas.

Figura 9

Círculo cromático en doce zonas



Nota. Tomado de Itten, J. (1961). *Art de la couleur*, (p. 31)

Basado en esos antecedentes teóricos, Itten elabora su propia teoría; de esta forma nos presenta “los siete contrastes de color de Itten”, siendo así: contraste del color en sí mismo, contraste claro-oscuro, contraste caliente-frío, contraste de los complementarios, contraste simultáneo, contraste cualitativo y contraste cuantitativo. Itten nos introduce a su teoría afirmando que “cada uno de los siete contrastes es tan específico y tan diferente de los demás por sus características particulares, su valor de formación, su acción óptica, expresiva y constructiva, que podemos reconocer en él las posibilidades fundamentales de la composición de los colores” (1961, p. 33); De estos exploraremos lo que son de relevancia para nuestra investigación.

El contraste del color en sí mismo

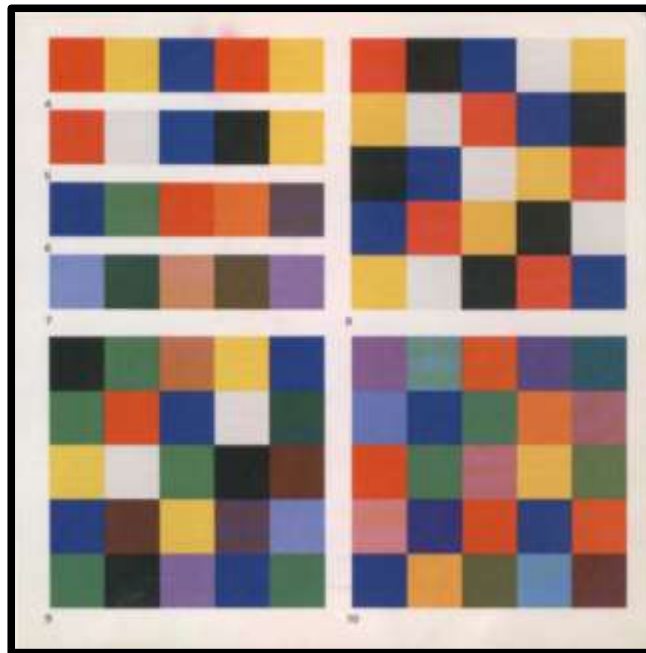
En primer lugar, somos presentados con el contraste del color en sí mismo, el cual, se nos indica que es el más sencillo de comprender, debido a que su requerimiento radica en el uso de cualquier color puro y luminoso. El autor explica que para poder representar este contraste se requiere de tres colores diferentes entre sí y el efecto que este produce es “simplemente multicolor, franco, potente y neto” (1961, p. 34). Por lo contrario, aquel

efecto va perdiendo vigor conforme los colores escogidos se van alejando de los tres primarios (Figura 9). De igual manera, nos señala Itten, que este efecto es menos evidente cuando los colores terciarios se ven delimitados por un blanco o negro: “su irradiación y sus reciprocas influencias son entonces ampliamente neutralizadas y cada color reviste una expresión real y concreta” (1961, p. 33), lo que quiere decir que la percepción de aquel conjunto de colores pasa a ser una percepción individual al existir esa delimitación por trazos blancos o negros (Figura 10):

El contraste del color en sí mismo da la solución para numerosos temas de pintura. Expresa la vida bulliciosa, el brote de una fuerza luminosa. Los colores puros primarios y secundarios siempre expresan una irradiación cósmica primitiva y, al mismo tiempo, una realidad solemne y material. (Itten, 1961, p. 36)

Figura 10

El contraste del color en sí mismo



Nota. Tomado de Itten, J. (1961). *Art de la couleur*, (p. 35)

El contraste claro-oscuro

Por otro lado, al hablar de un contraste claro-oscuro, Itten nos habla de un contraste polar, el cual expresa a dos opuestos extremos de toda la gama de los tonos grises y los tonos coloreados. Itten nos indica que el tono más negro es del terciopelo negro y el

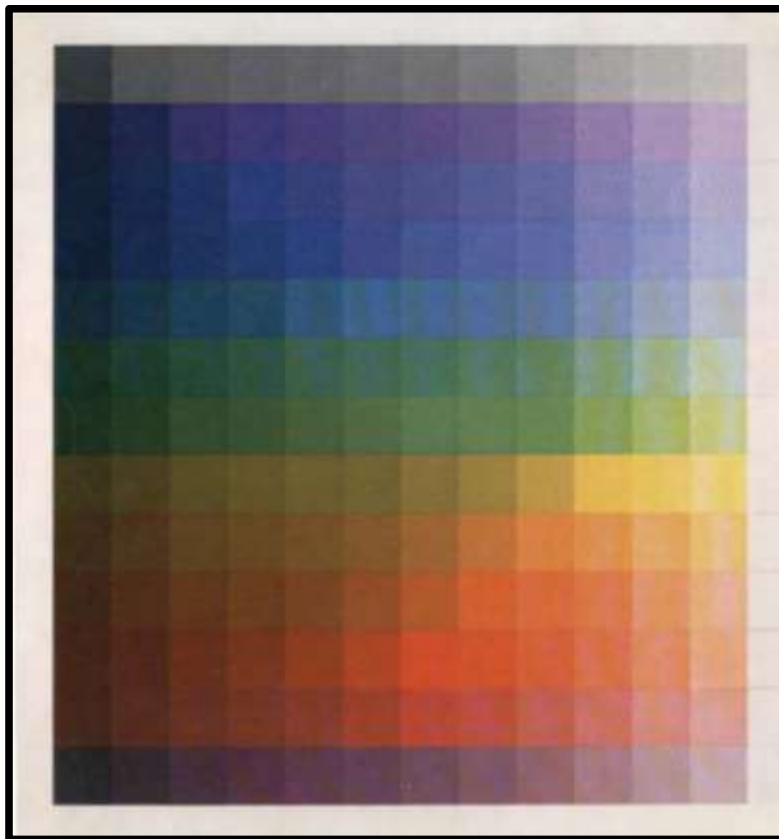
tono más blanco es el del sulfato de barista² utilizando estos extremos para dar la noción de la infinidad de grados de grises que depende mucho del umbral de sensibilidad de visión de cada individuo, nos explica al color gris como un color neutro, muerto y que depende mucho de los colores que se emparejen con el mismo. Siguiendo con el uso de su círculo cromático, nos explica la existencia de doce gamas de grises, en la que nos pone como un ejemplo al color azul, que oscurecido obtenemos un azul medianoche y aclarándose un azul pálido (Figura 11). Pero, por último, nos señala este ejemplo como un ejercicio para poder desarrollar la sensibilidad visual ante los distintos tonos de un color; para nuestro caso de estudio, se nos es pertinente resaltar que “una pintura construida sobre el contraste claro oscuro puede concebirse según dos, tres o cuatro valores de tonos dominantes.

El pintor habla entonces de dos, tres o cuatro -proyectos- y los grupos principales deben de quedar bien determinados en la relación de unos con otros” (1961, p. 44). Aquí nos señala la importancia de que cada “proyecto” puede estar conformado por distintos tonos que se enmarquen dentro del mismo, pero que no deben suprimir las diferencias de otros, de tal manera que exista un orden para de esta forma producir un efecto pictórico; un ejemplo de esta aplicación del claro-oscuro nos lo señala Itten en la obra de Rembrandt (1606 - 1669), *El hombre del casco de oro* (Figura 12), en el que se puede identificar tres “proyectos” guiados por los tonos rojos de las plumas, rostro y el hombro de la armadura; tonos amarillos del casco; y tonos marrón de la armadura y el fondo del cuadro.

² Actualmente el título del tono más negro se lo lleva el denominado “Vantablack”, capaz de absorber la luz en un 99,96%, creado por los científicos de Surrey NanoSystems y su contraparte producida por científicos de la Universidad Purdue, en West Lafayette, que generaron un tono blanco que refleja el 98.1% de la luz que incide en él.

Figura 11

El contraste claro-oscuro



Nota. Tomado de Itten, J. (1961). *Art de la couleur*, (p. 43)

Figura 12*El hombre del casco de oro*

Nota. Tomado de [pag-17.jpg \(451x600\) \(elimparcialnews.com\)](#)

El contraste caliente frío

Para poder explicar este tipo de contraste, nuestro autor nos plantea la percepción de temperatura de una habitación basado en el uso de los colores: azul-verde para frío, rojo-anaranjado para calor. Estableciendo que: “Esto prueba científicamente que el color azul-verde tranquiliza la circulación mientras que el color rojo-anaranjado la activa” (1961, p. 45), aquello fue corroborado con experimentos similares en animales, en los que se observaba una agitación ante colores rojos y, por lo contrario, una tranquilización ante la presencia del azul. Itten señala la importancia del uso del color para interiores, colocando como ejemplo los hospitales, y el uso de la cromoterapia ³.

A partir de aquello, y utilizando el círculo cromático de doce zonas, Itten señala que “el amarillo es el color más claro y que el violado es el color más oscuro; esto significa que existe entre estos dos colores el contraste claro oscuro en su más alto grado. [...] El rojo-anaranjado (rojo de saturno) es el color más caliente y el azul-verde (óxido de

³ Uso de colores para influir en el proceso de sanación de un paciente.

manganeso) es el color más frío.” (1961, p. 45) Además de aquello, nos presenta una tabla de criterios para definir el carácter de los colores fríos y cálidos (Tabla 1).

Tabla 1

Criterios para definir el carácter de los colores fríos y cálidos

Criterios
Caliente-frío
Sombreado-soleado
Transparente-opaco
Apaciguador-excitante
Líquido-espeso
Aéreo-terroso
Lejano-próximo
Ligero-pesado
Húmedo-seco

Nota. Criterios basados en la observación cotidiana para la comprensión del contraste caliente frío (1961, p. 45).

La forma de poner en práctica dichos criterios lo explica usando el principio de “lejano-próximo”, de tal manera que: “en un paisaje, los objetos situados en la lejanía parecen siempre más fríos, a causa de las capas de aire que se intercalan” (1961, p. 46). Itten define a este, como el más llamativo de todos. Dejándonos como ejemplos una lista de pinturas en las que se ve empleado este tipo de contraste; del cual destacaremos una, *Le parlement de Londres dans le brouillard*, de Claude Monet (1840 - 1926) (Figura 13).

Figura 13

Le parlement de Londres dans le brouillard (1890)



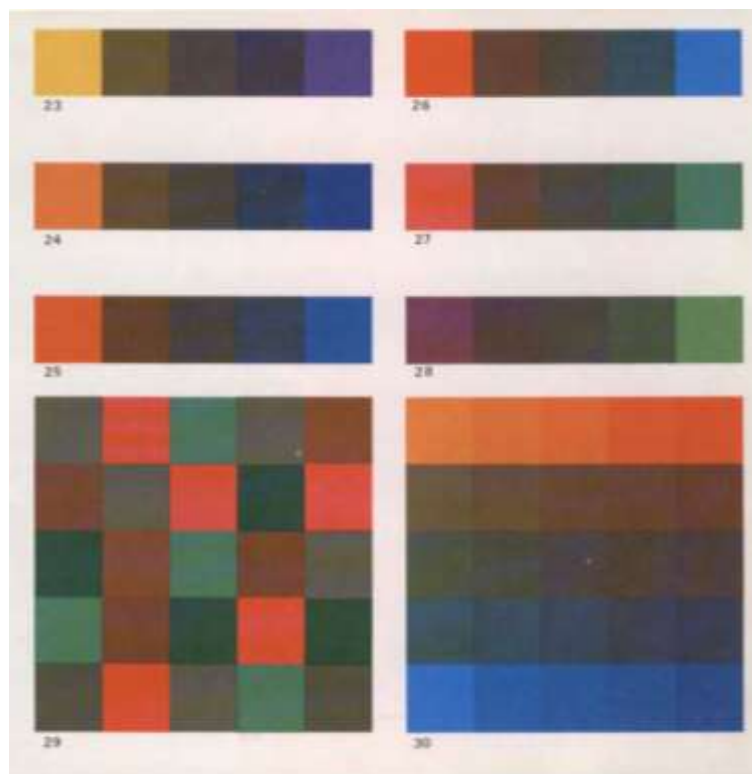
Nota. Tomado de [e1b28ceac499a8d5693927a45c7be00a--modern-paintings-orsay.jpg](https://pinimg.com/e1b28ceac499a8d5693927a45c7be00a--modern-paintings-orsay.jpg) (645x568) (pinimg.com)

Contraste de los complementarios

“Designamos con el nombre de complementarios dos colores de pigmento cuya mezcla da un gris negro de tono neutro. Desde un punto de vista físico, dos luces coloreadas cuya mezcla da una luz blanca son igualmente complementarias.” (1961, p. 49). De esta forma Itten nos describe de manera puntual en qué consiste un color complementario, pero, el enunciado que nos define un contraste complementario viene dado por la afirmación de que: “Su acercamiento aviva su luminosidad, pero al mezclarse se destruyen y producen un gris - como el agua y el fuego” (1961, p. 46). De igual manera que para ilustrarnos el *Contraste caliente frío*, Itten utiliza su círculo cromático, la cual nos presenta complementarios diametralmente opuestos (Tabla 2).

Figura 14

Contraste de los complementarios



Nota. Tomado de [e1b28ceac499a8d5693927a45c7be00a--modern-paintings-orsay.jpg](https://pinimg.com/e1b28ceac499a8d5693927a45c7be00a--modern-paintings-orsay.jpg) (645x568) (pinimg.com)

Tabla 2

Colores complementarios diametralmente opuestos

Colores complementarios	
Amarillo	Violado
Amarillo-anaranjado	Azul-violado
Anaranjado	Azul
Rojo-anaranjado	Azul-verde
Rojo	Verde
Rojo-violado	Amarillo-verde

Nota. Tabla creada a partir de los colores complementarios según la tabla de doce zonas de Itten (1961, p. 47).

También se ha demostrado que fisiológicamente la imagen residual como efecto simultáneo pone en evidencia un extraño hecho, inexplicable hasta hoy: para un color dado, nuestro ojo exige su color complementario y, si no se le da, lo produce por sí mismo. Este fenómeno tiene gran importancia para todos los artistas. (Itten, 1961, p. 47) ⁴

Aquello nos subraya, una vez más, la importancia de la ley de los complementarios como una regla base para la creación artística; debido al equilibrio visual que este genera ante la vista. De esta forma, Itten nos señala que utilizados en proporciones adecuadas generan un efecto estático y sólido, y que de igual manera cada color conserva su luminosidad. Por otro lado, cada par de colores complementarios guarda sus propias características como es el caso del amarillo y violado, que además de ser complementarios generan un contraste claro-oscuro y caliente-frío, como en *Le parlement de Londres dans le brouillard* obra de Claude Monet (1840 – 1926) (Figura 13), en la que se pueden observar dichas características mencionadas con el uso del amarillo y violado para perpetuar una escena de amanecer en la torre del Big Ben.

Contraste cuantitativo

Por último, el contraste cuantitativo nos señala las relaciones de tamaño de dos o tres colores, entre la relación de mucho-poco o grande-pequeño. Para ello, Itten nos plantea una pregunta: "Cuál es la relación cuantitativa entre dos o varios colores, que sea equilibrada y donde ninguno de los colores empleados ofrezca más importancia que los demás?" (1961, p.59), es decir que nos encontramos con un dilema de equilibrio visual en la imagen a nivel de color. Para lo cual nos podemos basar en dos factores, la luminosidad y el tamaño de la mancha de color⁵; en este sentido, Itten se basa en relaciones numéricas que inventó Goethe (Tabla 3), (Figura 15). Aquí se identifica un

⁴ Actualmente existe una explicación a dicho fenómeno, traducido del inglés: todo tiene que ver con nuestras células cónicas, uno de los dos tipos de fotorreceptores dentro de la retina de nuestro ojo, que son responsables de la visión del color. Tenemos tres tipos de conos, que son sensibles a longitudes de onda de luz azul, verde o roja. Cuando estamos expuestos a una gran cantidad de un color, ese tipo particular de cono se sobre estimula y se vuelve "cansado" y no responde. Esto te deja temporalmente con el uso de solo tus otros dos tipos de cono, que muestran el color "complementario" opuesto. (Hale, 2015)

⁵ Los términos utilizados por Itten hacen referencia a la aplicación de este contraste en la pintura, pero que de igual forma se puede traducir a la creación de una imagen digital.

balance entre los colores predominantes, o más llamativos (luminosos) con aquellos de menos luminosidad pero que en gran volumen.

Tabla 3

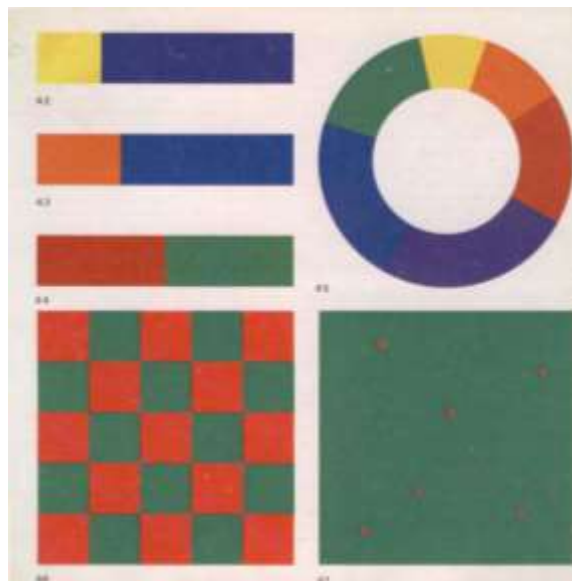
Valores de luz establecidos por Goeth

Valores de luz					
Amarillo	Anaranjado	Rojo	Violado	Azul	Verde
9	8	6	3	4	6
Valores Complementarios					
Amarillo - Violado		9:3	3:1	$\frac{3}{4}$: $\frac{1}{4}$	
Anaranjado - Azul		8:4	2:1	$\frac{2}{3}$: $\frac{1}{3}$	
Rojo - Verde		6:6	1:1	$\frac{1}{2}$: $\frac{1}{2}$	

Nota. Tabla creada a partir de los escritos de Itten (1961, p. 59)

Figura 15

El Contraste cuantitativo



Nota. Tomado de Itten, J. (1961). *Art de la couleur*, (p. 61)

Itten nos dice que “Las relaciones cuantitativas aquí empleados solo tienen valor cuando los colores utilizados son muy luminosos. Si se modifica la luminosidad de los colores, las relaciones de tamaño serán modificadas en iguales proporciones.” (1961, p. 62), lo que nos quiere decir que, dentro del gran espectro visual de los colores, este tipo de

contraste, si bien puede ser medido, esas mediciones solo sirven como una base para poder adquirir un conocimiento más empírico de este tipo de contraste. Y como es costumbre, Itten nos regala una pintura que ejemplifica su teoría, en este caso nos deja con el cuadro de Pieter Brueghel el Antigo (1526 - 1569) titulado *Paisaje con la caída de Ícaro* (1554) que pone en valor el contraste cuantitativo (Figura 16); con el cual concluimos el estudio de los siete tipos de contrastes.

Figura 16

Paisaje con la caída de Ícaro (1554)



Nota. Tomado de: [Pieter Bruegel de Oude - De val van Icarus.jpg \(2000x1278\) \(wikimedia.org\)](#)

Psicología del color

La creatividad se compone de un tercio de talento, otro tercio de influencias exteriores que fomentan ciertos dotes y otro tercio de conocimientos adquiridos sobre el dominio en el que se desarrolla la creatividad. Quien nada sabe de los efectos universales y el simbolismo de los colores y se fía sólo de su intuición, siempre será aventajado por aquellos que han adquirido conocimientos adicionales

HELLER

Una vez comprendido al color como una herramienta de expresión, es pertinente estudiar el impacto cognitivo que incide sobre las personas; para adquirir criterios adecuados al momento de utilizarlos. Para ello, estudiamos el libro de Eva Heller, *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2004), libro basado en un estudio realizado a 2000 personas de distintas profesiones en Alemania, en el cual se establecieron asociaciones en 160 sentimientos e impresiones distintas con respecto a determinados colores. Heller nos explica que “los resultados del estudio muestran que colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento” (2004, p. 17), lo que nos quiere decir que la semiótica de los colores percibidos por un grupo extenso de personas indistintamente de su cultura o región, tienden a evocar un mensaje universal; una forma de ejemplificar aquello es con la ley de *El contraste caliente frío* que nos establece Itten, al explicar que el azul-verdoso nos emana frío y el rojo-anaranjado nos emana calor, siendo así un referente visual para los seres humanos de que los lugares o épocas frías adquieren esos tintes azulados y su contraparte el calor, o épocas calientes las asociamos a tonos anaranjados.

Pero, no obstante Heller nos menciona que “conocemos muchos más sentimientos que colores. por eso, cada color puede producir muchos efectos distintos, a menudo contradictorios.” (2004, p. 17), ejemplificando así, nos menciona al rojo como un color erótico o brutal; al verde como venenoso, saludable o tranquilizador; al amarillo como hiriente o radiante. Se menciona que esta peculiaridad de los colores sucede por la asociación de cada color en conjunto con otros para producir dicha percepción peculiar; a este efecto nuestra autora lo denomina como “acorde cromático”. Heller nos aclara que “Ningún color carece de significado. el efecto de cada color está determinado por

su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color” (2004, p. 18), esta afirmación crea un campo muy amplio de posibilidades ante la percepción de colores individuales o “acordes de colores”, por lo que se realizó el estudio utilizando trece colores, de los cuales se crearon acordes de colores compuestos entre 2 a 5 cada uno. Entre los colores que se menciona en el estudio se encuentran: azul, rojo, amarillo, verde, negro, blanco, naranja, violeta, rosa, oro, plata, marrón, gris, de los cuales son de nuestro interés los cuatro primeros.

Azul

En primer lugar, Heller menciona al color azul por su popularidad que equivale al 46% de hombres y el 44% en mujeres; este color lo describe como: “el azul es el color de todas las buenas cualidades que se acreditan con el tiempo, de todos los buenos sentimientos que no están dominados por la simple pasión, sino que se basan en la comprensión recíproca” (2008, p. 23), por ello es el más utilizado y el más popular entre todos los colores del círculo cromático. De todos los tipos de azul y las interpretaciones emocionales que este produce, queremos destacar los conceptos que Heller nos plantea, tal es el caso de “El color más frío” al cual le atribuye un acorde compuesto por: azul 44%, plata 15%, gris 11%; este tono se relaciona con la experiencia sensorial, tal es el caso del hielo, la nieve, en el cuerpo humano a temperaturas bajas la piel y los labios adquieren un tono azul.

“El azul es más frío que el blanco, pues el blanco significa luz, y el lado de la sombra es siempre azulado.” (2008, p. 27), este efecto sensorial en las personas lo ejemplificamos con “el periodo azul” (1901-1904) de Picasso, en el que predomina el color azul y es considerado, según la crítica de Helen Kay, como “el azul de la miseria, de los dedos fríos, de los sabañones, de los labios sin sangre, del hambre” (buscar critica). Por otro lado, Heller nos presenta “la relajación de la blue hour”, un color al que se le atribuye el descanso o la relajación, en un acorde compuesto por: azul 28%, verde 25%, blanco 13% y amarillo 12%; el cual describe como “el azul es el descanso pasivo y el verde el ocio activo, y el blanco simboliza la ausencia de todos los colores, de toda excitación” (2008, p.45)

Rojo

Nuestra autora nos presenta al rojo como el primer color al que el hombre le puso un nombre; nos dice que este color es probablemente el primer color que los recién nacidos pueden ver. Y cuando invitan a alguien a nombrar espontáneamente un color, casi siempre dice “rojo”. Es tan instintivo este color que Heller nos plantea un experimento el

cual requiere que alguien te dé espontáneamente un color, un instrumento musical y una herramienta y en su mayoría la gente responderá rojo, violín y martillo. Por ello afirma que “el simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo, y roja es también la sangre” (2008, p. 53), esto nos plantea una forma directa de comprender este color, ya que está tan presente en nuestro subconsciente por las interacciones fuertes que conllevan el fuego y la sangre.

Aquello nos invita a observar los acordes que Heller nos plantea, tales como a la ira: rojo 52%, negro 21%, naranja 8% y verde 8%; y a la agresividad: rojo 37%, negro 21%, naranja 8%. De allí nos ayuda a reforzar dichos acordes con nociones populares, como la asociación del rojo con la guerra, el dios de la guerra, el planeta rojo, etc. lo que nos imparte una fuerte asociación de este color primitivo con sus consecuentes sentimientos primitivos.

Amarillo

Aquí nos encontramos con un color peculiar, al que Heller lo denomina como “el color más contradictorio”; su preferencia tanto en hombres como en mujeres es del 6% y de igual forma es un color despreciado por el 7% de mujeres y hombres. Nuestra autora nos plantea a ese color como el menos estable de los primarios, exponiendo que “una pizca de rojo convierte el amarillo en naranja, una pizca de azul en verde, y un poco de negro lo ensucia y ahoga. El amarillo depende, más que ningún otro color, de las combinaciones.” (2008, p. 85), y es aquella dependencia que hace que este color tenga una interpretación psicológica tan contradictoria, puesto que “es el color del optimismo, pero también el del enojo, la mentira y la envidia. Es el color de la iluminación, del entendimiento, pero también el de los despreciables” (2008, p. 85).

Los acordes que Heller nos plantea para el lado positivo de este color son los siguientes: lo divertido: amarillo 30%, naranja 28%, rojo 16%; la amabilidad: amarillo 20%, azul 18%, rosa 13%, verde 12%; el optimismo: amarillo 27%, azul 15%, naranja 9%. Aquí nos resalta que “para que el amarillo resulte amable, necesita el naranja y el rojo a su lado” (2008, p. 86). Por lo contrario, los acordes de color con connotación negativa, son establecidos de la siguiente forma, la envidia: amarillo 38%, verde 22%, gris 10%, negro 8%; los celos: amarillo 35%, verde 17%, negro 15%, violeta 8%, el egoísmo: negro 20%, amarillo 16%, rojo 14%, violeta 12%, oro 9%. Heller nos explica dicho efecto negativo debido a la asociación cultural del amarillo con el enojo, el cual lo ejemplifica desde la asociación de curanderos en la antigüedad que curaban las “enfermedades amarillas”, la connotación fonética de la palabra “amarillo” con “celos”, tanto en inglés como en

francés, etc. Por último, nos cita a Johannes Itten, quien menciona dicho efecto, “Hay un solo amarillo igual que hay una sola verdad. La verdad enturbiada es una verdad enferma, es una anti-verdad. Y el amarillo enturbiado expresa envidia, traición, falsedad, duda, desconfianza y error” (2008, p. 89-90). Lo que nos resume de forma poética la complejidad de este un color tan inestable y caprichoso.

Verde

Según las estadísticas de Heller, el verde es el color preferido de los hombres en un 16% y en mujeres un 15%, pero cabe destacar la conclusión que nuestra autora plantea: “Esta preferencia aumenta con la edad [...]. Con la edad, los colores apagados, sobre todo el gris, pierden preferencia, y la ganan todos los colores que simbolizan juventud.” (2008, p. 105), lo que nos ayuda a tener una mejor comprensión de la percepción de este color, dependiendo del rango de edad de un individuo. Ahora, partiendo de dicha premisa, comenzamos con el acorde de color mayormente presente en lo cotidiano, el “verde de la naturaleza y lo natural”. Heller nos plantea este acorde con un 47% verde, 18% blanco, 12% marrón, 9% azul, “el empleo del verde como símbolo de la naturaleza muestra la perspectiva de la civilización” (2008, p. 106) lo que nos quiere decir que existen expresiones en el dialecto popular de personas que viven en ciudades que consideran al verde o a la connotación de verde como espacios puros, vegetales y de naturaleza; la autora nos da ejemplos tales como: “pulmón verde” a bosques, “zonas verdes” a espacios medioambientales, “pulgar verde” expresión que se denomina en Alemania a las personas aficionadas a la jardinería, etc. Heller nos explica que “el efecto naturalista del verde no depende de ningún tono especial del verde, sino de los colores que con él se combinan: con azul y blanco -los colores del cielo- y marrón -el color de la tierra” (2008, p. 107), lo que nos ayuda a comprender la impresión que el verde adquiere en conjunto con los tonos más reconocidos en la naturaleza y nuestra asociación fuerte hacia la misma. Siguiendo la línea de “lo natural”, está impresa la asociación del verde con la inmadurez, como por ejemplo del verde al marrón en las nueces, del verde al amarillo y de allí al rojo en las cerezas, o en general de un apoyo verde puede salir una flor de cualquier color; este fenómeno es perdurable y nunca se ha encontrado un caso en el que el efecto sea a la inversa. Por ello, se plantea al verde como el color de la inmadurez: “Esta experiencia es tan universal, que ha rebasado todos los dominios. El verde es el color de la juventud. Un joven que aún está “verde” es aquel cuyas formas de pensar son como la «fruta verde»” (2008, p. 109), con ello, podemos comprender a

este color dentro de ciertos contextos mayormente universales que nos servirán de apoyo al momento de las películas.

Lo dicho, nos da una comprensión más directa de los colores, ya que muchas veces su significado e interpretación está dictado por situaciones cotidianas que desembocan en un lenguaje universal. Heller realiza un estudio más detallado en su libro de los distintos tipos de colores, y sus acordes, pero para el objetivo de nuestra investigación hemos optado por los más representativos y dominantes en nuestras películas a analizar.

Etalonaje Digital

La historia de la cultura muestra que el color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores sin que éstos [sic] estén ligados a la esencia misma del filme

EISENSTEIN

Una vez sentadas las bases de la comprensión del color y sus usos, ahora nos toca ver cómo se los instrumentaliza en el proceso de postproducción audiovisual: y más concretamente, en el etalonaje digital. Para comprender el término, revisamos el trabajo de D. Agustín Rubio, en su tesis doctoral *La postproducción cinematográfica en el área digital: efectos y narrativos* (2006), en el que define al etalonaje analógico como: “el etalonaje constituía una función autónoma y bien delimitada, cuyas posibilidades estaban, asimismo, acotadas a un margen de manipulación bastante estrecho. Su objetivo consistía en la reducción de las diferencias de exposición e iluminación entre los planos para ajustar el aspecto de las escenas y dotarlas de continuidad.” (2006, p. 199), pero actualmente el término se sigue utilizando pese a haber cambiado del medio analógico a la digital; Rubio lo explica de la siguiente forma: “El origen de la anfibología radica, por un lado, en la resistencia de los profesionales a desprenderse del término etalonaje pese a haberse completado el tránsito al entorno digital, debida al apego al vocabulario tradicional de la industria, impregnado de connotaciones” (2006, p. 200).

Pese a aquello, el significado actual más preciso al que le podemos otorgar al Etalonaje Digital lo obtenemos de un artículo escrito por Pablo Marti Pratz, en el que nos establece: “El etalonaje es aplicar la corrección de color con fines estéticos. Convertir la corrección de color en un arte en sí mismo. Enfatizar la narrativa de nuestro producto a través de la manipulación del color” (Pratz, 2015), existe una confusión entre los términos “corrección de color” y “etalonaje digital”, debido a que son procesos que van de la mano,

pero con una diferencia crucial en la forma de comprender la funcionalidad de cada uno. Por un lado, la corrección de color consiste “en alterar cada clip de video para que el producto final tenga una misma coherencia estética. De este modo, el blanco será blanco y el rojo, rojo.” (Pratz, 2015), dicho de otra forma, la corrección de color consiste en igualar la visualidad de cada elemento de un proyecto, de tal forma que tenga una apariencia neutral o lo más cercano a los colores “reales”, para que de esta forma quede como un lienzo en blanco, listo para ser pintado. Por otra parte, el Etalonaje digital, como nos menciona Pratz, utiliza la corrección de color con fines estéticos para dotar de un cromatismo preciso a un proyecto, el cual es dictado por el colorista bajo los ideales creativos del director; el colorista pasa ser el pintor frente a un lienzo en blanco.

Para poder ejemplificar el papel del colorista en el proceso de “etalonaje digital” nos encontramos con ideas de Lucia Tello, quien recoge los resultados de una investigación desarrollada en el marco del Grupo de Investigación “COYSODI, Comunicación y Sociedad Digital”, de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), en un artículo titulado *Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital* (2018), planteándonos que: “A lo largo de estas páginas evidenciamos que el tratamiento del color en el cine actual realiza una constante revisión de los postulados cinematográficos tradicionales, así como descubriremos que la búsqueda del expresionismo psicológico y del naturalismo cromático son dos tendencias realmente distintivas de la era contemporánea.” (2018, p. 183).

Para ello, Tello nos introduce al color como un factor que determina la estética del cine, estableciendo que el color “ofrece una guía visual rápida y fácilmente reconocible para el espectador [...] El color contribuye a otorgar carácter a una cinta, marca su intensidad, enfatiza su emoción e incluso favorece su contextualización, convirtiéndose en un sello de identidad cinematográfica.” (2018, p. 185-186); aquello nos es evidente cuando esperamos películas de ciertos directores o franquicias con un tipo de apariencia que usualmente va de la mano con la trama o el género. Lo que ha generado una demanda por parte del espectador en este tipo de tratamientos de postproducción. Tello lo plantea de esta forma: “El etalonaje se ha hecho palpable, siendo incluso demandado por los espectadores, quienes encuentran más realista el tratamiento cromático que la desnudez de la toma cinematográfica.”(2018, p.189), esto se debe a la constante exposición del espectador a las innovaciones del cine y al uso colectivo de ciertos matices para subrayar ciertas emociones; elemento observable en los estudios de color

de Eva Heller, en cuanto a la percepción generalizada de los colores basados en experiencias universales.

La autora hace énfasis en la necesidad de conocer las cualidades del entorno digital, explicándonos el modelo de mezcla cromático de un computador, el cual está compuesto por el sistema RGB, por sus siglas en inglés (Red, Green, Blue), que pasa por un proceso de mezcla de unidades de pantalla (píxeles), contribuyendo a la creación de los demás colores. Otro elemento que aporta a la percepción de los colores en un entorno digital viene dictado por el canal difusor, en la que nuestra autora nos explica lo siguiente:

Además del avance en la resolución de las pantallas (léase modelos LCD, LED, OLED, PLASMA, 4K, etc.), que invariablemente modifican la calidad de los colores en términos de nitidez, brillo, saturación y contraste, existen otros aspectos que hacen que los espectadores actuales muestren una mayor receptividad para los colores intensos, como es el acceso constante al universo virtual *online* [...] Como resultado, se da que el cine ha ido amoldándose paulatinamente a la estética y características físicas de las pantallas virtuales. (2018, p. 190)

Por lo que un colorista debe tener conocimiento claro de sus herramientas de trabajo y hacia qué medio será enfocado el mismo; y de igual forma, aquello nos ayuda a comprender trabajos posteriores, apreciar los medios de difusión, tanto en forma como en contenido.

Partiendo de la noción de que el color en el cine sirve como una “guía visual rápida y fácilmente reconocible para el espectador”, nos menciona que “si algo caracteriza al cine actual en términos cromáticos es, sin duda, el uso de la corrección del color con fines psicológicos, ya que cuando se manipulan los colores para expresar determinados estados o pulsiones, el espectador concentra su atención en el objeto resaltado, una atención que persigue toda producción cinematográfica” (2018, p. 192), punto que nos parece pertinente mencionar, ya que refuerza la importancia del colorista y del etalonaje digital dentro del proceso de post producción cinematográfica.

Agustín Rubio nos enlista un número de programas que son utilizados para lo que él denomina como “la corrección secundaria”, en el que algunos “de los programas más potentes en este apartado son Da Vinci (Renaissance), Pogle (Pandora), Lustre

(Discreet), Qcolor (Quantel) y Color Front (EFilm).” (p. 201); entonces, no existe un proceso definido al momento de colorizar una imagen, cada colorista desarrolla su propio *workflow*, utilizando los principios de color y su comprensión del mismo. A aquello se suman las herramientas que ofrecen dichos programas, que pese a tener diferencias en operatividad, las funcionalidades recaen mayoritariamente en la manipulación de ciertos parámetros, tales como: el matiz o tono, luminosidad, saturación y nitidez.

A manera de resumen de este primer capítulo teórico, diremos que el color es un elemento arraigado, a un nivel universal, que apela a los sentidos; por ello este es un elemento importante en el dominio de las artes expresivas y, siendo el cine el séptimo arte, no es una excepción. Por ello, se ha generado a través del paso del tiempo la necesidad o el cargo del Etalonaje en los procesos de postproducción cinematográfica:

En la actualidad, aunque los esquemas de color se basan esencialmente en postulados pretéritos (subrayar la acción, remarcar la emoción) [...], el nuevo tratamiento digital de etalonaje (proceso de corrección cromática) ha pivotado en torno a dos conceptos específicos, a saber: el expresionismo, que recurre sobremanera a la psicología del color; y el naturalismo, fundamentado en acentuar el factor humano por encima del contextual. (Tello, 2018, p. 184)

Cualidades que perduran hasta el día de hoy y a partir de las cuales haremos el análisis de nuestras películas.

Métodos

Como hemos indicado en la introducción, para alcanzar los objetivos propuestos en nuestro estudio titulado *Color, psicología del color y etalonaje digital la narrativa de En el nombre de la hija (2011), de Tania Hermida, y Alba (2016), de Ana Cristina Barragán*, consideramos que el método más adecuado para los trabajos de reflexión teórica es el metódico de investigación “sobre” las artes, que funciona para aquellas propuestas que tienen fines de crítica o teorización y no de creación cinematográfica (Hernández Hernández, 2006, p. 13), como es nuestro caso; y que comprende niveles tales como la descripción, extrapolación, interpretación y evaluación de las obras filmicas que conforman el corpus que será analizado a partir del marco teórico propuesto. Específicamente nuestra investigación se despliega en los ámbitos de la descripción e interpretación.

Respecto al método de análisis, el proceso metódico que seguiremos se basará en los conceptos teóricos que hemos ido definiendo: paleta de colores, expresionismo y naturalismo.

Como resumen de este capítulo diremos que pudimos observar al color como un concepto tangible que se ha encontrado presente a través de la historia, llevando a un grupo de individuos a teorizar sobre el mismo e impartir una comprensión científica, artística y psicológica. Partimos de los estudios de Isaac Newton quien explica al color como un elemento físico lumínico; después, observamos los estudios de Johann Wolfgang von Goethe quien es el precursor de la teoría de color como la conocemos hoy, que toma la comprensión de Newton y la teoriza a partir de una observación naturalista creando así la *Zur Farbenlehre*. Posteriormente, revisamos los estudios de Johann Itten y su libro *Art de la couleur* (1961), el cual reúne los estudios de color de autores posteriores como lo son Johann Wolfgang von Goethe, Johann Friedrich Wilhelm von Bezold, Philip Otto Runge y Michel-Eugène Chevreul; texto que explora la teoría de color en su totalidad ofreciéndonos los *Siete contrastes de color*. Una vez concluido con aquella revisión teórica del color revisamos el trabajo de Eva Heller en su libro *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2004), libro basado en un estudio realizado a 2000 personas de distintas profesiones en Alemania, en el cual se establecieron asociaciones en 160 sentimientos e impresiones distintas con respecto a determinados colores. Y, para concluir, revisamos el proceso de postproducción cinematográfica denominado como Etalonaje Digital, basándonos en los trabajos de D. Agustín Rubio y Lucía Tello quienes nos presentan el tema y su importancia dentro de una producción audiovisual.

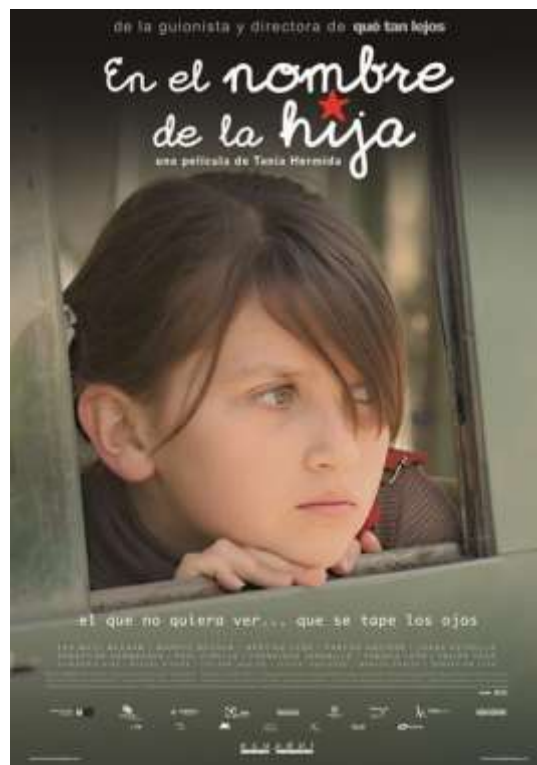
Capítulo II

Análisis cromático de *En el nombre de la hija* (2011)

En este segundo capítulo de nuestra investigación realizaremos el análisis cromático de *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida; nos enfocaremos en la cromática individual, al igual que en su paleta de colores a nivel narrativo. Partiendo del naturalismo, fundamentado en acentuar el factor humano por encima del contextual, realizaremos el análisis y descripción de los protagonistas y la cromática asociada a los mismos. Posteriormente, analizaremos los colores generales de la película en el cual subrayaremos la acción, remarcaremos la emoción, definiendo así una paleta de colores por pulsaciones (inicio, desarrollo, final), que al mismo tiempo nos ayudará a generar un acorde de color para definir un estado anímico que genera la cinta, y observar que calase de armonía cromática posee la misma.

Figura 17

Poster de la película *En el nombre de la hija*



Nota. Tomado de:

https://pics.filmaffinity.com/En_el_nombre_de_la_hija-188965329-large.jpg

Ficha técnica:

Título: *En el nombre de la hija*

Director: Tania Hermida P.

Guionista: Tania Hermida P.

Fotografía: Armando Salazar

Música: Nelson García

Montaje: Juan Carlos Donoso

Sonido: Juan José Luzuriaga

Dirección de arte: Juan Carlos Acevedo

Productor Ejecutivo: Mary Palacios, Tania Hermida

Duración: 108 min

Productora: Corporación para largo

Año: 2011

Sinopsis

La cinta narra la historia de Manuela, una niña conflictuada frente a sus creencias influenciada por su padre y las de sus abuelos; el padre, por su parte, es un ateo comunista y su abuela, católica conservadora. Aquello ocurre durante la época de vacaciones en la finca de su abuela, en la que, junto a su hermano menor, convive con aquel lado de la familia tan desconocido para ella. Manuela se enfrenta a distintas ideologías sociales y jerárquicas, que orienta su rebeldía frente a ellas. Aquello comienza a cambiar en cuanto descubre, en una biblioteca secreta, a su tío Felipe, quien, gracias a su locura, ayuda a Manuela a superar su relación con las ideologías presentadas ante ella, que la llevan a hacer paces con su propia identidad.

El naturalismo

El naturalismo se fundamenta en acentuar el factor humano por encima del contextual, siendo así que primero identificamos a los protagonistas, los actores secundarios y los de reparto; con ello se desglosa la cromática asociada a cada uno para poder realizar un análisis de la semántica de sus colores y el impacto narrativo de aquello sobre la cinta. De este modo podemos evaluar la toma de decisiones intencional o espontánea sobre elementos asociados al conjunto de personajes, qué tan eficientemente los colores remarcan o contradicen sus papeles, acciones y relación entre ellos.

Primero hallamos a Manuela, interpretada por Eva Mayu Mecham Benavides como nuestra protagonista, una niña de 11 años criada por un padre ateo y comunista, quien pasa sus vacaciones en la finca de sus abuelos, católicos y conservadores. Lo primero que vemos de este personaje son sus dos muñecas gemelas con overoles y pañuelos rojos (Figura 18), para posterior presentárnosla con un overol rojo, buso café y el cabello en coletas, que asemeja a la de las muñecas, creando así una correlación visual tanto en forma como en color. Durante la cinta, observamos que su vestimenta varía entre azules y cafés, que en su mayoría son acompañados por el color rojo (Figura 19), lo que nos deja en claro al rojo como el color representativo de este personaje.

Figura 18

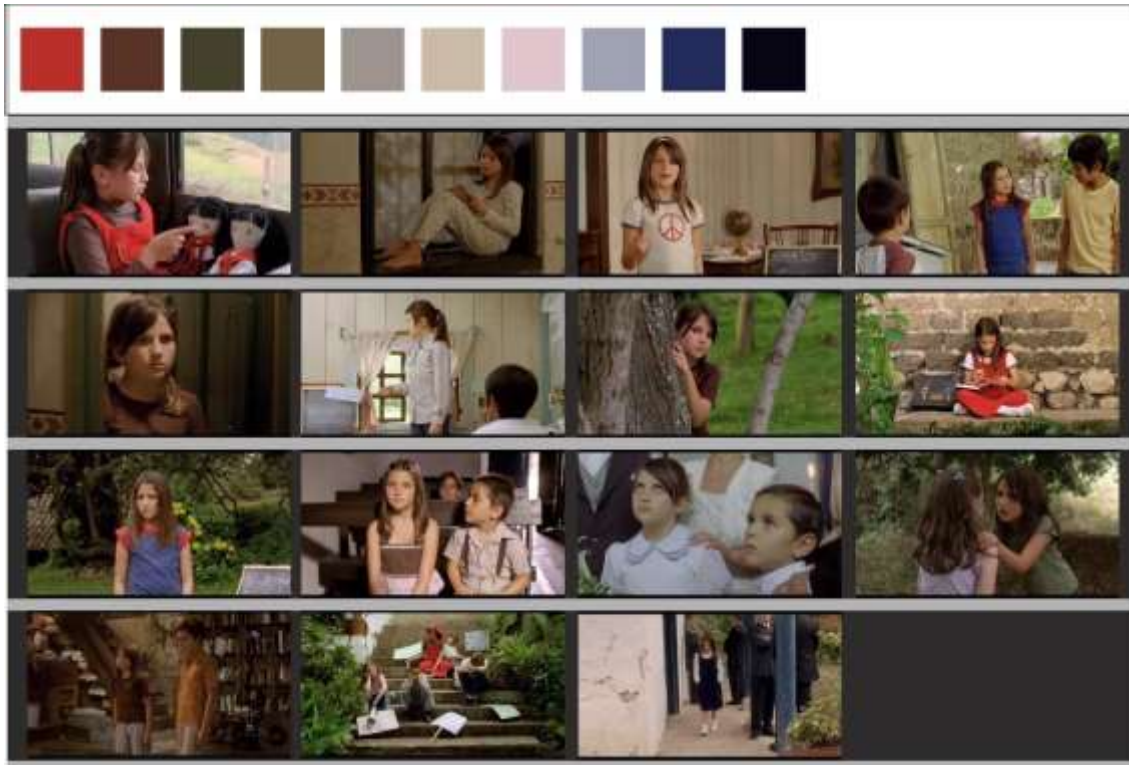
Presentación de personaje: Manuela



Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), presentación del personaje de Manuela

Figura 19

Colores asociados a Manuela



Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), distintos vestuarios del personaje.

Aquello lo podemos atribuir a la influencia del comunismo sobre ella, debido a que aquel color intenso es muy representativo de dicho sistema político y se evidencia a través de los libros y fotografías que Manuela porta durante la cinta y los diálogos que mantienen los personajes entre sí; siendo aquel un tema de conflicto en la narrativa, debido a la controversia que causa las creencias comunistas dentro de un hogar capitalista cristiano. En segundo lugar, está el color café que porta el personaje, que más que ser un elemento que aporta a la narrativa, es un elemento adicional dentro de su paleta de colores; de igual forma, el color azul está presente en aquellos momentos en los cuales Manuela se encuentra en momentos de cotidianidad.

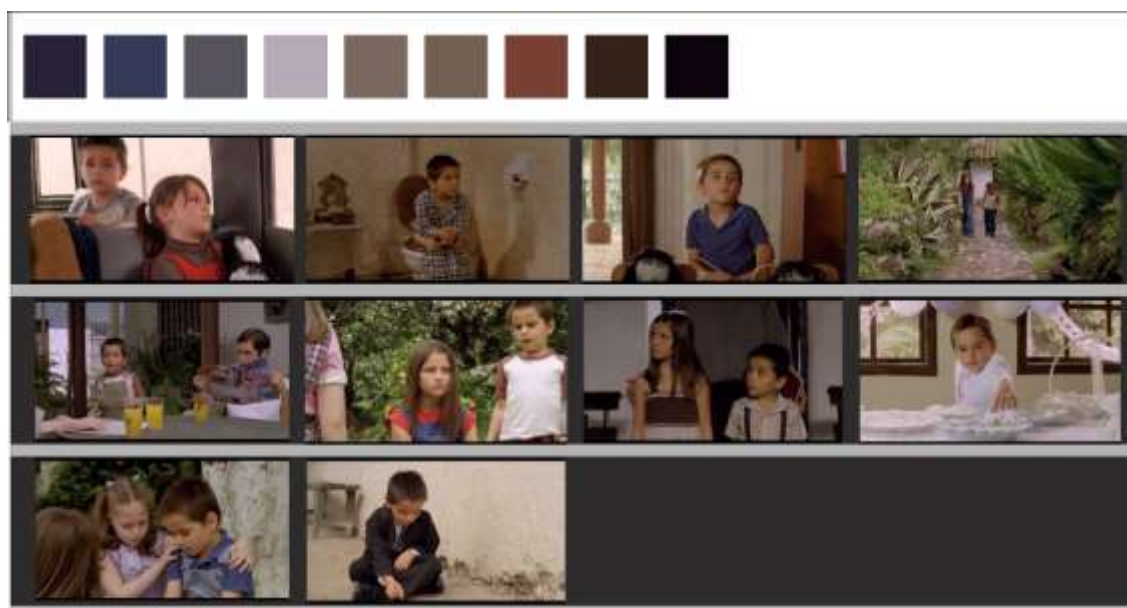
Partiendo de aquello y retomando los estudios de Heller, en su apartado once sobre el color rojo, titulado “El color de la agresividad, de la guerra, de Aries y de Escorpión”, donde nos menciona que “el rojo da fuerza. por eso los guerreros iban vestidos de rojo o se pintaban de este color. [...] Antes de las batallas, los uniformes rojos permiten avisar desde lejos al enemigo, lo que contribuye a que, a veces triunfa la razón: ante la visión de un gran ejército, los enemigos inferiores

en número huían.” (2008, p. 66), por lo que podemos asociarlo a Manuela, al utilizar rojo en momentos de rebeldía o conflicto, como por ejemplo al llegar de forma inconforme a la casa de sus abuelos, vistiendo el overol rojo, o, por otro lado, la protesta de niños que Manuela lidera (Figura 20), que visualmente acentúa aquel conflicto por el uso de una bandana roja. La rebeldía de este personaje está presente en toda la cinta, y por ende el color rojo la acompaña en su mayor parte. Existe un acierto adecuado al asociar sus creencias doctrinales sobre el comunismo al utilizar el overol rojo y remarcar aquella actitud con detalles rojos en su vestimenta (Figura 19), pero al ser este un comportamiento constante en aquel personaje existe momentos de igual rebeldía en el cual se pierda esa asociación de aquel color, en la cual, visualmente, deja de tener protagonismo nuestro personaje, debido a que se mezcla entre la paleta de colores de los demás niños o en otros casos comparte una cromática similar con Martina (la prima de ideologías contrarias) lo que rompe la postura opuesta dentro del conflicto. Cabe recalcar el uso del celeste en este personaje y su asociación con “Alicia” de la novela de fantasía de Charles Lutwidge, en la que la directora crea aquella asociación por medio del Tío Felipe. Los colores de aquel personaje, en especial en su adaptación por Disney “Alicia en el país de las maravillas” (1951), acentúan aquella comparativa simbólica entre aquellos personajes y la situación inusual a la que se enfrentan debido a que tanto Alicia como Manuela se enfrentan ante el cuestionamiento de su identidad, ¿Quién eres tú?

Figura 20*Huelga de Hambre*

Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011)

A partir de allí, nos encontramos con los personajes secundarios, los cuales tienen una relación directa con la protagonista. Para ello empezamos con el hermano menor de Manuela, Camilo, quien, en su mayoría, tiene una predominancia en celestes y tonos azulados, y al igual que su hermana, como color secundario, viste de tonos cafés que, semánticamente, carecen de relevancia (Figura 21). Pero, por otro lado, Heller, dentro de su apartado del color azul, “El color de la simpatía y la armonía”, nos explica que “el azul es el color más nombrado en relación con la simpatía, la armonía, la amistad y la confianza” (2008, p. 23), términos que podemos asociar a este personaje, debido a la fidelidad que tiene hacia su hermana, la forma de llevar las situaciones con sus primos y el carácter pasivo que lo representa. De aquel personaje, nos gustaría resaltar un momento en la cinta, la muerte de Media, mascota de Camilo, en la cual podemos ver reflejado aquella tragedia en la vestimenta; debido al uso de una camiseta azul y un overol celeste grisáceo. Aquel momento es el único en el que se observa a aquel personaje con aquellos colores, que se asemejan a las descripciones de Heller de su acorde de color, el azul más frío, el cual ella lo identifica en los cuadros de la *época azul* de Picasso, en el que se evidencia la presencia de azul, gris, plata y blanco, que emana tristeza, soledad y encaja en las tonalidades de vestimenta de Camilo frente a dicha tragedia.

Figura 21*Asociación de colores de Camilo*

Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), los distintos cambios de ropa del personaje de Camilo.

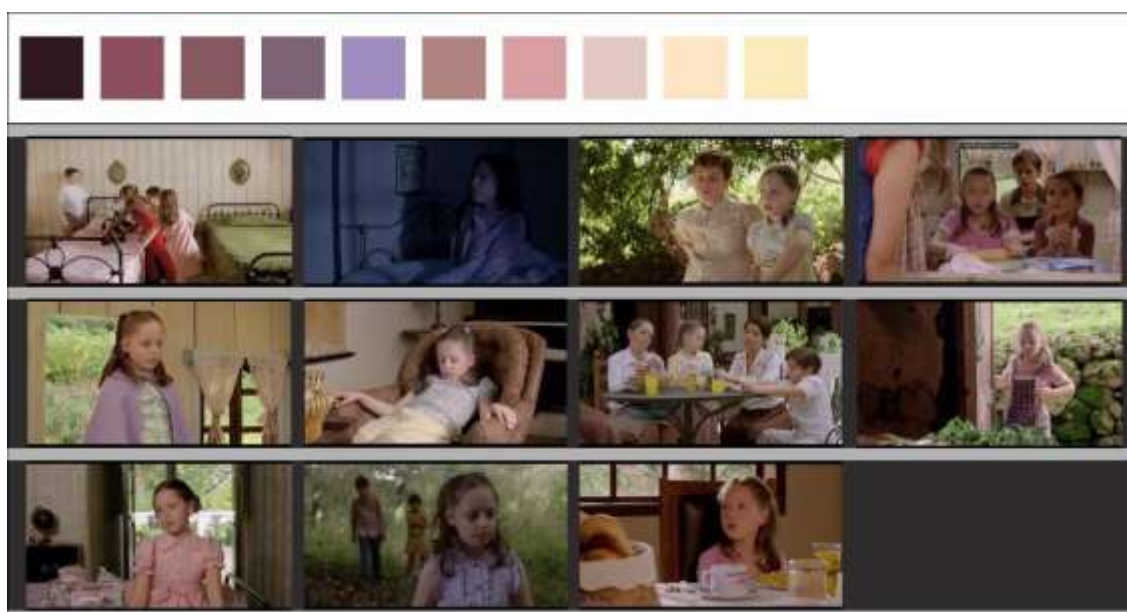
Por otro lado, nos encontramos con Martina, prima de Manuela, quien se convierte en su contraparte ideológica, debido a que, con ella, nuestra protagonista tiene confrontaciones constantes, ya que este personaje representa el producto de las enseñanzas católicas de sus abuelos. Aquello es evidente en la paleta de colores pastel que viste, al utilizar colores “femeninos”, rosados, morados, verdes, amarillos y blancos, siendo así el rosa el color predominante entre ellos (Figura 22). Ahora bien, a partir de aquí, en el apartado del color rosado, en “El rosa de Madame Pompadour y el rosa católico”, Heller nos describe al periodo rococó:

El periodo rococó, que duró de 1720 a 1775, fue la época de los colores pastel. [...] Una vez que los colores puros se hubieran hecho asequibles incluso al pueblo, se habían vuelto demasiado sobrios para el gusto cortesano. Los colores mixtos se convirtieron entonces en algo especial. En los colores claros se manifestaba el sentimiento vital de la corte y mostraban que la aristocracia nada tenía que ver con el sucio trabajo. (2008, p. 217)

Esa representación del periodo rococó, se puede reflejar en aquella niña que viste colores pastel, que viene asociada (intencional o por casualidad) a aquella jerarquía, como figura de lo “correcto” y la “niña de bien” en conjunto con su hermano mayor, pero que, a diferencia del mismo, ella tiene más cercanía con la abuela, lo que le da un estatus mayor por sobre sus primos.

Figura 22

Asociación de colores de Martina

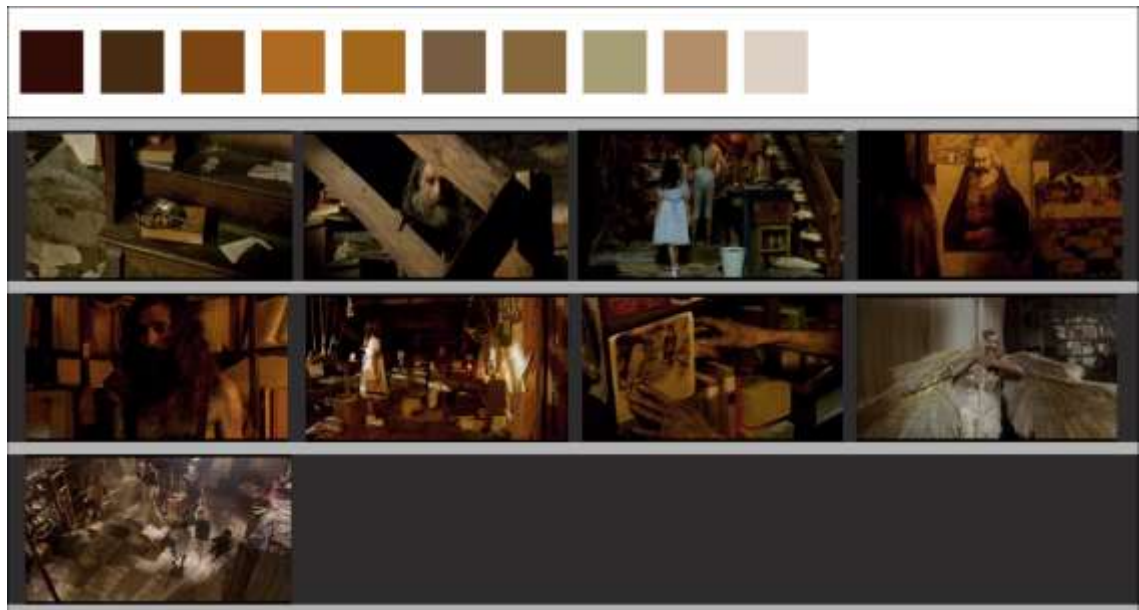


Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), los distintos cambios de ropa del personaje de Martina.

Por otro lado, cabe recalcar la asociación de aquel rosa con la iglesia; Heller nos instruye sobre la asociación del rosa como un color litúrgico. La autora nos cuenta que las prendas gastadas de la clase social alta eran donados a la iglesia y ellos los transformaban en manteles y vestuarios litúrgicos; la iglesia al no tener uso específico para aquel color, lo declaró como litúrgico en 1729, utilizado en el tercer domingo de adviento y el tercer domingo de cuarentena (Heller, 2008). Ahora, Martina, además de lucir dicho color en gran parte de la cinta, es el único personaje que viste de rosa en la ceremonia de bautizo de Manuela y Camilo, generando aquella fuerte asociación del color con la institución religiosa, el cual va de la mano con las convicciones de dicho personaje, que fortalece de forma acertada su papel a nivel visual.

Es hasta aquí, en el que existe una correlación evidente entre el color y los personajes, debido a que tanto los papás de Manuela, los abuelos, y los otros niños, carecen de una identidad cromática individual, y más bien, pasan a englobar una paleta de colores de tonos tierra y neutrales inconsistentes. Cabe destacar el apartado de Heller sobre el color marrón, en “El color de lo corriente y lo anticuado”; el cual explica que este color apaga y quita fuerza a otros colores, desapareciendo la individualidad de aquellos colores básicos del que se compone (rojo, azul, amarillo), siendo así, el color de lo corriente, lo simple y lo honrado. Por otra parte, nos menciona que, quien viste de aquel color no destaca, se adapta y quita fuerza a los colores independientes, siendo así que “el rojo se apaga, el azul pierde su claridad y el amarillo, su luz” (p.258). Motivo por el cual, aquel color se convierte en una herramienta mal utilizada en la cinta; al no existir una implementación consciente del mismo sobre los personajes, se genera una contradicción jerárquica dentro de la dinámica narrativa a nivel visual. Siendo así, que tenemos a personajes (empleados de la finca, primos y el abuelo) vistiendo en tonos café, que opacan su protagonismo, dando realce a Manuela y Martina, pero, al mismo tiempo, tenemos a nuestra protagonista asociada a aquel color, opacando la relevancia de ciertos eventos en la narrativa.

Por último, mencionaremos al Tío Felipe, quien se ve asociado al color amarillo, y es muy relacionado con “El amarillo viejo” que Heller clasifica. Nuestra autora menciona a la suciedad como un elemento preciso que convierte aquel color radiante en pardo y grisáceo, “el amarillo puro es siempre color de algo nuevo, y al amarillo sucio se llama también “amarillo viejo” (2008, p.100); en el que ejemplifica lo dicho recordándonos que el amarillento es signo de envejecimiento, como ejemplo: el papel se amarilla con el tiempo, los dientes, el blanco de los ojos con la edad, etc. y son aquellos mismos elementos que se reconocen cuando nos presentan la biblioteca y al Tío Felipe, con todos aquellos tonos amarillentos, en la madera, los pantalones, la tez de piel, el suelo, botellas y más, lo que aporta a demostrar la decadencia de aquel personaje (Figura 23).

Figura 23*El amarillo Viejo*

Nota. Los colores asociados al personaje del Tío Felipe. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011).

Paleta de colores

Para esta sección del análisis, observaremos la cromática en su totalidad, qué colores predominan en la cinta, estableciendo de este modo, una paleta de colores. Se analizará la efectividad de la cromática y el impacto de la misma sobre la narrativa. De los colores extraídos de la cinta, estableceremos un acorde de colores de los cinco más predominantes o representativos, para tener una comprensión general de la cromática utilizada e impartir un criterio sobre el uso del color.

Para ello, comenzamos dividiendo la cinta por pulsiones y al poseer una estructura aristotélica, es decir, un inicio, desarrollo y final, podemos identificar claramente los puntos de giro, siendo así que: inicio, desde la introducción de Manuela hasta la noche de su primer día en la finca (Figura 24); desarrollo, desde las clases de literatura de Manuela a Camilo, hasta la noche después del día de juegos con el Tío Felipe (Figura 25); y el final, que se desarrolla después de la muerte del Tío Felipe hasta la partida de la hacienda (Figura 26).

Figura 24

En el nombre de la Hija. Inicio



Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), escenas representativas del inicio de la cinta.

Figura 25

En el nombre de la Hija: Desarrollo



Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), escenas representativas del desarrollo de la cinta.

Figura 26*En el nombre de la hija: final*

Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), escenas representativas del final de la cinta.

Como se puede observar, tanto en la Figura 24, Figura 25 y Figura 26, no existe una cromática homogénea en toda la cinta; tenemos saltos cromáticos en la que no existe una predominancia de ningún cromatismo general. Dentro de la totalidad de escenas, las podemos clasificar por secciones de entornos: exterior de campo, interior de la casa en día y escenas nocturnas; y comparar su cromática (Figura 27, Figura 28, Figura 29). Como se puede observar, tenemos una suerte de homogeneidad en las escenas de exteriores de día, por las sombras cálidas y luces amarillentas que emanan un sentimiento “cálido” de aquel entorno, siendo efectivo el trato del color en esta primera sección (Figura 27). Pero, por otro lado, en las escenas de interiores podemos distinguir una disonancia entre los tonos utilizados, al tener elementos más “verdosos”, otros más “azulados-fríos” y “amarillentos-cálidos”, que rompe con la cromática general de la cinta (Figura 28). Se podría crear una distinción entre las escenas de día-noche o iglesia-finca, pero, aun así, el trato del color en ellas no corresponde a ningún *look* en específico (Figura 29)

Figura 27

Cromática en exteriores por el día



Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), fotogramas de escenas en exteriores en el día.

Figura 28

Cromática en interiores por el día



Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), fotogramas de escenas en interiores en el día.

Figura 29*Cromática nocturna*

Nota. Tomado de la película *En el nombre de la hija* (2011), fotogramas de escenas por la noche.

Por último, tomaremos aquellas asociaciones, generando una imagen que, a posterior se redujo a su unidad básica de visualización, obteniendo así, píxeles representativos de los colores generales de la cinta; del cual se tomó los cinco más representativos, a través de la página web de Adobe Color, debido a que su sistema para identificar el color recopila la información de la imagen y, por porcentaje, escoge los colores que más resaltan, dependiendo del enfoque que se programe: a todo color, claros, apagados, intensos y oscuros; pero, para nuestro interés utilizaremos su opción general, "A todo color" (Figura 31, Figura 34, Figura 37). Con ello, basándonos en la Figura 27, podemos observar una predominancia de tonos verdes apagados, cafés, rosa pastel y el rojo representativo de nuestra protagonista (Figura 31). De este modo podemos trasladar dichos colores en su lugar dentro del círculo cromático (Figura 32), en el que si bien se puede dar una suerte de armonía de color en consecutivos o un complementario, no llega a ser ni el uno ni el otro, dejándonos así una armonía incompleta.

Figura 30

Reducción a pixeles de figura 27



Nota. Generado en Adobe Photoshop, reducción de la imagen a su visualización básica para obtener una comprensión general de los colores.

Figura 31

Extracción de color de escenas en exterior.



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 30

Figura 32

Reducción a píxeles de figura 27



Nota. Generado en Adobe Photoshop, reducción de la imagen a su visualización básica para obtener una comprensión general de los colores.

Figura 33

Círculo cromático 1 de En el nombre de la Hija (2011)



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 31

Por otra parte, basándonos en los fotogramas de interiores en el día (Figura 28), realizamos el mismo proceso anterior y obtuvimos un resultado similar, en el que resalta el rojo de la protagonista y los tonos café y verde se oscurecen, dejándonos de igual forma con una armonía de color inconclusa (Figura 34, Figura 35).

Figura 34

Extracción de color en escenas en interior-día



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 28

Figura 35

Círculo cromático 2 de En el nombre de la Hija (2011)



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 32

Para concluir, tomamos las escenas nocturnas (Figura 29), en las que existe un fuerte contraste entre los azules y los anaranjados, pero de igual forma una predominancia de los negros, siendo así las únicas escenas con una suerte de coherencia cromática en la

que es perceptible el azul de una noche fría y la calidez de las luces, que se ve reflejada en la ropa de los personajes, las paredes de las habitaciones y en los tonos de piel (Figura 36, Figura 37), siendo identificable, según los estudios de Itten, un contraste “caliente-frío” en el cual nos pone como ejemplo este tipo de contraste con el rojo-anaranjado y el azul-violado que se puede identificar en nuestra Figura 36

Figura 36

Reducción a píxeles de figura 29



Nota. Generado en Adobe Photoshop, reducción de la imagen a su visualización básica para obtener una comprensión general de los colores.

Figura 37

Extracción de color en escenas en interior-noche



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 29

Figura 38

Círculo cromático 3 de En el nombre de la Hija (2011)



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 34

Con todo aquello, podemos llegar a la conclusión que, por un lado, existe un acierto con la cromática individual de ciertos personajes. El rojo para representar a Manuela, ya que con ello se crea una fuerte asociación con la narrativa, al ser un personaje influenciado por el comunismo (del cual el rojo es un representativo fuerte de aquel sistema político) y al mismo tiempo resalta su rebeldía ante las creencias conservadoras de su familia; los colores pastel y el rosa de iglesia, que viste el personaje de Martina, que, sin duda, es el mejor trabajado a nivel de color por la constancia en su vestimenta, y que, llevada de la mano con su rol en la narrativa, es la encarnación de la influencia católica y conservadora de la abuela, siendo así la contraparte ideal de nuestra protagonista. Cabe recalcar la cromática asociada al tío Felipe, en la que resaltan los amarillos que enfatizan la decadencia de aquel personaje y aquella Asociación se evidencia cuando fallece y su

biblioteca pierde aquella tonalidad para convertirse en un lugar “gris”. Por último, a nivel general, notamos una falta de cromatismo unificado en la cinta, al tener distintos tipos de color para situaciones o elementos similares, lo que no permite que exista una armonía de color específica y la sensación general de la cinta es vana.

Como resumen de este capítulo diremos que pudimos identificar una correlación entre nuestra protagonista, Manuela, y el color rojo que es representativo del comunismo, movimiento político el cual guía las acciones de la protagonista; resaltando su actitud rebelde el rojo es un color ideal para este personaje, pero que es opacado en cuanto la constancia con el color se pierde en ciertos momentos de la cinta en la que se es reemplazado o asociado con el color café, que opaca sus acciones. Pero, por el contrario, el personaje de Martina posee una paleta de color bastante constante y que va de acorde a su papel en la narrativa, el rosa y sus asociados en tonos pastel, apoyan la idea del estatus que esta niña posee en la familia, por un lado, aquellos colores fueron asociados con la realeza y por otro el rosa con el cristianismo; llevando así a Martina a ser el perfecto opuesto de nuestra protagonista. A partir de aquello, extrajimos fotogramas de cada cambio de escena en la cinta y pudimos observar una disonancia en sus colores generales, y al extraer los colores representativos de la misma, se evidencio una falta de armonía cromática la cual carece de un cromatismo trabajado y una falta de sensación general de la trama.

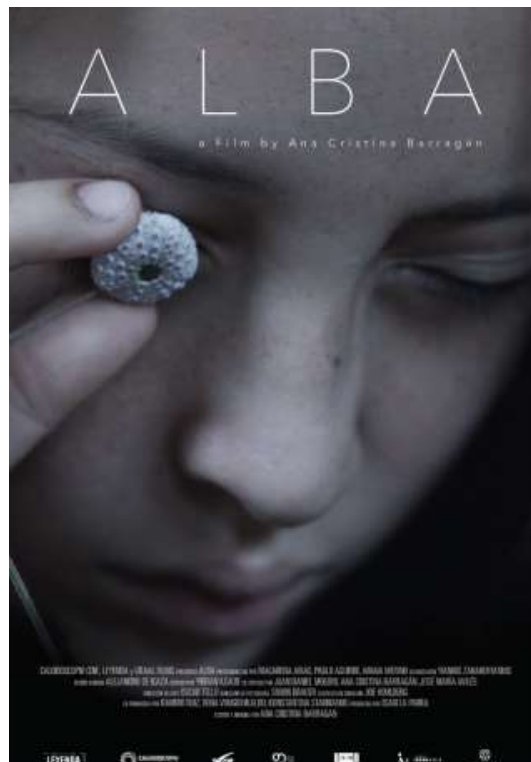
Capítulo III

Análisis cromático de Alba (2016)

En este tercer capítulo de nuestra investigación realizaremos el análisis cromático de *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán; nos enfocaremos en la cromática individual, al igual que en su paleta de colores a nivel narrativo. Partiendo del naturalismo, fundamentado en acentuar el factor humano por encima del contextual, realizaremos el análisis y descripción de los protagonistas y la cromática asociada a los mismos. Posteriormente, analizaremos los colores generales de la película, en el cual subrayaremos la acción, remarcaremos la emoción, definiendo así una paleta de colores, que al mismo tiempo nos ayudará a generar un acorde de color para definir un estado anímico general de la cinta, y observar que clase de armonía cromática posee la misma.

Figura 39

Poster de la Película Alba



Nota. Poster de la película Alba (2016), tomado de:

<https://pics.filmaffinity.com/Alba-301182841-large.jpg>

Ficha técnica:

Título: *Alba*

Directora: Ana Cristina Barragán

Guionista: Ana Cristina Barragán

Fotografía: Simón Brauer

Montaje: Yibrán Asuad, Juan Daniel Molero, Ana Cristina Barragán, José María Avilés

Sonido: Alejandro de Icaza

Dirección de arte: Oscar Tello

Productor Ejecutivo: Ramiro Ruiz

Duración: 98 min

Productora: Caleidoscopio Cine, Leyenda Films y Graal Films

Año: 2016

Sinopsis

Alba nos narra la historia de una niña de 11 años, quien, tras el internamiento hospitalario de su madre, se ve obligada a vivir con su padre, a quien no ha visto desde los tres años de edad. La convivencia entre Alba y su padre llega a ser distante debido a la falta de apego emocional entre ellos y el cambio situacional repentino con el cual tienen que lidiar. Los intentos de su padre por acercarse a aquella niña casi desconocida, las visitas a su madre al hospital, las relaciones sociales escolares, el primer beso y demás situaciones, son aquellas que van marcando la personalidad de la niña, comenzando a enfrentarse al mundo y a los cambios de su nueva vida.

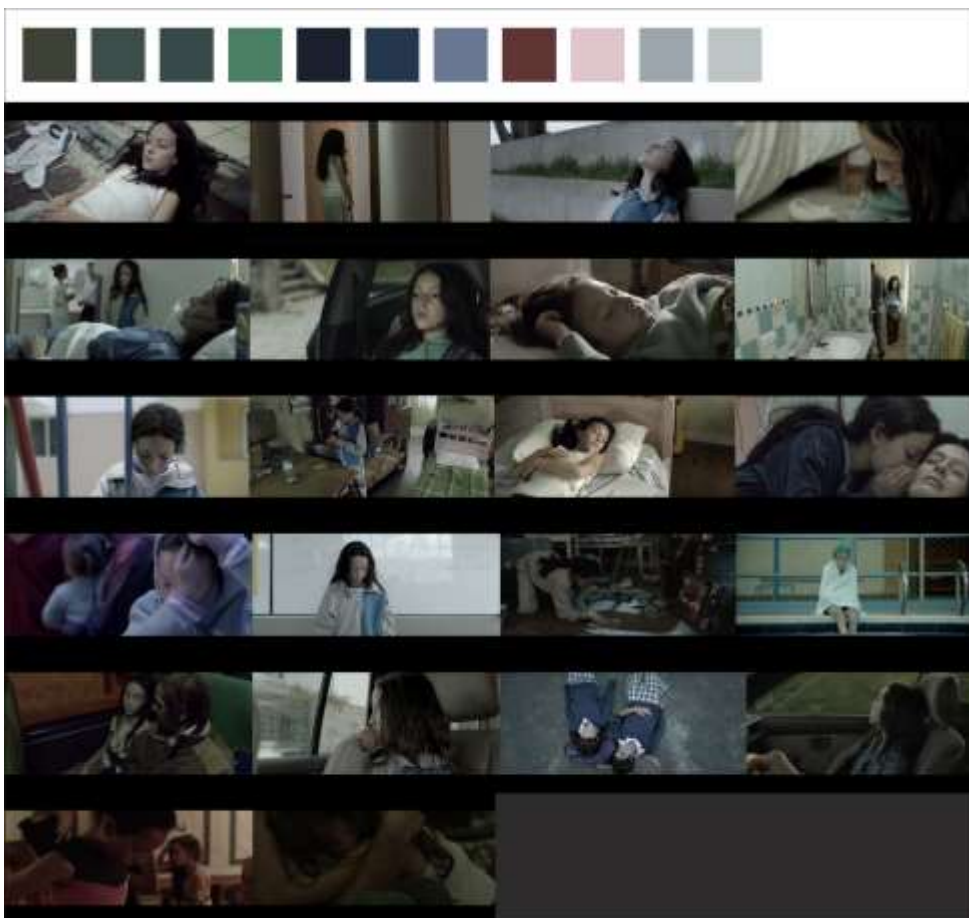
El naturalismo

El naturalismo se fundamenta en acentuar el factor humano por encima del contextual, siendo así que primero identificamos a los protagonistas y los actores secundarios; con ello se desglosa la cromática asociada a cada uno, para poder realizar un análisis de la semántica de sus colores y el impacto narrativo de aquello sobre la cinta. De este modo podemos evaluar la toma de decisiones intencional o espontánea sobre elementos asociados al conjunto de personajes, qué tan eficientemente los colores remarcan o contradicen sus papeles, acciones y relación entre ellos.

En primer lugar, tomaremos a nuestra protagonista, Alba, en la cual se puede identificar tres tipos de vestimenta en ella, por un lado, el uniforme de su colegio conformado por tonalidades de blanco, gris y azul; su ropa casual en tonalidades verdosas y blancas; y, por último, dos prendas especiales, su traje de baño azul con una gorra verde y el traje rosa de fiesta. Aquellos cumplen con una paleta de colores notablemente trabajada, existiendo una constancia en su vestimenta con respecto a los eventos de la cinta (Figura 40).

Figura 40

Colores asociados a Alba



Nota. Tomado de la película *Alba* (2016), fotogramas del personaje de Alba.

Podemos observar una predominancia del color azul, el cual está muy presente en la vestimenta de Alba y tiene realce con la temperatura fría de las escenas. Aquel color encaja con el acorde cromático del “color más frío”, el cual emana frialdad debido a nuestras asociaciones cognitivas con nuestra experiencia entre el acorde de color y las bajas temperaturas; lo relacionamos con lo azulado que torna la piel y los labios ante bajas temperaturas, elemento observable en

nuestro personaje. Por otro lado, nos interesa el color blanco que viste y que en el apartado de Heller de “el blanco femenino”, además de hablarnos de su relación con los nombres en español, italiano y francés, nos dice que “el blanco es femenino y es noble, pero también débil. simbólicamente, sus colores contrarios son el negro y el rojo, colores del poder y la fuerza [...] el blanco es el color de la voz baja, y el acorde blanco-rosa-gris contiene todos los colores modernos y discretos” (2008, p. 159), y es aquello que aporta visualmente de forma efectiva la personalidad de nuestra protagonista, al ser una niña introvertida, denotando inseguridad, desconfianza, mutismo selectivo y aislada; podemos palpar aquellas características en el transcurso de la cinta.

Además de aquello, queremos resaltar un elemento que acompaña a nuestro personaje de forma sutil, y es el color rosa que podemos observar tanto en la cama que Igor prepara para ella, el rompecabezas que arma, platos, gente y en especial en una manilla que porta durante la cinta (Figura 41). Aquel color, en tan pequeña presencia, remarca lo infantil, suave y pequeño de nuestra protagonista, al igual que el blanco es “la voz baja” el rosa “es el punto medio ideal entre los extremos: fuerza mansa, energía sin agitación, temperatura agradable del cuerpo. El rosa es como un bebe. El verde es el color de la vida vegetativa, el rojo el de la vida animal, y el rosa el de la vida joven.” (Heller, 2008, p. 215), por ello, aquel color tiene una presencia discreta, pero que visualmente nos ayuda a entender la inocencia y vulnerabilidad de Alba frente a la vejez de su padre y a la enfermedad de su madre.

Aquel color también adquiere una connotación de lo femenino para nuestra protagonista, al encontrarnos en el perfume nuevo, el labial, las niñas que visten aquel color en los ensayos de baile, etc. Llega a ser tan importante este color en nuestra protagonista que escala desde objetos pequeños, hasta su vestimenta total al final de la cinta, que es la única ocasión que viste un corsé rosado y es adulada por las otras niñas, denotando de esta forma, feminidad en Alba.

Figura 41

El color rosa de Alba

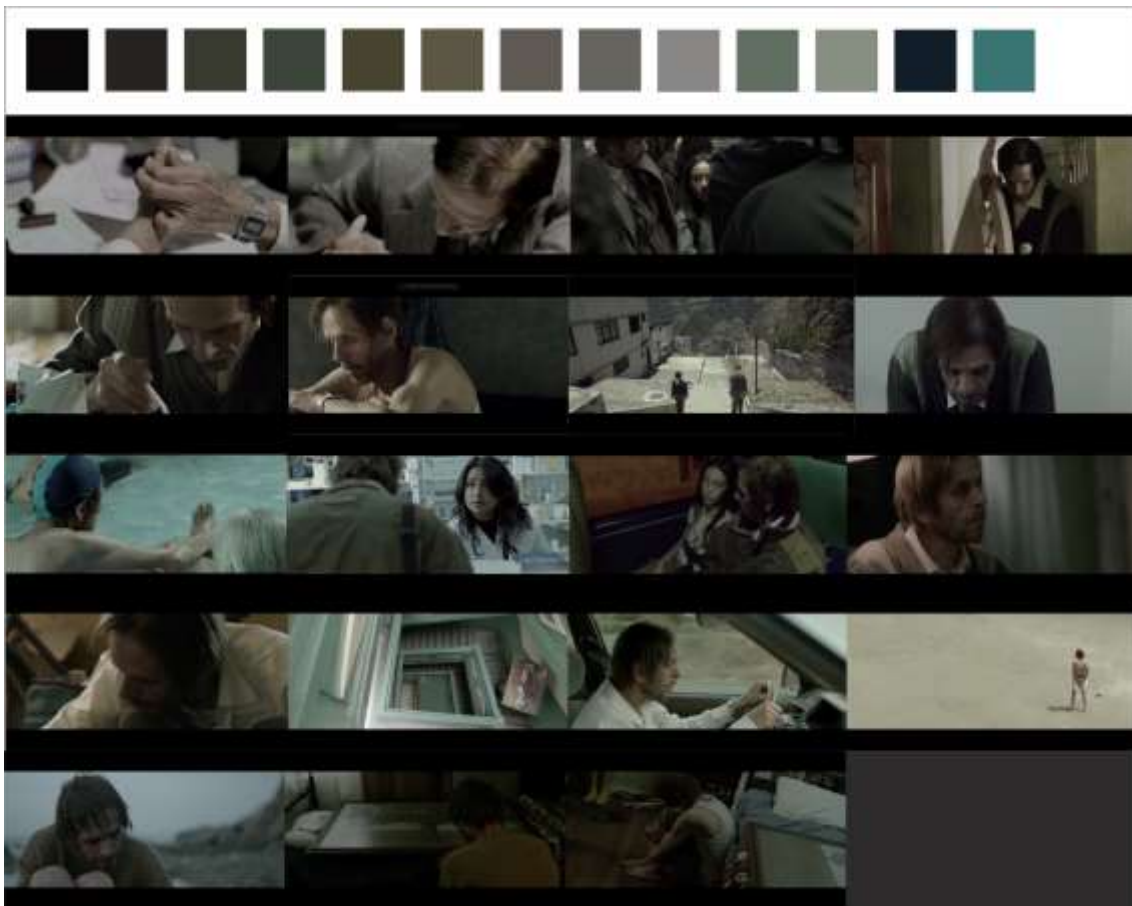


Nota. Tomado de *Alba* (2016), fotogramas de elementos rosados que aparecen en la cinta

Ahora, nos encontramos con Igor, padre de Alba, que, al igual que nuestra protagonista, posee una vestimenta coherente, constante y que refleja el estado socioeconómico y emocional de este personaje. Es visible en su vestimenta, tonos verde, marrón, blanco y gris (Figura 42), Este personaje posee una cromática peculiar, por un lado, tenemos al verde (color predominante en este personaje) que, según Heller, “el verde, situado en perfecta neutralidad entre los extremos, proporciona una sensación de tranquilidad y seguridad.” (2008, p. 106) y, por otro lado, el marrón es considerado como el color más feo, el de los campesinos, de los pobres y mendigos, y al mismo tiempo es símbolo de lo corriente y de lo anticuado; visualmente enfatiza el papel de Igor como un hombre pobre y cabizbajo, pero que evidencia un instinto paterno por proteger e intentar conectar con su hija con los pocos medios que posee, siendo uno de los momentos más importantes de la cinta, aquel viaje a la playa y la acción de cuidadosamente llevar el rompecabezas de su hija a ser enmarcado. Igor es visualmente un personaje coherente y reconocible; al no poseer muchos diálogos, sus acciones guían la comprensión del espectador sobre este personaje y el color aporta a este fin.

Figura 42

Colores asociados a Igor



Nota. Tomado de la película *Alba* (2016), fotogramas del personaje de Igor

Por último, estableciendo que el “Azul” es el color de Alba y el “Verde” es el color de Igor, queremos resaltar un evento en particular en la cinta. En la escena en la que Igor lleva a Alba a la piscina, se observa la primera convivencia padre-hija que es resaltada de forma superficial por el intercambio de colores de estos personajes en las gorras que usan (Figura 43). Al ser tan evidente el uso del verde para Igor y el azul para Alba, este momento y los eventos que siguen, resalta un vínculo naciente entre estos personajes, discreto pero efectivo.

Figura 43

Gorras en la piscina



Nota. Tomado de la película *Alba* (2016), fotograma de la escena de la piscina.

Paleta de colores

Para esta sección del análisis, observaremos la cromática en su totalidad, qué colores predominan en la cinta, estableciendo de este modo, una paleta de colores. Se analizará la efectividad de la cromática y el impacto de la misma sobre la narrativa. De los colores extraídos de la cinta, estableceremos un acorde de colores de los cinco más predominantes o representativos, para tener una comprensión general de la cromática utilizada e impartir un criterio sobre el uso del color.

En esta cinta se evidencia una homogeneidad en su cromática general, sin existir una variante distintiva en momentos o situaciones; por lo que, para esta, se optó por unificar todas las distintas escenas de la cinta para el análisis general de la misma (Figura 44). Existe un trabajo evidente en la dirección de arte, tanto los vestuarios, no solo de los protagonistas, sino de todos los personajes involucrados, ya que no existe disonancia de ninguno con la trama y el entorno. De igual forma, en la iluminación tenemos luces tenues, sin mucho contraste que acentúa los colores pasteles, desaturados y hasta cierto punto una apariencia de un mundo triste. Y, por último, se evidencia una manipulación del color (etalonaje digital), en la que se remarca la presencia de una cromática verdosa y azulada con toques de magenta en ciertos eventos de la trama, una desaturación de los colores y una acentuación en los verdes.

Figura 44

Fotogramas generales de *Alba* (2016)



Nota. Tomado de la película *Alba* (2016), Fotogramas generales de la cromática de la cinta.

Por último, tomaremos aquellas asociaciones, generando una imagen que a posterior se redujo a su unidad básica de visualización, obteniendo así, pixeles representativos de los colores generales de la cinta (Figura 45); del cual se tomó

los cinco más representativos, a través de la página web de Adobe Color, debido a que su sistema para identificar el color recopila la información de la imagen y, por porcentaje, escoge los colores que más resaltan, dependiendo del enfoque que se programe: a todo color, claros, apagados, intensos y oscuros; pero, para nuestro interés, utilizaremos su opción general, “A todo color” (Figura 46). Como podemos evidenciar, se señala a los colores representativos de nuestros personajes; por un lado, Alba con el azul y rosa y por otro, Igor, con verde y marrón; con ello podemos identificar una armonía de color en Análogos (Figura 47), entre los azules y los verdes que predominan en la cinta, y como podemos observar se encuentran en el lado oscuro y desaturado del círculo cromático. Aquello se complementa con los tonos marrón y, por último, aquel rosa que acompaña a la protagonista.

Aquello puede asemejar a una armonía de color en tétrada, al tener al verde enfrente del rosa y al azul frente al marrón, pero por su falta saturación, el rosa y el marrón llegan a ser colores complementarios. Aquello lo podemos asociar al contraste de Itten, el “contraste cuantitativo” que nos señala las relaciones de mucho-poco, grande-pequeño de las proporciones entre dos o más colores, en la que podemos evidenciar un equilibrio visual, en el que ninguno resalta más que el otro (1961, p.59), y llega a existir un equilibrio visual en la totalidad de la cinta. Pero, cabe recalcar que existe un plano en el que aquel equilibrio casi se rompe, debido a la saturación del color rosa, llegando a ser casi un violeta (Figura 41), en el que se observa a dos señoras portando aquel color fuerte, que si bien atrae la atención durante sus siete segundos que mantiene el cuadro, carece de relevancia semiótica y pasa al olvido en contraposición de la totalidad de la cinta.

Figura 45

Reducción a pixeles de figura 44



Nota. Generado en Adobe Photoshop, reducción de la imagen a su visualización básica para obtener una comprensión general de los colores.

Figura 46

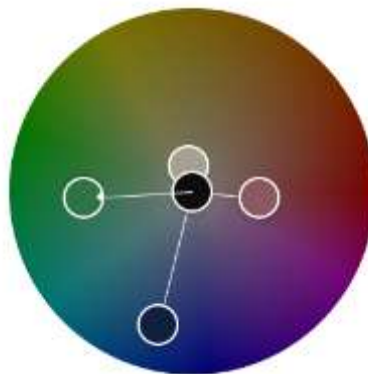
Extracción de color de Alba (2016)



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 45

Figura 47

Circulo Cromático de Alba (2016)



Nota. Generado por *color.adobe.com* basado en la Figura 46

Como conclusión, podemos observar una coherencia con respecto al color, tanto desde lo micro (vestimenta individual de personajes), hasta lo macro (espacios y escenografía). Los colores en esta cinta remarcan el papel de los personajes y al existir una constancia en su forma de presentarse en pantalla, ayuda a identificar claramente el papel y las actitudes de cada uno. Y, por otro lado, la colorimetría acentúa aún más los colores base de sus vestimentas y objetos asociados, dotando a la cinta de una atmósfera tenue, triste y apagada que apoya a la narrativa de la misma, logando un contraste cuantitativo en la mezcla de los cuatro colores predominantes observables. En general, se puede palpar un trabajo direccionado, tanto en su dirección como en su etalonaje digital.

Como resumen de este capítulo diremos que, se realizó el análisis cromático de *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán. Aquí se evidenció una constancia en su cromática tanto a nivel individual de personajes, como a nivel macro del cromatismo general de la cinta. Se identificaron dos colores predominantes, siendo así el azul y el verde los representantes de nuestros personajes principales Alba e Igor. Por un lado, el azul–blanco–rosa, establecieron al personaje de Alba como una niña de poco impacto social que se enfrenta a las dificultades del proceso de entrar a la adolescencia, siendo indicativos de aquella personalidad pasiva el azul y el blanco, además de resaltar su feminidad y fragilidad con el color rosa que acompaña a la protagonista en cantidades sutiles pero efectiva. Por otro lado, el verde–marrón–gris, remarca la situación socioeconómica de Igor, y con una suerte de tener, en el círculo cromático, al verde y al azul de forma cercana se crea una asociación padre-hija entre los colores representativos de ambos personajes. A nivel general, la cromática de la cinta tiene una notable ejecución de etalonaje digital, al cubrir el sentimiento general de la misma en luces tenues, existiendo una predominancia de lo azul-verdoso que aporta a aquella atmósfera de triste y apagada que refleja el estado anímico de sus personajes.

Conclusiones

En función de lo dicho hasta aquí, los objetivos que hemos planteado para esta investigación son los siguientes: objetivo general, analizar y fundamentar los principios del color, la psicología del color y etalonaje digital para analizar la narrativa audiovisual de *En el nombre de la hija* (2011), de Tania Hermida, y *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán. Y los objetivos específicos que se desprenden del general son: primero, conceptualizar y describir los principios del color en el arte, su percepción en base a la psicología del color y su interacción y aplicación al etalonaje digital en el cine; segundo, analizar las características principales de la influencia del color en la composición cinematográfica de: *En el nombre de la hija* (2011), para la creación de un ambiente cálido que enmarca al universo conflictivo de la protagonista; tercero, analizar las características principales de la influencia del color en la composición cinematográfica de *Alba* (2016), para la creación de un ambiente frío que resalta el universo fatídico del protagonista; y cuarto, analizar comparativamente los principios del color, el etalonaje digital y la psicología del color en las películas: *En el nombre de la hija* (2011) y *Alba* (2016).

En nuestro primer capítulo pudimos observar al color como un concepto tangible que se ha encontrado presente a través de la historia, llevando a un grupo de individuos a teorizar sobre el mismo e impartir una comprensión científica, artística y psicológica. Partimos de los estudios de Isaac Newton, quien explica al color como un elemento físico lumínico; después, observamos los estudios de Johann Wolfgang von Goethe, quien es el precursor de la teoría de color como la conocemos hoy, que toma la comprensión de Newton y la teoriza a partir de una observación naturalista, creando así la *Zur Farbenlehre*. Posteriormente, revisamos los estudios de Johann Itten y su libro *Art de la couleur* (1961), el cual reúne los estudios de color de autores posteriores como son Johann Wolfgang von Goethe, Johann Friedrich Wilhelm von Bezold, Philip Otto Runge y Michel-Eugène Chevreul; texto que explora la teoría de color en su totalidad ofreciéndonos los *Siete contrastes de color*. Una vez concluida aquella revisión teórica del color, discutimos el trabajo de Eva Heller en su libro *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (2004), libro basado en un estudio realizado a 2000 personas de distintas profesiones en Alemania, en el cual se establecieron asociaciones en 160 sentimientos e impresiones distintas con respecto a determinados colores. Y, para concluir, revisamos el proceso de postproducción cinematográfica denominado como Etalonaje Digital, basándonos en los trabajos de D.

Agustín Rubio y Lucía Tello, quienes nos presentan el tema y su importancia dentro de una producción audiovisual.

En nuestro segundo capítulo realizamos el análisis cromático de *En el nombre de la hija* (2001), de Tania Hermida, en el que pudimos identificar una correlación entre nuestra protagonista, Manuela, y el color rojo que es representativo del comunismo, movimiento político el cual guía las acciones de la protagonista; resaltando su actitud rebelde, el rojo es un color ideal para este personaje, pero que es opacado en cuanto la constancia con el color se pierde en ciertos momentos de la cinta, en los que se es reemplazado o asociado con el color café que opaca sus acciones. Pero, por el contrario, el personaje de Martina posee una paleta de color bastante constante y que va de acorde a su papel en la narrativa, el rosa y sus asociados en tonos pastel, apoyan la idea del estatus que esta niña posee en la familia; por un lado, aquellos colores fueron asociados con la realeza y por otro, el rosa con el cristianismo. Llevando así a Martina a ser el perfecto opuesto de nuestra protagonista. A partir de aquello, extrajimos fotogramas de cada cambio de escena en la cinta y pudimos observar una disonancia en sus colores generales, y al extraer los colores representativos de la misma, se evidenció una falta de armonía cromática la cual carece de un cromatismo trabajado y una falta de unidad general de la trama.

En nuestro tercer capítulo se realizó el análisis cromático de *Alba* (2016), de Ana Cristina Barragán. Aquí se comprobó una constancia en su cromática, tanto a nivel individual de personajes, como a nivel macro del cromatismo general de la cinta. Se identificaron dos colores predominantes, siendo así el azul y el verde los representantes de nuestros personajes principales Alba e Igor. Por un lado, el azul–blanco–rosa, establecieron al personaje de Alba como una niña de poco impacto social que se enfrenta a las dificultades del proceso de entrar a la adolescencia, siendo indicativos de aquella personalidad pasiva el azul y el blanco; además de resaltar su feminidad y fragilidad con el color rosa que acompaña a la protagonista en cantidades sutiles, pero efectivas. Por otro lado, el verde–marrón–gris, remarca la situación socioeconómica de Igor, y con una suerte de tener, en el círculo cromático, al verde y al azul de forma cercana, se crea una asociación padre-hija entre los colores representativos de ambos personajes. A nivel general, la cromática de la cinta tiene una notable ejecución de etalonaje digital, al cubrir el sentimiento general de la misma en luces tenues, existiendo una predominancia de lo azul-verdoso que aporta a aquella atmósfera de triste y apagada que refleja el estado anímico de sus personajes.

Comparativamente podemos decir que los personajes de cada cinta nos narran las dificultades de dos niñas, en las cuales observamos la forma de afrontarlas. Por un lado, *En el nombre de la hija*, Manuela se caracteriza por su personalidad valiente y explosiva, que se acentúa con el uso del color rojo en el personaje, pero que pierde fuerza en eventos de la trama por la falta de aquel color y la implementación de tonos café que, según Heller, opaca a los otros colores y es un color de menos fuerza visual. Por otro lado, en *Alba*, Alba se caracteriza por una personalidad frágil y vulnerable, aquello se acentúa con la asociación de colores azules y blancos que viste, además de aquel color rosa en cantidades sutiles que acompaña al personaje que ayuda a dotar al mismo de una sutileza y fragilidad femenina.

Aquí nos encontramos con los personajes que, de cierta forma, complementan o acentúan a nuestras protagonistas, que en ambos casos existe un acierto en sus paletas de colores. Primero, observamos a Martina y sus colores pastel, resaltando así el rosado, color asociado a la iglesia y a la nobleza, el cual apoya a su papel de la “niña de bien” y la “vocera de lo ético”, el cual genera un contraste con Manuela al ser la contraparte ideológica de las creencias católicas-conservadoras y cristianas por sobre el ateísmo-comunista de la protagonista. El uso del color en aquel personaje, se puede afirmar, es aún más constante y efectivo que el de la propia protagonista. En segundo lugar, tenemos a Igor, papá de Alba, quien complementa los colores de la protagonista, siendo así el verde el color representativo de este personaje y es muy cercano en el círculo cromático al color azul de Alba; la cual evidencia un dinamismo simbólico en la escena de la piscina en la que estos personajes por un momento intercambian colores. Igor, padre de clase social baja que intenta conectar con su hija y ayudarla en sus necesidades, presenta una paleta de colores constante que aporta a su papel, siendo así sus tonalidades marrones la representación de su pobreza y el verde, el color que armoniza con Alba, denotando seguridad y creando una conexión visual entre ambos.

Ahora bien, a nivel General, existe una diferencia abismal entre el uso de color entre *En el nombre de la hija* y *Alba*. Por un lado, en *El nombre de la hija*, los cambios cromáticos son evidentes y no se identifica una apariencia específica en la cinta (Figura 24, Figura 25, Figura 26), al igual que no podemos identificar un sentimiento general; al existir tonalidades de color tan disparejas, no existe un cromatismo que ayude a guiar la sensación de la cinta. Y, por el contrario, en *Alba*, existe una homogeneidad de sus colores que ayudan a enmarcar la soledad del azul, la tristeza del verde, la posición social de los cafés y aquel rosado apagado que da una pinta de color y feminidad a la

vida de nuestra protagonista. El color en *Alba* es constante, creando una apariencia general de la película que emana, soledad, miedo y tristeza que guía al espectador y se esconde de forma efectiva en los fotogramas. Y es aquello a lo cual el color tiene que aspirar, a ser un elemento tan presente, pero al mismo tiempo tan invisible. El color tiene que guiar y ser leído, pero no ser notorio y aquello se evidencia en cuanto la atención del espectador no cuestiona la apariencia de la cinta, se sumerge en ella y se enfoca en la narrativa, en los personajes y en sus acciones.

La diferencia del tiempo de creación de ambas películas influye en sus procesos técnicos de producción y post producción (2011 y 2016), siendo evidente uno de ellos el uso del Etalonaje Digital en la película de Alba, que ejemplifica aquel cambio significativo en la apariencia general de la cinta y que conlleva una connotación visual al momento de interpretar la narrativa de la misma.

Referencias

- Barragán, A. (2016). *Alba*. [Película]. Caleidoscopio Cine, Leyenda Films y Graal Films.
- Bertolucci, B. (1987). *The last emperor*. [Película]. Hemdale Film Corporation, Recorded Picture Company.
- Chiriboga, G. (2017). *El color como elemento narrativo en la producción audiovisual*. [Tesis de grado, Universidad Politécnica Salesiana de Quito]. [El color como elemento narrativo en la producción audiovisual. \(ups.edu.ec\)](https://ups.edu.ec)
- De los Santos, N. (2011). Teoría del-color. <https://adelossantos.files.wordpress.com/2010/10/teroria-del-color.pdf>
- Grandis, L. (1985). *Teoría y uso del color*. Catedra Ediciones
- González, M. (2019). *Teoría de la Psicología del Color y la Cromática del cine* [trabajo de titulación]. Función Tecnológica Autónoma del Pacífico.
- Hermida, T. (2011) *En el nombre de la hija*. [Película]. Tania Hermida.
- Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación*, 9-40. Ministerio de Educación y Ciencia de España, Instituto Superior de Formación del Profesorado
- Hernández Hernández, F. (2015). Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística. ANIAV. Asociación nacional de investigación en Artes Visuales. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili.
- Hinojosa, G. (2017). *El color como elemento narrativo en la producción audiovisual* [Tesis de grado. Universidad Politécnica Salesiana sede Quito]. <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/13620/1/UPS-QT11431.pdf>
- Hitchcock, A. (1958). *Vertigo*. [Película]. Alfred J. Hitchcock Productions.
- Itten, J. (1961). *Art de la couleur*. Bouret. T1. Arte del color de Itten Johannes.pdf
- Irusta, P. (2020). *Color y Espacio. Azul, Blanco, Rojo en la trilogía de Krzysztof Kieslowski* [Tesis de grado. Universidad Politécnica de Madrid]. https://oa.upm.es/57941/1/TFG_20_Gomez_Irusta_Pablo.pdf
- Kar-wai, W. (2000). *In the Mood for Love*. [Película]. Jet Tone Production Paradis Films.
- Mejía, A. (2021). *La psicología del color en la dirección de arte en el cortometraje "El Camino de Solano"* [Tesis de grado. Universidad De Cuenca].
- Misek, R. (2010). *Chromatic Cinema*. Editorial John Wiley & Sons

Navas, M. (2016). *El color como recurso expresivo: Análisis de las series Mad Men y Breaking Bad* [Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38067/1/T37356.pdf>

Sawahata, L. (2006). *Color Harmony Workbook*. Editorial Tursen-Hermann Blume

Tello, L. (2018). *Influencia del cromatismo en la estética fílmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital. Arte individuo y sociedad*, 31. *Influencia del cromatismo en la estética fílmica_ etalonaje y evolución ERA DIGITAL.pdf*