

Influencias sociales, políticas y culturales en el tratamiento del color en el cine:

Análisis comparativo del uso del color en los filmes *Yeelen*
(1987) de Souleymane Cissé y *Hong gao liang* (1988) de
Zhang Yimou.

Tesis para optar al título profesional de Cineasta con Especialidad en Dirección de
Fotografía y Producción Ejecutiva.

Alvaro Nicolás Matamala Riquelme
Profesor guía: Jorge Gronemeyer
Valparaíso, Diciembre 2010

Agradecimientos

Esta investigación ha sido llevada a cabo por quien escribe junto a la ayuda de varias personas que han aportado apoyo investigativo, bibliográfico y emocional en momentos de estrés y exacerbación. No dar sus nombres, convertiría esta tesis en un plagio y una mentira. A pesar de ser un trabajo personal, el trabajo en equipo fue de suma importancia gracias a las diferentes percepciones de cada lector, lo que influyó directamente el punto de vista del análisis, tal cual ocurre con las influencias analizadas durante éste trabajo.

Agradezco el apoyo emocional de mi papá mi mamá y mis hermanas, el cual contribuyó directamente en el término de la investigación, gracias a ellos, las entregas y los plazos fueron cumplidos. Los consejos de Katherine Medel durante el proceso de creación, sin ellos, la investigación habría sido acerca de jirafas y arroz. A Yerko Ravlic, compañero del día a día y tercer profesor guía, su sentido por el orden narrativo fue de gran ayuda para este trabajo. A Eduardo Robles por su paciencia y tolerancia tras escuchar la investigación entera una y otra vez, buscando algún sentido que llevara las conclusiones a algún lugar. A los profesores Doll, Jacobsen y Gronemeyer por los consejos varios. A Mónica Fritis, gracias a su obsesión por la impecabilidad pero sobre todo por su cariño, el trabajo logró la calidad presentada. Las interminables horas de lectura y su constante amor, fueron de gran ayuda para el término de esta investigación.

A todos ellos, muchas gracias.

Índice

AGRADECIMIENTOS2

ÍNDICE3

PRÓLOGO5

INTRODUCCIÓN.....6

PROBLEMA.....7

HIPÓTESIS7

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS7

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN8

MARCO TEÓRICO9

 MALÍ Y CHINA EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA: CULTURA, SOCIEDAD Y POLÍTICA.9

Malí.....9

China13

 COLOR15

Los colores tienen significado15

Algunos significados.....17

El amarillo en Cissé18

El rojo en Yimou.....19

 CULTURA Y ARTE20

Dos culturas distintas20

 ARTE OESTE-AFRICANO Y ARTE CHINO.....23

ANÁLISIS.....26

YEELLEN [LA LUZ].....26

 FICHA TÉCNICA26

 DESGLOSE DE COLOR POR SECUENCIA.26

 1) *El ritual*28

 2) *Nianankoro y su madre*30

 3) *Soma debe atravesar el pueblo*.....32

 4) *Nianankoro es capturado por el pueblo Peul*.....33

 5) *Nianankoro ayuda a sus captores*36

 6) *Ritual de Soma*38

 7) *La partida de Nianankoro*40

 8) *En la búsqueda de Nianankoro*41

 9) *Al encuentro de Djigui*44

 10) *La batalla espiritual*46

 11) *Desenlace*49

HONG GAO LIANG [SORGO ROJO]51

 FICHA TÉCNICA51

 DESGLOSE DE COLOR POR SECUENCIA.51

 1) *Inicio*52

 2) *Aparición*.....53

 3) *El encuentro*54

 4) *Por el campo*55

 5) *¡Ayuda!*.....56

 6) *El regreso*57

 7) *Patrona*.....59

 8) *El vino nuevo*.....60

 9) *Nueve años después*.....60

 10) *Mátame*.....61

 11) *Venganza*62

 12) *Desenlace*63

4

CONCLUSIONES ESPECÍFICAS.....	66
CONCLUSIONES FINALES.....	72
ANEXOS	75
APÉNDICE DE BIOGRAFÍAS	77
RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA	79

Prólogo

El criterio de selección de los filmes será el uso consciente del color para dar un significado narrativo. Con el término consciente, se entiende que un color es usado por una razón narrativa específica y no por una mera casualidad efectista o esteticista. La elección de los directores, fue condicionada por la temática de sus filmes, éstos debían tener una temática costumbrista, es decir, que se mantuviera dentro de los cánones sociales y culturales típicos de la zona geográfica, ya que de esta forma la decisión del uso del color estaría mas apegada a la idea sociocultural propia del origen de cada pueblo y no a influencias externas; por dar un ejemplo, cómo lo sería un film del género terror, creado bajo ciertos parámetros hegemónicos socioculturales de la sociedad norteamericana.

Otra característica que influyó en la decisión de los directores a analizar, es que ambos autores han tenido el oficio de fotógrafo o de director de fotografía a lo largo de su carrera, lo que apoya la idea de que las imágenes en sus films tienen un cuidado fotográfico característico a diferencia de otros autores que podrían dejar esa tarea a sus directores de fotografía, dando más énfasis en la narrativa del film que en el uso del color mismo.

El trabajo va dirigido a todo aquel que guste de indagar más allá del universo que entrega un film en particular, como también acercar dos culturas poco conocidas al espectador común y corriente occidental. También, se recopilará la información de artistas, pintores, arquitectos y teóricos del color para explicar los conceptos a tratar durante éste trabajo.

Introducción

Tras varios intentos desde comienzos del siglo XX, no es hasta la década de 1930 cuando el cine en color comienza a llamar la atención en el mundo entero. Los autores de las diferentes culturas comienzan a “colorear” sus películas y junto a este nuevo recurso, nace la necesidad de expresar emociones como los pintores Picasso, con su época azul y rosa o Vang Gogh con su época amarilla, hicieron desde tiempos inmemorables.

Esta investigación abarcará el análisis de aspectos sociales, políticos y culturales que influyen en el uso del color en las películas *Yeelen* (La luz) del año 1987 del director africano Souleymane Cissé y *Hong gao liang* (Sorgo rojo) del año 1988 del director chino Zhang Yimou, ambas realizadas en formato cine a finales de la década de los ochenta. El interés por este tema comienza desde una inquietud por entender el por qué de lo que se ve en pantalla y en qué se basa el director para plantear los códigos narrativos audiovisuales en una historia. Al ver o al analizar un film, como estudiante de cine con mención en dirección de fotografía, surge un especial interés personal no sólo en el contenido, sino también en la forma en que se cuenta una película, debido a la incidencia que ésta tiene en el espectador en los aspectos comunicativos, expresivos, contextualizadores y conceptuales. El color es uno de éstos elementos, el que nos lleva a una cierta época, un lugar, una temática, etc.

Problema

En esta investigación se analizarán algunas de las influencias sociales, políticas y culturales que determinan el tratamiento audiovisual de los directores Souleymane Cissé y Zhang Yimou en sus filmes *Yeelen* y *Hong gao liang* respectivamente, para buscar respuesta al motivo de elección del color en sus películas.

Hipótesis

Existen diferencias de tratamiento del color en autores de diferentes culturas debido a códigos sociales, políticos y culturales. A partir de este concepto, nace una segunda hipótesis: el color en las películas *Yeelen* de Souleymane Cissé y *Hong gao liang* de Zhang Yimou es usado por una razón narrativa y no por una mera causalidad de solución.

Objetivos generales y específicos

- 1) Determinar las características que influyen a los directores estudiados en la creación artística del color en sus películas.
- 2) Buscar en los filmes estudiados uno o más colores que se repitan, para su posterior análisis respecto a las influencias contextuales de los directores y su época.
- 3) Analizar o estudiar los casos puntuales de la cromaticidad en los filmes, respecto a la decisión de los directores, motivado por contextos históricos, sociales, políticos y culturales.
- 4) Demostrar que existen diferencias sociales, políticas y culturales, entre África y China para el posterior entendimiento del análisis.

Metodología de investigación

Las películas a analizar serán *Yeelen* (La luz) de Souleymane Cissé y *Hong gao liang* (Sorgo rojo) de Zhang Yimou, las cuales serán desglosadas por secuencia y/o escena siendo analizada cada una por separado. Una serie de fotogramas serán mostrados en cada capítulo, representando una escena en particular, lo que facilitará al lector la comprensión del análisis. De esta forma, cada combinación de colores, será comparada o atribuida a una de las influencias sociales, políticas o culturales de dichos autores.

El material teórico que sustentará este análisis, será material recopilado de diversos autores de libros de variadas índoles. Por un lado, están los teóricos Eulalio Ferrer, Eva Heller, Johannes Itten, Harald Küppers, Johannes Pawlik y Dale Russell, quienes analizan el color en la gramática, religión, política, etc. en las diferentes sociedades. Por otro lado, los autores Barone, Harris, Powell, Lenski, Nolan, Tregear y Willet, se refieren al arte de Malí y China desde una visión más antropológica, dando como resultado un acercamiento a la diferencia cultural entre ambos países. En otro ámbito, los autores García, Elena, Salazar y Tomasi, recopilan tanto el material histórico de ambas zonas geográficas, como el cine en sus comienzos en cada país. De esta forma, se pueda llegar a un mejor entendimiento de la situación de cada país en términos políticos a la llegada del cine.

El orden de los textos recopilados, se verá repartido en los grupos anteriormente mencionados. Los textos pertenecen a bibliotecas universitarias, junto a otros escritos los cuales han sido recopilados de Internet. En el primer capítulo del marco teórico, se agrupará el material acerca del contexto histórico en que se filmaron ambas películas, agrupando así, cultura, sociedad y política de los años ochenta. Posterior a esto, el color y sus significados serán parte del segundo capítulo. El tercer capítulo del marco teórico está compuesto por los elementos culturales y artísticos de ambas regiones, para así sustentar la diferencia entre estas dos culturas. Para finalizar, se recopilará en un último capítulo, el arte de cada región en particular para un mejor entendimiento en el posterior análisis.

Marco teórico

El color en el cine es un tema estudiado por muchos teóricos analíticos a través de la historia del cine. Entre ellos, los autores que se estudiarán en esta investigación, quienes han buscado hacer un análisis global respecto al entendimiento de los colores y sus significancias. Por otro lado, son escasas las investigaciones o análisis antropológicos o sociales para explicar cómo las influencias contextuales inciden en el tratamiento visual de un film. Ésta investigación es un acercamiento dirigido a futuros investigadores que se interesen en temáticas de color y costumbre, aplicados al cine. Dos directores y dos culturas se encuentran en una investigación que intenta dar una explicación del uso del color en un film como consecuencia de códigos sociales, políticos y culturales.

Malí y China en la década de los ochenta: Cultura, sociedad y política.

Tanto *Yeelen* (1987) como *Hong gao liang* (1988), de los directores Souleymane Cissé y Zhang Yimou respectivamente, son filmadas a finales de los años ochenta, períodos que marcan fuertemente el estilo artístico de hacer sus filmes. Para entender el por qué del uso de un cierto color para dar un significado, se deben tomar en cuenta todos los factores que influyen a los directores al momento de realizar su película.

Malí: Durante el período de descolonización de África, un largo proceso que nace en el siglo XIX, el continente se divide en dos zonas, África Magreb, zona geográfica ubicada al norte del continente la cual incluye los países: Egipto, Libia, Argelia, Túnez, Marruecos y Sáhara Occidental; y la zona africana subsahariana, la que abarca los países del resto del continente incluyendo Malí, país originario del director estudiado Souleymane Cissé. (Ver anexo n° 1). Según Marta García y María Salazar, autoras del libro *Los cines del África subsahariana* (2007), África se independiza territorialmente de Europa en el año 1975, pero los conflictos internos de cada país por el poder confluyen en dictaduras militares y corrupción. Las autoras añaden que es a mediados de los años cincuenta cuando el cine africano comienza la búsqueda de un cine propio, pero recién en los años sesenta una veintena de países, entre ellos Malí, se integran a la gran mayoría de países descolonizados.

Durante este período, debido a influencias cinematográficas occidentales en términos de estilo y temática, mayormente de Norteamérica, el cine africano se ve obligado a tomar sus propias iniciativas y hacer un cine diferente al que ya ha sido instaurado por motivos geo-políticos. En un comienzo, los primeros cortometrajes realizados por cineastas africanos tenían fines educativos, debido a que en un territorio donde el 70% de la población es analfabeta, la tradición oral y el cine, son herramientas educativas y necesarias para la población, como explican García y Salazar en su texto. Éstas agregan que la mayoría de las historias y guiones en el cine de Malí, nacen de las viejas tradiciones contadas por lo que las autoras denominan los “*storytellers*”, o traducido al español, los “cuenta historias”. El director Souleymane Cissé usa este concepto en su film *Yee/en* [La luz], ya que ésta, es una adaptación de una antigua leyenda transmitida por generaciones de forma oral, inspirada en la cultura Bambara de Malí, en el siglo XIII d. de C. aproximadamente.

Los autores de *Historia general del cine, volumen XI* (1996), José Monterde y Esteve Riambau, recopilan la información de Alberto Elena, profesor de la Universidad Carlos III de Madrid y especialista en los llamados cines periféricos, acerca del cine africano. Éste, explica que antes de la descolonización, los cineastas debían rodar en las lenguas de sus colonizadores, situación que comienza a decaer en los años setenta con autores como Ousmane Sembene de origen Senegalés y Souleymane Cissé, motivados por asuntos políticos o por la simple razón de llegar a un público más popular. Elena explica:

“Los cineastas del África subsahariana deberán reivindicar el derecho a rodar sus Films en las lenguas autóctonas. Sembene, Hondo, Faye y tantos otros habían comenzado rodando en francés (del mismo modo que los cineastas ghaneses o nigerianos lo hicieron en inglés), pero esta tendencia se invertiría progresivamente en los años setenta para dar paso a obras habladas en wolof, moré, bambara o cualquiera de las otras lenguas locales.” (Monterde, Riambau, 1996, p.374)

Algunas de las temáticas recurrentes en los films de Cissé entre otros autores, según nos explican Monterde y Riambau, son filmes que denuncian

la enseñanza de la religión coránica. Ejemplos de éstas son *Cinq tours d'une vie* (1972) de Cissé y *Njangaan* (1975) del director Senegalés Mahama Johnson Traoré. La controvertida imposición de la cultura islámica en el África occidental es el tema central del film *Ceddo* (1977) del director africano Ousmane Sembene, título que se traduce como "La gente común que resiste la expropiación religiosa y cultural", donde el colonialismo, la historia y la religión salen a flote.

Respecto a la influencia de los países europeos, el fomento de la cinematografía antes de la independencia, durante los años cuarenta y cincuenta, fue baja. Los únicos estudios existentes eran los de la Radiodiffusion Télévision Française en las afueras de Argelia. Desde el ámbito colonial, el Ministère de la Coopération, institución francesa, contribuía con ayuda material y técnica a la realización de las películas de los cineastas africanos, obteniendo a cambio los derechos exclusivos de la distribución no comercial de las mismas, las cuales eran exhibidas en los centros culturales franceses en África o a través de la cinemateca del propio ministerio. Monterde y Riambau nos explican que este factor dirigía de forma clara las temáticas de los filmes, los que debían satisfacer a "los patronos". Si esto no se cumplía, el Ministère de la Coopération retiraba el apoyo a los artistas, como ocurre con *La Noire de...* (1966), el primer largometraje de Sembene, guión que no fue aceptado por mostrar la explotación de los trabajadores africanos en Francia.

De esta forma, casi tres cuartas partes de las producciones realizadas en África de habla francesa durante los años 1963 y 1975, recibieron asistencia del Ministère de la Coopération. Sólo unos pocos se atreven a renunciar a la financiación francesa, entre ellos el director Ousmane Sembene. Posteriormente, la Ministère de la Coopération deja de intervenir en los años ochenta en el cine africano, pero ahora es la nueva política del presidente Francés Mitterrand quien a modo de coproductor, apoya a cineastas progresistas como Souleymane Cissé, acción poco neutral según los sectores críticos del continente africano.

Uno de los factores que influye directamente en el proceso creativo de los directores, es la educación extranjera. La mayor parte de los realizadores africanos recibieron su formación cinematográfica en París, otros como Sembene y Cissé, hacen lo mismo en la VGIK moscovita (Instituto Estatal

Cinematógrafo de Rusia). Alberto Elena explica en el capítulo “La emergencia de los cines africanos” de *Historia general del cine, Volumen XI* (1996) que en Malí, el desarrollo de la cinematografía nacional debe prácticamente todo a Souleymane Cissé quien con una formación en la Unión Soviética comienza a crear en los años setenta filmes que según las palabras del autor “constituyen sendas radiografías de la estructura de clases en su país” (Monterde, Riambau, 1996, p.366). Ejemplos de esto, son los largometrajes *Den musso* [La joven] (1975) y *Baara* [El trabajo] (1978).

En los años setenta, en el África subsahariano, las películas se distinguen con temáticas como la de dos jóvenes que sueñan con emigrar a Francia o acercamientos etnográficos a la vida rural del país, de los directores oriundos de Senegal Diop-Mambety y Safi Faye respectivamente. Al norte de Malí, el cine Magreb y todo el sector árabe influenciado por el cine egipcio, repite el motivo de la emigración a Europa en sus filmes.

Hacia finales de la década de 1980, la nueva generación de cineastas africanos comienza a realizar otras temáticas que no se habían tratado o que no habían podido hacerse por motivos políticos. Las autoras Marta García y María Salazar nos explican que los directores con formación extranjera influyen en las características formales, ideológicas y financieras de sus obras:

“La temática de estas películas muestran la realidad social que vive cada país: inmigración, mestizaje y búsqueda de identidad, tradición y poligamia, las consecuencias de las luchas pasadas y la influencia de la religión.” (2007, p.40)

Es bajo este contexto entonces, donde Souleymane Cissé realiza su primer trabajo denominado *Yeelen* en el año 1987, rodeado de influencias que afectan no solo el modo en que el director narra su película, sino también la manera en que las crea estéticamente.

China: El cine chino, comienza a principios del siglo XX en Shanghai, para acrecentarse de mayor forma como un cine un poco más independiente en los años veinte. La fuerte influencia de la Unión Soviética y la ruptura de ésta en los años sesenta con el país chino, resulta entre otras cosas la suspensión de la ayuda cinematográfica a China. Durante la década de 1960, la república China recibe un duro golpe tras dicho suceso, junto al retiro de 1.400 técnicos soviéticos, como explica Darío Tomasi, autor del capítulo “El nuevo cine japonés”, recopilado por los autores Monterde y Riambau en el texto *Historia general del cine, Volumen XI* (1996).

Luego de la liberación política de China durante la primera mitad de los años cincuenta, las producciones hechas en el idioma cantonés, comienzan a cobrar fuerza entre los espectadores, quienes buscan una identidad cultural en éstos filmes de temáticas operísticas, de artes marciales y de melodrama familiar. No solo el idioma de los filmes comienza a cambiar, también lo hacen sus temáticas, las cuales son catalogadas de “cine de sentimiento”, con la obra *Wutai Jiemei* [Hermanas del escenario] (1964-65), del director Xie Jin. La llegada de este film, crea una nueva gama de posibilidades de excepción a la clásica programación ideológico-temática que se venía construyendo de hace un tiempo. Según Tomasi, durante los años cincuenta, muchos de los directores en China optan a un cine más imaginario que ideológico.

A mediados de los años sesenta, las temáticas opositoras al régimen son prohibidas, de esta forma Jiang Qing esposa del mandatario Mao Tse Tung junto a Lin Biao líder militar del régimen comunista, exigen que la milicia controle la cultura. Esto desemboca en decenas de arrestos tanto de directores, actores y productores. Tomasi explica que para el año 1967, los estudios cinematográficos se ocupan por regimientos de guardias rojos y compañías del EPL (Fuerzas Terrestres del Ejército Popular de Liberación).

Después de la revolución cultural de los años sesenta, campaña organizada por el Partido Comunista de China, dirigida a acusar a altos cargos de traicionar ideales revolucionarios, una nueva saga de directores irrumpe en el cine chino. Los primeros en salir de la Academia de Cinematografía a finales de los años setenta hasta finales de los ochenta, es la llamada “quinta generación”, una treintena de directores que incluye a variados artistas cinematográficos, entre ellos, Zhang Yimou. Los directores

de esta nueva generación, se dedican a hacer un nuevo tipo de cine el cual no tiene un estilo determinado en común, sino más bien una afinidad política y social. Éstos, están al tanto de los nuevos parámetros de la época para hacer cine, el cual es determinado según el éxito de la producción. Darío Tomasi explica que esta nueva generación indaga en temas más allá de lo permitido por el régimen. Los filmes de estos nuevos directores son los primeros que logran además llegar al occidente y gozar de una distribución comercial.

Para el año 1983, Zhang Yimou continúa haciendo filmes con temáticas de persecución y autosacrificio junto a la ayuda del director chino Zhang Junzhao como es el caso de *Yige he bage* (1983), película que retrata a comunistas durante el período bélico, pero éstas sufren variadas modificaciones por temas de censura política. Es recién en el año 1988, cuando Zhang Yimou, recién egresado de la Academia de Cine de Beijing realiza su primer largometraje titulado *Hong gao liang* [Sorgo rojo], el cual resulta ser un film significativo y representativo del estado de las cosas emergentes en aquel momento, según explica Juan Esteban Lagorio, autor del artículo *Sorgo rojo, la necesidad desbordada*. El autor además explica que la metáfora de la tragedia clásica y la vida rural china a comienzos del siglo XX, es usada en *Hong gao liang* para contextualizar los hechos contemporáneos de la historia de China en la década de los ochenta a través de analogías políticas y filosóficas que representan su visión del mundo y su ubicación en éste.

Color

Buscar las influencias que inciden en la decisión de un director para usar un color determinado, tiene como resultado múltiples ramas de investigación. En este capítulo se introducirán algunos significados asociados a los colores, según los teóricos Eva Heller, Eulalio Ferrer, Johannes Itten y Harald Küppers entre otros autores, para entender las razones que influyen a los directores Souleymane Cissé y Zhang Yimou en tomar la decisión del uso de un color determinado. Además se presentarán los colores a analizar en cada filme argumentando las razones. Los teóricos que aportan información en este capítulo son pintores, artistas y teóricos del color.

Los colores tienen significado: Eva Heller, en su libro *La psicología del color* (2004), hace un sumario de los múltiples significados de trece colores determinados en diferentes culturas. Este es un estudio que se hace en Alemania, sin embargo se remonta tanto a la cultura occidental como oriental. El significado de un color es subjetivo. Así lo plantea el pintor y teórico Johannes Itten, autor de *El arte del color* (2002), quien afirma que la subjetividad es un tema bastante amplio en la temática del color, ya que una tonalidad puede tener diferentes significados para una persona u otra. Otro autor que teoriza en torno a este tema, es el profesor de la asignatura de Teoría del color de la Universidad de Stuttgart, Harald Küppers, quien reflexiona en torno al tema de la percepción de un espectador frente a un cierto color. Éste dice que puede ser influenciado por múltiples factores como el sexo, la edad, el clima, la tradición, el entorno, incluso actitudes ante la vida o el estado de salud del espectador.

Peter J. Hayten (citado en Ferrer, 1999) afirma que dependiendo de la geografía, la calidad visual del color podría ser determinada. Así, individuos que habitan zonas desérticas, soleadas, o áridas poseen una percepción de los colores de longitud de onda larga más desarrollados como el rojo, el anaranjado o amarillo, por el contrario, los que viven más alejados como son las zonas polares, reconocen con más destreza los colores de longitudes de onda corta, los que resultan en colores fríos como el azul y el verde. Esto, ayudará a explicar el por qué del uso de cierta gama de colores en las películas de Souleymane Cissé y Zhang Yimou según su ubicación geográfica.

El lenguaje o el idioma influyen también en el significado de un color. Ferrer escribe acerca de la investigación realizada por el lingüista George Mounin en la República Centroafricana, señalando que la percepción de los colores se confunde, debido a un conocimiento inadecuado, (para otra cultura distinta a la de ellos). El autor escribe acerca de una tribu en el continente africano que sólo conoce tres colores. Lo que Ferrer explica, es que estos tres colores contienen una alta gama de tonalidades:

“*Vulu*, que es el blanco; *vuko*, que comprende esa inmensa gama del espectro que nosotros identificamos como violeta, añil, azul, negro, gris y café oscuro y *bangmbwa*, que designa a todo color cercano al amarillo, café claro, anaranjado, rojo, bermellón y dorado.” (1999, p.108).

Respecto a las diferencias culturales en la percepción de los colores, Ferrer argumenta que existen zonas africanas donde se conocen hasta cincuenta palabras para denominar las tonalidades del negro, por otro lado en zonas polares, existen alrededor de doce denominaciones para el blanco. El llamado “shock cultural” se presenta en casos como el que Ferrer explica; este da cuenta de la negativa de los indígenas pertenecientes a la tribu amazónica al momento de la conquista de los portugueses. Los indígenas consideraron pobre la lengua de sus conquistadores ya que ésta tenía sólo un nombre para el gran espectro de colores que los conquistadores denominaban “verde”. Otro caso similar es el rojo, el cual era considerado como el color del vino por los franceses, pero negro para los griegos, no así para el pensador galo Lamartine quien afirmaba que la bebida era azul. Ferrer resume: “resulta obvio que tales formas de categorización influyen en los comportamientos culturales”. (Ferrer, 1999, p.109).

El lingüista norteamericano Benjamin Lee Whorf (citado en Harris, 1991) afirma que esta diferencia cultural no significa que una sociedad pueda ver o identificar más colores que otra, simplemente agrupan menos tonalidades en su vocabulario. No hablan de verde sino de verde árbol, verde pasto, etc.

Algunos significados: Eulalio Ferrer, escribe del origen del uso del rojo en los guerreros romanos quienes aspiraban a éste antes de llegar al violeta, el cual, según el autor, era el color de los privilegiados. Por otro lado, Ferrer afirma que en China, no ha habido tradición que haya influido con tanta fuerza como la del uso del color. El rojo por ejemplo, es un color que según el autor, los orientales consideran de buena suerte, por esta razón pintan con este tono sus casas, negocios, templos, etc. En *Hong gao liang* del director Zhang Yimou, el rojo se presenta de manera abundante, dando diferentes significados que se analizaran durante esta investigación.

Ferrer enumera en su texto, algunos de los conceptos que van ligados a la interpretación cultural. Algunos de éstos son los significados del arco iris en diferentes culturas de los pueblos antiguos, donde la mayoría de sus interpretaciones van ligadas a la religión. También, en la moda, el escritor explica cómo los colores denotaban la pertenencia a una clase económica o política, intelectual o artística. Estos podían infundir respeto, humillar, deshonorar, avergonzar, afligir, etcétera. El autor además, hace una breve reseña del origen del luto blanco y el uso de éste en ciertos países para luego pasar al negro como el color oficial del luto establecido en la actualidad por motivos culturales.

Dale Russell describe en *El libro del amarillo* (1990) los adjetivos que se le asignan a este color, como “chillón y visible” dando cuenta de lo calificativo de un color, al cual se le atribuyen características humanas. Por otro lado, en el *Libro del azul* (1990), Russell explica que el color azul infiere un sentimiento o percepción de lejanía que alude a efectos de espacio, como ya se mencionaba en los conceptos anteriormente mencionados. El autor además, escribe acerca de las representaciones de los colores en las diferentes culturas. El rojo, según Russell, tiene significados como el de la representación del peligro, la pasión, la ira, el fuego, el sexo y la sangre, además de provocar emocionalmente al receptor. Russell afirma que algunas representaciones a veces se contradicen, dejando como un tema ambiguo y subjetivo la representación de dicho color:

“La imagen sexualmente incitante del lápiz de labios rojos y las luces rojas, contrasta fuertemente con la asociación religiosa del vino rojo de la comunión con la sangre de Jesús”
(Russell, 1990C, p.16).

Así mismo, el autor escribe las diferentes asociaciones del color amarillo como un color de la naturaleza, el amarillo como una sensación cálida en los hogares, el amarillo como un color relacionado a enfermedades, y a los avisos de advertencia. En el texto *El libro del azul*, Russell habla del color azul, como un color del cielo y el mar que representa la lejanía y lo infinito en la cultura occidental. Indaga en el azul para fines de relajación y estudio, y se refiere al concepto de los blues tristes de la música originada en comunidades afroamericanas en Estados Unidos. En otro de sus textos, *El libro del rojo* (1990) Russell explica que en China se atribuye el color rojo al ritual del matrimonio. Además habla de otras culturas como en India, donde el padre sitúa un punto color rojo en la frente de su hija representando la “sangre del padre y la bendición para tener hijos heroicos y valientes”. (p. 20). Russell además habla del color amarillo representativo de la pascua en el Cristianismo y los significados del color azul en la realeza, sus atribuciones al cielo, el color de Dios para los religiosos, la virgen, etc.

Los colores pueden tener variados significados desde el punto de vista que se analice y desde la cultura en que se encuentre, en su mayor medida dependerá del receptor y sus costumbres. En esta investigación, se analizará la combinación de colores en el film *Sorgo rojo* de Zhang Yimou, dando énfasis en el color rojo, tonalidad predominante en la obra. En el film de Souleymane Cissé, *La luz*, se analizarán las tonalidades de la naturaleza que combinan formando un universo de colores acorde a la narración, enfatizando el color amarillo que toma el papel principal en el film. A continuación, algunos de los significados de ambos colores en la cultura africana y china.

El amarillo en Cissé:

El amarillo como color principal y las tonalidades ocre, serán el centro de análisis para el filme *Yeelen* debido a su preponderancia a lo largo de todo el largometraje, sobre otros colores que también se presentan en menor cantidad como el azul y el verde. Según el investigador Peter J. Hayten los factores geográficos influyen directamente en la percepción de los colores por parte de los habitantes de dicha zona. Así, los individuos que habitan zonas áridas como el Oeste de África, tienen una mayor sensibilidad a los colores ocre de la tierra, dentro de los cuales se destaca el color amarillo.

Otros colores significativos de la zona Oeste del continente, son el azul y el blanco, los cuales representan el cielo según los pueblos de habla *ewe* como Ghana, Togo y Benin (ver anexo 1). Aquí, *Mawu* es el ser supremo que significa y representa el cielo y la lluvia al mismo tiempo. “El azul del firmamento es el manto con que Mawu se cubre el rostro: las nubes son sus vestidos y adornos.” (Ferrer, 1999, p.135).

El rojo en Yimou:

El color base para el análisis de la obra *Hong gao liang* será el rojo por variadas razones. El autor Eulalio Ferrer explica en *Los lenguajes del color* (1999), que no hay otro pueblo en el mundo en que el uso del color haya influido tanto como en la cultura China. El color rojo en esta cultura ha sido usado en sus ropas, casas, negocios, templos, símbolos, dioses, etc. debido a la buena suerte que le atribuye el pueblo oriental además de símbolo de protección divina y energía espiritual. Por otro lado, en el ámbito político, el color rojo se destaca en la Revolución China gracias al líder del partido comunista, Mao Tse-tung quien adopta este color como símbolo propagandístico al igual que otros líderes socialistas hicieron como Marx en el Manifiesto Comunista, los *camisas rojas* de Giuseppe Garibaldi a finales del siglo XIX en Italia o los *batallones rojos* de México a comienzos del siglo XX. Los pueblos del sur de China señalan el color rojo como el símbolo más representativo de la zona, ya que es en este lugar geográfico donde empieza la revolución. El rojo además, representa a los obreros, campesinos y gente de escasos recursos. Otras clases sociales son representadas con el color negro y el gris, según afirma el autor Eulalio Ferrer.

Cultura y arte

Para entrar en la temática cultural, primero se debe saber qué se entiende por cultura y qué variaciones existentes en una sociedad afectan a ésta. Marvin Harris, antropólogo norteamericano y profesor del departamento de antropología de la Universidad de Columbia, escribe en su libro *Introducción a la antropología general* (1991), que la cultura se define a través de los conocimientos aprendidos en un grupo social en particular. Éste afirma en su texto, que por cultura humana, se entiende el estilo de vida de un grupo determinado de personas, adquirido por la sociedad en la que viven, esto afecta en la manera en que éstos piensan, sienten y actúan. Se debe dejar claro que el autor agrupa bajo este concepto a todo ser humano que vive en una sociedad, sin importar el grado de conocimiento de los individuos que la integran. Para Harris, tanto un coleccionista de arte como un granjero son considerados seres culturales.

Los académicos de sociología de la Universidad de Carolina del Norte y del Sur Gerhard Lenski y Patrick Nolan junto a Jean Lenski escritor y coautor de *Sociedades humanas. Introducción a la macrosociología* (1997), introducen el término sociocultura para fundamentar las diferencias en las sociedades humanas. Éstos afirman que una sociedad sin cultura propia, sería idéntica a otras en su esencia, pero es gracias a ésta, que una extraordinaria diversidad existe. A estos sistemas donde converge una dimensión social y cultural se les llama sistemas socioculturales.

Dos culturas distintas: Tanto los autores de *Sociedades humanas* (1997) como Marvin Harris, afirman que existen variadas formas de transmitir la cultura. Para entender las diferencias culturales que conllevan tanto a Cissé como a Yimou para proponer una estética diferente una del otro, se debe entender que esto ocurre debido a los antecedentes de cada cultura.

Marvin Harris, explica que la cultura se instaure en una sociedad de variadas formas, el concepto de endoculturación es una de éstas. La endoculturación, es el proceso de aprendizaje de una generación más antigua a las generaciones nuevas. Así, los niños de China usan palillos en vez de usar tenedores como los occidentales, o en África usan ciertas vestimentas que no usan en otras culturas. Esto ocurre porque el ser humano es “endoculturado” en una sociedad específica. Harris agrega que la

endoculturación se basa en el control que una generación mayor ejerce sobre una menor. Así, cada generación se comporta acorde a lo que encuentra correcto o no, premiando lo que se apega a las pautas o castigando lo que se desvía de éstas.

Otra forma de instauración de una cultura en un grupo social determinado, es la difusión, concepto introducido por Harris, el cual consiste en la influencia de una cultura sobre otra. Muchas de las costumbres que hay en el occidente como algunas religiones o formas de gobernar, son claros ejemplos de éste fenómeno cultural. Harris agrega: “Este proceso es tan frecuente que cabe afirmar que la mayoría de los rasgos hallados en cualquier sociedad se ha originado en otra.” (1991, p.149).

Un tercer concepto explicado por Harris, es el lenguaje. El autor explica a través de Benjamin Lee Whorf, lingüista norteamericano, que si dos sociedades o dos individuos tienen un lenguaje y una gramática distinta, sus mundos conceptuales también cambian. De esta forma, los pensamientos son controlados de manera inconsciente por sistematizaciones de su propia lengua. Hablar un idioma distinto hace que un individuo piense de forma diferente. Esta teoría es apoyada por los autores de *Sociedades humanas. Introducción a la macrosociología*, quienes afirman que “en el corazón de todo lenguaje hablado hay un conjunto enorme de convenciones sociales.” (p.34).

Queda claro entonces, que al hablar dos idiomas distintos, hay una barrera diferencial, donde algunas palabras no necesariamente tienen un equivalente. Un ejemplo de esto, es la diferencia etimológica de la palabra “ventana”, proveniente de la palabra “viento”, denotando un concepto en particular. De la misma forma, en el idioma inglés, “window” (ventana) se origina de “wind” (viento). En este caso tenemos un mismo significado o entendimiento del concepto viento. No es así para Francia, donde “fenêtre” (ventana) proviene del latín “fenestre”, traducida al español como apertura o paso. En este caso, ya no se trata del concepto del viento, sino de una “puerta” hacia otro espacio. Como afirman los autores de *Sociedades humanas* a través del lingüista Edward Sapir “diferentes sociedades viven en mundos distintos.” (G. Lenski, J. Lenski y P. Nolan, 1997, p. 36).

En términos de influencias, los autores de *Sociedades Humanas*, afirman que por el hecho de pertenecer a la naturaleza, una sociedad es influenciada por su ambiente. Para los autores, el concepto de ambiente puede abarcar elementos como el clima, terreno, plantas o animales como también otras sociedades que interactúen o que puedan influir de cualquier manera. En el caso de Souleymane Cissé, la influencia de su entorno geográfico, podría ser entre otros, un factor que influye directamente en el tratamiento audiovisual durante el proceso de creación de sus filmes.

En los textos tanto de sociocultura como de antropología, se explica que mientras más próximas están dos sociedades, existe mayor opción de semejanza cultural. De esto, se puede concluir que de ser cierto, dos culturas alejadas debieran tener poco o nada en común. De esta forma queda argumentada la diferencia cultural que existe entre los países de los directores Souleymane Cissé y Zhang Yimou.

Arte oeste-africano y arte chino

Otro concepto que puede influir a los directores estudiados en la manera de hacer sus películas, son los precedentes del arte de cada cultura. En este capítulo, se revisarán los antecedentes artísticos del oeste de África, zona geográfica donde está situado Malí y los antecedentes de China, recopilado de los textos *Arteca: para comprender el arte* (1979) de Luis Barone, *Arte africano: Una introducción* (2000) de Frank Willet y *El arte Chino* (1980) de Mary Tregear.

Luis Barone, señala que para entender el arte africano es necesario familiarizarse de algún modo con la forma de vida que llevan esos pueblos. Las grandes migraciones y guerras, la inmutable fuerza de la naturaleza y el aislamiento geográfico impuesto sobre pueblos arcaicos, contribuyen a preservar de forma casi intacta la cultura de aquellos pueblos hasta tiempos recientes. El arte del continente africano se destaca por estar inmerso en un mundo mágico, poblado por fuerzas invisibles y omnipresentes como explica Barone. El filme *Yeelen* de Cissé, tiene este elemento en su temática, el cual como explica el autor de *Arteca: para comprender el arte*, contiene el estilo artístico predominante del continente; la abstracción. Ésta corriente artística, fue predominante de la cultura Nok ubicada en lo que hoy es Nigeria, país vecino del director Maliense Souleymane Cissé. Aquí, la figura del hombre y su representación abstracta son los conceptos que más se repiten. Según Barone, cada pueblo en el continente desarrolla un estilo propio, aunque la cultura Nok tenía predominancia por la abstracción más pura y el naturalismo. Una de las características más notorias de este arte, es que debía expresar “la fuerza de los espíritus que animan su existencia y la de sus antepasados.” (Barone, 1979, p. 16).

Otra característica del arte africano, es el uso de elementos de la naturaleza. Barone explica que en la arquitectura, los africanos utilizan materiales que encuentran a su alrededor: los árboles, hojas, ramas, maderas duras y blandas, fibras vegetales, etc. La madera es un elemento bastante utilizado en su arte, Barone escribe acerca de las esculturas de madera en el continente, las cuales han sido catalogadas como las más antiguas conocidas en el oeste de África, donde habitaron diferentes culturas, entre ellas la cultura Nok, los Bambara y los Dogon. Barone explica:

En sus esculturas existen dos épocas, *tollem* con más de dos siglos, y la escultura del período moderno. El estilo se caracteriza por formas abstractas altamente expresivas. Los Dogon utilizan madera dura, de un color rojizo parecido a la piedra. (Barone, 1979, p. 21).

Como ya se decía, el elemento que se repite en este arte es la madera. Frank Willett, autor de *Arte africano: Una introducción* escribe del acto de tallar, el cual en algunas culturas está rodeado de ritos, debido a que el árbol que “obsequia” la madera se considera el templo de un espíritu que necesita ser tranquilizado. Willett luego ahonda en el significado del árbol para los Dogon, pueblo originario de Malí:

“Para el pueblo de los Dogon, la fuerza de vida de un árbol se controla introduciendo pequeños ganchos de hierro en la máscara, puesto que la fuerza de vida del hierro es más poderosa que la de la madera.” (2000, p.168).

En el film *Yeelen* de Souleymane Cissé, la madera es un elemento presente en el tótem que lleva Soma, el padre de Nianankoro, el cual representa su poder y espiritualidad.

En contraste con el arte africano, se encuentra el arte chino. Luis Barone, explica que el arte de esta región está totalmente ligado a la naturaleza. En el primer siglo, existe una evolución de la pintura la cual se realiza en acuarela y con motivos paisajistas. En un comienzo, los colores brillantes, azules, verdes y dorados abundan en este arte, pero luego la pintura se hace más subjetiva y se convierte en el medio de expresión de la vida interior. Así como relata Barone, “se abandona el verde y el azul y se aplica una sola tonalidad que permite dar al paisaje ese aire sugestivo que el artista requiere”. (1979, p.81). Esta técnica pasa a llamarse *shan-shuei* que significa “montes y agua”. La autora de *El arte Chino*, Mary Tregear, escribe en su obra acerca del autor Lui Shou-Kwan, un pintor cantonés de formación tradicional del siglo XX, quien trabaja en Hong Kong. Tregear explica que debido a la constante lucha por hallar un estilo propio, Shou-Kwan se desplaza naturalmente hacia la abstracción.

“Durante largos siglos la pintura china ha buscado un equilibrio entre la abstracción y la representación, y es ahí donde reside una gran parte de la fascinación que tiene.” (Tregear, 1980, p.200).

Los paisajes de Yimou en el film *Hong gao liang*, podrían ser una consecuencia de la influencia de estas pinturas, la cual tiende a repetirse en el cine oriental con referentes como *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa.

Con la información recopilada en este capítulo, queda establecido que tanto el arte de China como el arte de Malí, tienen como base en común, la gran influencia de la naturaleza, lo que caracteriza de manera marcada el estilo de los directores en los filmes analizados durante esta investigación.

Análisis

El análisis de esta investigación como ya se ha explicado, constará de una revisión de los colores predominantes en cada secuencia de los filmes *Yeelen* y *Hong gao Liang*. Algunas secuencias serán divididas en escenas para cuando éstas lo ameriten. Posterior a una breve descripción de las tonalidades presentes, se agregarán los conceptos relacionados a éstas, desde la visión cultural, social y política de cada director, haciendo una conexión narrativa entre imagen e interpretación.

Yeelen [La luz]

La historia de *Yeelen*, cuenta del viaje espiritual de Nianankoro, un joven con grandes poderes mágicos, abandonado el día en que nace, por su padre Soma, quien no quiere compartir sus poderes con nadie. El viaje por la búsqueda de su tío, hermano gemelo de Soma, lo lleva a cruzar por la árida Bambara, Fulani y Dogan, pueblos originarios de Malí, enfrentando adversidades que van modificando el transcurso de su viaje.

Ficha técnica:

Título original	Yeelen	Fotografía	Jean Noel Ferragut, Jean-Michel Humeau
País	Malí	Reparto	Isiaka Kane, Aoua Sangare, Niamanto Sanogo, Balla Moussa Keita, Soumba Traore, Ismaila Sarr, Koké Sangare, Sidi Jalo, Yusufu Tenen Cissé
Dirección	Souleymane Cissé	Año	1987
Producción	Cissé Films	Género	Aventura fantástica
Guión	Souleymane Cissé	Duración	106 minutos
Música	Michel Portal	Idioma	Bambara

Desglose de color por secuencia.

Yeelen, será desglosada en cuanto a color a lo largo de todo el filme. Ésta, ha sido dividida en once capítulos para un fácil entendimiento del lector. Cada secuencia engloba un concepto dentro del filme, el cual es tratado con un color o un conjunto de colores en particular. También serán utilizadas en el análisis, las siguientes terminologías que se usaron en el film:

Komo: Es una sociedad de iniciación Bambara. Para los Bambaras, es la encarnación del saber divino, su enseñanza está basada en el conocimiento de los “signos”: de los tiempos y de los mundos. El *Komo* abarca todos los campos de la vida y del saber.

Koré: Séptima y última sociedad de iniciación Bambara, su símbolo es el buitre sagrado, ave de espacios abiertos, de la caza, guerra, el saber y la muerte. Su emblema es el caballo de madera, símbolo de la diligencia del espíritu humano. Su cetro, es el *Koré Kaman* o Ala del Koré, la cual es una tabla labrada que se puede apreciar tanto en la primera escena de la película, como en el desenlace de ésta, cuando el protagonista se encuentra con su tío Djigui.

Kolonkalanni: O mazo mágico, sirve para encontrar lo que se ha perdido, para describir y castigar a los pillos, ladrones, criminales, traidores y perjuros. El mazo mágico es usado a lo largo de todo el filme por Soma, padre de Nianankoro, quien busca a su hijo para acabarlo. Tanto el mazo mágico como el Ala del Koré, son usados en la cultura Malí desde hace miles de años.

En *Yeelen*, la fuerza de las metáforas, se inserta en referencias concretas al presente y la historia. Su éxito, radica en mostrar África desde adentro con especificidad cultural y desde una visión más global, al contrario de los documentalistas europeos y occidentales en general, quienes llegan al continente a retratar a los africanos como insectos, según las propias palabras de Cissé. El crítico africano Hassouna Mansouri, a propósito del cine de Cissé, afirma que “*estar frente a sus imágenes es como encontrarse frente al milagro de la creación, de la génesis de la vida y del cine*”. (Coletti & De Franceschi, 2009, p.41).

Yeelen, se basa en la evolución de los seres humanos y en sus culturas, como afirma el propio Cissé. Se trata de un film atemporal, en el cual no queda claro si se trata de una historia situada en el siglo X, debido a las pistas que deja el autor mediante las costumbres y vestimentas, o si se trata del siglo XV debido a algunos comentarios que involucran conocimientos de dicho siglo en adelante. Es preciso señalar, que algunas de las frases fueron improvisadas durante el rodaje por actores sociales, sin

embargo, no es un tema que influya en la manera de ver el filme, tampoco se trata de un error, ya que el mensaje traspasa cualquier barrera temporal e ideológica, planteando un discurso que trasciende incluso la historia misma. A continuación, el desglose por escena de la película *Yeelen*.

1) *El ritual*: El calor hace el fuego, y los dos mundos (tierra y cielo), existen en la luz. De esta forma, comienza el primer capítulo de *Yeelen*, el cual ha sido denominado "*El ritual*". En este capítulo Soma, padre del protagonista, se encuentra en un ritual de sacrificio. Durante esta secuencia los colores anaranjados y negros se destacan.



Es interesante como Cissé presenta desde un comienzo, combinaciones de colores que logran una similitud entre planos, como son en este caso los colores del atardecer junto al anaranjado del fuego de los animales sacrificados. De esta forma, la continuidad narrativa queda instaurada, adelantando además, una serie de combinaciones que se apreciarán a lo largo de todo el filme.

Luis Barone, en su texto *Arteca: Para comprender el arte*, afirma que los africanos crean a partir de lo que tienen a mano. El autor describe las culturas nómades del continente como los pigmeos o los bosquimanos, quienes se desplazan con equipo reducido, por este motivo, los pocos objetos que llevan son muy decorados, entre éstos las cáscaras de huevo de avestruz, que son utilizadas como recipientes de agua. De esta forma, Cissé, toma los elementos que tiene a su alcance, al igual que las tribus nómades, para colorear la imagen sin la necesidad de recurrir a filtros u otro tipo de

artefactos para dar un significado. El atardecer y el fuego se presentan como elementos naturales que tiñen la introducción del film de forma característica.

En montaje paralelo, se puede apreciar a un niño tirando de una cabra hacia el recinto sagrado del *Komo*, lugar en que se encuentra el Ala del Koré. Se trata de una escena anacrónica al resto del film, casi la única (a excepción de la repetición de esta escena al final del filme), ya que la historia de *Yeelen* es más bien lineal. Para ésta escena, Cissé ha escogido los colores de la vegetación: verde, cian y marrón, colores que se repiten a lo largo de todo el filme para escenas en exterior de día.



Nuevamente, los elementos que componen la imagen, constituyen una paleta de colores que resalta los colores propios de la naturaleza. Al parecer, las influencias del director maliense para “pintar” una escena con un color determinado, se ven arraigadas por el entorno geográfico en que se encuentra, enfatizando así, los colores propios de la naturaleza en la que se envuelve la historia. El verde y el marrón, forman una combinación que se repite durante casi toda la película.

Olivier Barlet (citado en Coletti & De Franceschi, 2009), autor del libro *Souleymane Cissé face à la violence du monde* (2005), explica que los filmes de Cissé, son más bien intuitivos, producto de una larga reflexión solitaria que tiene como punto de referencia la percepción de la naturaleza y las propias raíces culturales. De esta forma, el director es directamente influenciado desde su propia cultura para escribir, dirigir y “colorear”.

2) *Nianankoro y su madre*: Esta secuencia comienza con Nianankoro, quien dialoga con su madre acerca del poder de Soma y la posible muerte de Nianankoro al tratar de enfrentársele. Se trata de una escena, en la cual el protagonista se ve frente al dilema de luchar contra su padre en una batalla de vida o muerte. Los colores que predominan son más bien fríos. Azul y negro en los personajes, amarillo para los decorados y el blanco como contraste. La predominancia del color azul para las escenas que involucran la imagen maternal, se vuelven a repetir en escenas posteriores.

Al final de esta escena, los personajes salen de su choza, Nianankoro se despide de su madre antes de partir en la búsqueda de su tío, quien le ayudará a derrotar a su padre.



En la cultura de algunos pueblos del occidente de África, el color azul y blanco es considerado como el color de *Mawu*, el cual representa al cielo. El hecho de que Cissé vista a la mujer con ropas color azul y que contraste a los personajes con una luz blanca, podría ser una clara referencia de la divinidad de la imagen materna. Colleti y De Franceschi, explican que durante su infancia, el director es protegido por su madre, quien lo ayuda a escapar de la vigilancia paterna, figura quien según el propio Cissé, es afectuosa pero muy severa. La simbología de la madre como un ser cercano al cielo y lo divino, podría guiar al espectador a tomar partido por un significado que llega más allá de lo concreto en la imagen, encasillando a la mujer bajo un concepto casi espiritual. Durante esta escena, el hijo muestra un devoto respeto hacia su calmada madre, dejando en claro, la relación asimétrica entre ambos personajes.

Otra interpretación del color azul, es la alusión al agua que infunde el director, asociada a lo femenino en casi todas las culturas africanas según explican los autores de *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*. El agua es un concepto que se repite tanto en este filme, como en sus obras anteriores, usándola como elemento vital por excelencia, símbolo de la pureza y fuente de vida. En *Yeelen*, el agua se presenta tanto en Banièva, madre de Nianankoro, como en Attou, futura esposa de éste, dejando en claro la influencia cultural del director en la simbología del filme.

La segunda escena de esta secuencia, transcurre de día bajo la sombra de un gran árbol. Ambos personajes se despiden antes de la partida del joven. Los colores que predominan son verde, cian, marrón y el color azul del vestuario de Banièva, el cual no aparece nuevamente hasta el capítulo "*Nianankoro es capturado por el pueblo Peul*".



La imagen maternal representada con el color azul, vuelve a presentarse como símbolo protector, el cual guía a su hijo en una especie de búsqueda final. Coletti y De Franceschi, explican que el personaje de la madre en *Yeelen*, encarna el pasado y la memoria, raíces que logran conquistar la identidad y la libertad. Tomando este concepto, la influencia cultural se deja caer, al mostrar colores identitarios del continente, absueltos de cualquier influencia externa a la cultura africana. El amarillo y el verde, colores presentes en la bandera maliense, al igual que muchas otras banderas panafricanas (donde el amarillo y el verde son acompañados del rojo y/o del negro), son representados en esta escena.

En los Films de Cissé, generalmente hay un discurso político que critica las falencias de la sociedad maliense o africana. En este film, la crítica no es explícita, sino más bien se trata de una concepción de ideas que aluden a un pasado mejor, donde los problemas de la actualidad, causados por el capitalismo y la invasión de pueblos desarrollados, echan abajo cualquier mínimo deseo por la subsistencia de una cultura propia. Por esta razón, Cissé muestra una sociedad animista, multiétnica, que ha podido resistir a la penetración del Islam y a la agresión imperialista, dejando del lado el esclavismo.

Como los autores Coletti y Di Franceschi afirman, al igual que las influencias culturales, las influencias políticas afectan el modo en que Cissé usa los colores en el film *Yeelen*, exponiendo una serie de tensiones internas preexistentes en el frente de la crítica, asociando dinámicas de confrontación eminentemente políticas. En palabras del propio director, esta es la película que va más lejos políticamente hablando. Los autores además remarcan que una de las características del cine africano subsahariano, es el interés por la visual más que por lo narrativo, motivado mayormente por una necesidad de reapropiarse del espacio, expropiado por el colonialismo.

3) *Soma debe atravesar el pueblo*: El padre del protagonista, se ha encontrado con un pueblo vecino, donde pide ayuda para encontrar a su hijo. Las escenas en exterior como ésta, al igual que muchas otras, tienden al naturalismo conservando los colores ocres de los trajes, junto al verde de la vegetación, el cielo esta vez se ve blanco.



En los Films de Cissé, la imagen paterna o la imagen masculina en general, son recurrentes. La rivalidad entre padre e hijo podría interpretarse como la oposición entre personas de la misma sangre o la representación de un grupo contra otro. El padre de esta forma, podría cumplir el rol del poder patriarcal, lo cual resulta en una metáfora satírica del poder neocolonial.

De esta forma, los personajes masculinos principales en *Yeelen*, son vestidos de un color determinado. El ocre, marrón o amarillo, colores que se atribuyen al fuego y la tierra en la cultura maliense, como también a lo masculino, se muestran como colores característicos en los hombres a lo largo de todo el filme. Por otro lado, las mujeres ocupan colores más llamativos, como el anaranjado o el azul. No por esta razón se encasilla la imagen masculina dentro de una misma categoría, es más, es recurrente que en los filmes de Cissé, exista una imagen paternal antagónica y al mismo tiempo una imagen paternal que fraterniza con el protagonista, éste podría ser un hermano, amigo, o un tío en el caso de *Yeelen*. De esta forma, las influencias culturales se hacen presentes.

4) *Nianankoro es capturado por el pueblo Peul*: Durante este capítulo existen tres tipos de tonalidades, en la primera escena, Nianankoro deambula por el desierto. Aquí, los colores más naturales aparecen realzando la geografía africana. El cian del cielo, el verde de los árboles, los tonos ocres y el amarillo del traje son los colores más representativos.



En la mayoría de los filmes de Souleymane Cissé, las tramas son variaciones sobre el tema del viaje iniciático, donde aparentemente no se encuentran grandes dificultades. Ejemplos de esto es el filme *Den muso* (1975) donde una joven adolescente ha quedado embarazada y es echada de su hogar por su propio padre. La joven se ve obligada a buscar un futuro para ella y su hijo, iniciándose tempranamente como madre. Otro ejemplo es el film *Baara* (1977), donde un joven ingeniero agrícola maliense, regresa de

Europa con nuevas ideas liberales para métodos de cultivo moderno, los que le traen consecuencias fatales.

Nianankoro, al igual que la mayoría de los protagonistas de otros filmes del director, es un joven en proceso de transformación, para convertirse en un hombre nuevo. El protagonista, deambula por las tierras occidentales del continente en la búsqueda de su tío. Narrativamente, los colores apoyan este concepto, usando las tonalidades cian y amarillo de esta escena, las cuales funcionan como una combinación mediadora entre los colores de las dos escenas posteriores, donde predomina el azul (madre bañándose) y el amarillo (Nianankoro es capturado) respectivamente.

Seguido de la escena anterior, Banièva, la anciana madre de Nianankoro, se baña con leche en un lago al amanecer. Según los autores de *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*, la madre ejecuta un rito de protección para su hijo. El azul de la segunda secuencia vuelve a aparecer en esta escena, respaldado por el amanecer y acompañado de los colores de la naturaleza, seguido por los colores verde y cian al amanecer. El agua, la leche y el elemento de la *calebasse*¹ están presentes como símbolos femeninos.



Como ya ocurre en la segunda secuencia del film, la madre de Nianankoro, una vez más, es representada con el color azul. La mujer no

¹ Calebasse: Útil doméstico que remite a la idea de plenitud, abundancia y fertilidad. Símbolo femenino en todo África, el cual expresa la fecundidad en tres planos distintos: en el plano cósmico (en cuanto imagen del mundo), humano (como metáfora del útero y de la sexualidad femenina) y cultural (la cocina). (Colleti & De Franceschi, 2009, p.150)

lleva ropas azules ni accesorios que connoten tal color, sino que esta vez, es la misma luz del amanecer la que logra tal efecto.

La leche que la mujer usa para bañarse, enfatizando la simbología maternal, junto al agua y la calabasse, representantes de la fecundidad y sexualidad femenina, son coloreadas de una tonalidad azul por la luz antes mencionada, lo que acerca una vez más al personaje, al concepto del cielo y lo divino, tomando como referencia los conceptos de la cultura africana occidental.

Es interesante además, cómo el director retrata esta acción en tan pura coreografía de planos, mostrando la tranquilidad de la situación que se puede ver en pantalla. De esta forma, las influencias de las culturas del pasado de África en Cissé, salen a flote durante los capítulos "*Nianankoro y su madre*" y "*Nianankoro es capturado por el pueblo Peul*".

Luego de la captura del protagonista, las escenas se tornan de una tonalidad ocre, destacando el marrón y el amarillo. El traje de Nianankoro que de un comienzo se ve de dicho color, tiende a empalidecerse con el amarillo del rey Duruma Bolly de la tribu Peul. Es la primera vez que el filme toma un tinte monocromo. El color de la tierra, las chozas y los trajes se mezclan, dejando una sensación más bien desierta. El marrón oscuro de las pieles también combina con el marrón de los árboles.



Dentro de sus temáticas, Cissé inserta una cultura sobre otra, ya que de esta forma el filme pueda trascender las barreras culturales y geográficas

del continente, para llegar a diferentes culturas sin desmerecer la propia. En esta escena, Nianankoro es capturado por el pueblo Peul, con lenguaje y costumbres distintas a la de él. La objetividad y subjetividad, realismo y simbolismo son rasgos típicos del director dados por su formación en la Unión Soviética.

El amor por el neorrealismo italiano, y la atención en la realidad del cine soviético, marcan al director en retratar las acciones tal como son, sin alterar los entornos, dejando en claro su postura frente a la representación de la realidad según su propia cultura. Las tonalidades de la tierra, junto a las pieles de los hombres y sus trajes, son retratados con el color natural y representativo de la zona en la que se encuentran, marcando una vez más la influencia geográfica, la cual se ve dirigida gracias a Cissé, por un sentido de realismo.

5) Nianankoro ayuda a sus captores: El jefe de la tribu se da cuenta de los poderes del joven y solicita su ayuda para derrotar a la tribu enemiga. Éste, complaciendo al rey Duruma, le pide un hueso de caballo para hacer el hechizo. El ritual se lleva a cabo de noche, sin embargo el resultado de éste se ve al amanecer. Los colores fríos aparecen representados con tonos magenta junto a sombras azules.



Durante el film, el color azul es representado en escenas que involucran situaciones nocturnas, o la imagen maternal. Durante esta escena, el azul que vemos podría estar relacionado con el ritual, el hechizo, la magia, lo divino y lo celestial. Nianankoro se encuentra en un procedimiento que involucra poderes mágicos, asociados a lo extracorpóreo y lo antinatural. Para esta escena, Cissé pudo haber elegido esta tonalidad, para hacer referencia a las influencias culturales de los pueblos occidentales antes mencionados, quienes asociaban el color azul a lo no terrenal.

Otra característica presente en éste capítulo, es el fuego, elemento común en los filmes de Cissé, asociado a la purificación, a lo indispensable para la vida, al sacrificio que engendra nueva vida, al brillo que prepara un mundo nuevo, a la transformación, al renacimiento, etc. En *Yeelen*, el fuego podría representar entre otras interpretaciones, el poder de Nianankoro y Soma, pero de naturalezas opuestas ya que uno representa el bien y el otro el mal. Los autores Coletti y De Franceschi, escriben que el poder de los hombres es demasiado grande para que pueda seguir existiendo. Tanto padre como hijo son polos opuestos de gran fuerza energética, y sólo anulándose el uno a otro, pueden dar vida a una nueva forma de energía, lo que va relacionado también a la batalla final que deja una impresión casi apocalíptica.

Otro elemento que aparece en esta escena es la tierra, la cual se presenta como un soporte de ceremonia, al igual que al final del filme cuando el hijo de Nianankoro entierra dos huevos en las arenas de las dunas. El hormiguero de esta escena, se convierte en el ritual mismo, siendo la base energéticamente nutritiva para el ritual. Para la cultura Maliense entre otras culturas africanas, tanto la tierra como el fuego se presentan como elementos relacionados a lo masculino. En este caso, Nianankoro toma ambos elementos y los une para un ritual que alude a la victoria de un pueblo y a la derrota de otro.

El uso del color azul, el fuego y la tierra, son conceptos altamente simbólicos en su continente, usados por el director para enfatizar una escena que va más allá de lo realista, más bien se inunda en las raíces culturales del África más escondida, ese África que se oculta de los estereotipos occidentales, para mantener en pie una identidad que ha tratado de ser extirpada cientos de veces mediante influencias sociales y políticas extranjeras durante la época del colonialismo.

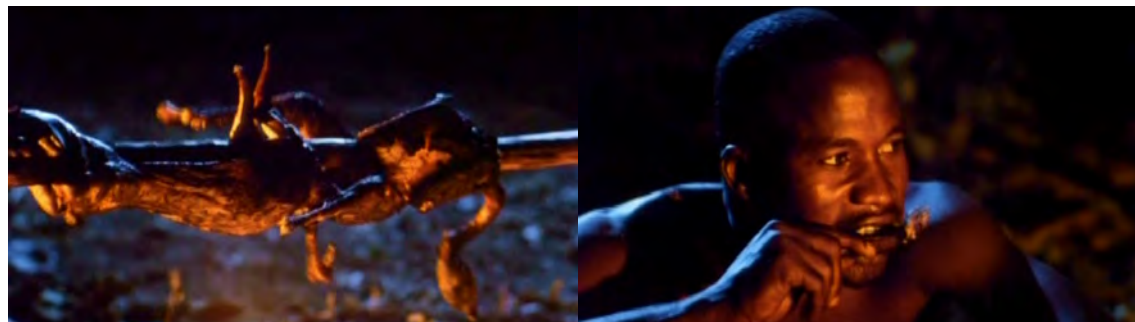
Posterior a esta escena, la tribu enemiga es atacada por abejas. La escena transcurre de día por lo que los colores verde, cian y amarillo vuelven a tomar predominancia en la película. La amistad se hace presente entre Nianankoro y el rey, quien le pide un último favor, hacer fértil a su esposa Attou. La presentación de la mujer ocurre con tonos muy cálidos, resaltando el color anaranjado de sus ropajes.



Coletti y De Franceschi (2009), afirman que en los Films de Souleymane Cissé, la mujer es retratada de una forma característica, ya que las encarna como símbolo de la resistencia y la esperanza, como también una metáfora del continente, en su largo camino hacia la conquista de la libertad, elemento revelador de las tensiones sociales y de las condiciones de vida africana.

Durante esta escena, Attou, la esposa del Rey Peul, se presenta como una mujer esperanzada por ser madre, entregándose a través de su esposo, a los poderes ocultos de Nianankoro. Es interesante como Cissé se dedica a destacar a la mujer tanto narrativamente como también estéticamente, vistiéndola con tonalidades aun más llamativas que las que ya se ven en pantalla. El anaranjado de la mujer podría asociarse entre otros conceptos a la calabasse antes mencionada, elemento relacionado a la fecundidad y femineidad, conceptos culturales de los pueblos en el occidente del continente Africano.

6) *Ritual de Soma*: El padre del protagonista y sus dos ayudantes, comen y descansan por la noche junto a una fogata. Esta secuencia es tratada tanto de día como de noche. El color azul del claro de luna, el anaranjado del fuego sobre las pieles y el negro, propio de la oscuridad de la noche, son la paleta de colores presentes.



El fuego nuevamente se hace presente como elemento simbólico, siendo representado con llamativos azules y anaranjados. Es importante

recaltar el parecido estético entre Souleymane Cissé y Zhang Yimou para retratar las escenas nocturnas. Al parecer, la noche azul podría tratarse de un código estético universal durante el cine de los años ochenta.

De día, Soma se encuentra en un ritual, que consiste en el sacrificio de un albino y un perro. Esta escena ocurre en velocidad inversa, el hombre y el perro caminan hacia atrás hasta el lugar donde se hace el ritual. Los tonos verde y marrón predominan.



Los autores del texto *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*, Coletti y Franceschi, hablan de esta escena como un ritual, el cual muchas veces es retratado desde miradas occidentales, barbarizando sus aspectos, dejándolo como uno más de los documentales acerca de África. Cissé sitúa esta escena en el medio del film, de modo que el espectador se sienta parte del ritual, lo mantiene ocupado en la búsqueda de una interpretación, ya que el descubrimiento de los simbolismos puede variar entre espectadores. Según el propio director, la mayor cantidad de símbolos en esta escena, son mayoritariamente reconocibles por los iniciados en la cultura *Komo*. Éste agrega además, que los simbolismos que aparecen en la película, forman parte del patrimonio cultural de Malí, negarlo sería perjudicar a su propia cultura. Si los espectadores ajenos a la cultura africana, no entienden estos elementos, no pasa nada, con el tiempo los entenderán, según explica el propio Cissé en el texto de Coletti & De Franceschi.

El director Maliense, proveniente de una cultura Sarakollé, sin ser un iniciado en el *Komo*, cultura donde más de alguna vez ha sido increpado por

sus miembros: los ancianos Dogón o algunos musulmanes radicales, intenta acercar una realidad cultural a los alejados de ésta, no solo mediante el rito sino también por una combinación de colores que atrae al espectador a lo más íntimo del ritual. Se trata de una escena en que el observador puede llegar a sentir que está dentro del terreno sagrado, lugar en que la tierra una vez más, al igual que en el capítulo “*Nianankoro ayuda a sus captores*”, se presenta como un soporte de ceremonias.

7) *La partida de Nianankoro*: Attou y Nianankoro están en el desierto preparándose para el hechizo. El atardecer resalta el claroscuro mediante las sombras, el marrón oscuro de las pieles y el cian del cielo se destacan también. La imagen final es la de Attou ya poseída sexualmente por Nianankoro luego del hechizo.



La imagen femenina es retratada una vez más por el director Souleymane Cissé con una predominancia azulosa. Esta vez, Attou, quien no podía concebir hijos, ahora fértil es representada con un azul claro, aludiendo a las escenas de la madre del protagonista. La imagen final de la mujer, es coloreada con una tonalidad un poco más deslavada, se trata de un plano con un contraste muy bajo donde los colores oscuros pierden su peso. Esta gama de tonalidades suaves tiende a asimilarse al color de la leche, el cual podría significar el concepto de la nueva madre, que cargará con la descendencia de Nianankoro. El azul deslavado podría aludir también, a un color que aun tiene un largo camino que recorrer, para alcanzar la madurez y convertirse en un azul intenso, tal y como debe hacerlo Attou en su nuevo rol de madre.

Otro detalle importante en esta escena es la presencia de la calabasse (segundo fotograma), elemento ya representado y analizado en escenas anteriores, insinuando los conceptos de fertilidad y femineidad. El director no deja de lado los elementos altamente simbólicos en su cultura, ya que son estos los que van agregando un peso narrativo a una historia que de antemano, tiene bastante peso histórico.

De vuelta en la aldea, Nianankoro es obligado, luego de poseer a la esposa del rey, a marcharse junto a Attou como su nueva esposa. A pesar de ser una escena nocturna, es la primera vez que el color azul es escasamente ocupado, el fuego ilumina el espacio.



Para esta secuencia, el director decide quitar el color azul característico de las escenas nocturnas de este film, (capítulos dos y cuatro), para remarcar un momento o una acción donde lo divino ya no existe. Se trata de un momento de decepción, engaño y deshonor, Nianankoro traiciona a la persona que prometió ayudar, por lo que ruega su muerte. La propuesta de colores se basa entonces en los colores de la tierra, el amarillo y el ocre junto al negro de la noche.

Otra interpretación de la combinación de colores, podría aludir al concepto de oscuridad, lugar donde ocurren las confesiones, donde lo más íntimo de la personalidad sale a flote. Nianankoro está tan avergonzado que exige ser acabado por el rey debido a su traición. El color negro, apoya esta teoría acercando al espectador a una especie de confesionario, lo que no necesariamente se remonta al concepto católico del confesionario de iglesia, sino más bien, a una instancia de intimidad donde las verdaderas intenciones de arrepentimiento salen a flote.

8) En la búsqueda de Nianankoro: Uno de los tíos de Nianankoro, Bafing, busca a su sobrino. Al encontrarse con la tribu Peul, Bafing insulta y

hechiza al rey Duruma Bolly al negarse éste a decir el paradero de Nianankoro. Las tonalidades en esta escena son de color amarillo, verde y blanco, similar al capítulo "*Nianankoro es capturado por el pueblo Peul*". Se trata de una escena en exterior donde una vez más, el ocre y el verde han sido destacados por el director, para denotar la sensación de selva y desierto unidos en un solo plano.



Es interesante observar como Cissé, retrata la mayoría de las escenas con dichas combinaciones de colores, una de estas razones, podría ser el simple aprovechamiento del color de la geografía en la que se encuentran. Otra justificación de aquello, que de igual forma va relacionado con el color contextual, son los colores que aluden a la bandera de muchos pueblos africanos, entre ellos Malí, denominados colores panafricanos: rojo, verde, amarillo y negro, los cuales representan respectivamente, la sangre de los que murieron a causa de la esclavitud, los bosques, la riqueza natural de los minerales de África y el color de la piel de los habitantes.

En *Yeelen*, el color rojo ha sido suprimido en su totalidad. Esto podría significar, que Cissé se escuda bajo un discurso prebélico o precolonialista, donde el continente, intacto de influencias sociales externas, e incluso exento de guerras e invasiones bárbaras, no ha sido afectado por el rojo de la sangre de los que murieron por la esclavitud o batallas por la independencia. El único rojo al que alude el film, es el rojo del gallo sacrificado al comienzo de la película y el texto de Soma cuando se refiere al albino y al perro rojo.

Posteriormente a esto, Soma se reúne con un grupo de iniciados en el *Komo*, comentando que está en la búsqueda de su hijo para matarlo a causa de su traición a dicha cultura. Los tonos piel toman un violeta característico que se repite tanto en los hombres como en la estatua al final de la escena. El amarillo de los trajes y el verde de la naturaleza son colores que complementan esta escena con predominancia magenta.



En el texto *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*, los autores Coletti y De Franceschi explican a propósito del realismo en los filmes de Cissé, que el director, intenta mostrar la cultura de su país desde adentro, a diferencia de lo que hacen los europeos como Jean Rouch, documentalista francés quien ha dedicado gran parte de su carrera a mostrar África desde un punto de vista más alejado y al mismo tiempo extrañado de dicha cultura, dejando la cultura africana como un museo de insectos, según critica el director Senegalés, Ousmane Sembene.

Cissé de esta forma, retrata los ritos con carácter documental, dejando una clara influencia social por la necesidad de mostrar un país o una cultura que solamente él siente que puede mostrar. Culturalmente, Cissé arranca al espectador de cualquier alienación de lo que se ve, para residir en el valor esencial de los elementos mostrados. Chikhaoui (citado en Coletti, 2009) afirma que Cissé no opone África a nada, sino que lo pone ante todo.

El violeta de las pieles, podría asociarse entre otras interpretaciones a una representación de la realidad con alteraciones. Cissé, intenta capturar mediante su film, un rito oculto hace cientos de años el cual se ha mantenido en secreto por la misma cantidad de tiempo, e incluso, aunque los iniciados en el *Komo* lo dejaran filmar el rito en su totalidad sin alteraciones, de todas formas está la presencia de una cámara que registra dicho lugar sagrado, lo que da como resultado una alteración de los comportamientos de los actores sociales, alterando la realidad de lo que se ve en pantalla. Cissé entonces,

podría estar usando colores no realistas, para retratar una escena de la misma índole, diferenciándola del resto.

9) *Al encuentro de Djigui*: Nianankoro y Attou están en la búsqueda del hermano gemelo de Soma, Djigui. Los jóvenes comienzan su caminar al amanecer, durante la tarde son recibidos por unos sabios quienes les brindan ayuda y en la noche se encuentran con Djigui. Existe una progresión del color durante toda esta escena ya que es la primera vez que mañana, tarde y noche se engloban en una misma secuencia.



El azul de la mañana, baña la imagen acompañado de algunos tonos cian. En el segundo cuadro se puede apreciar que el sol ya ha salido, sin embargo se conserva la tonalidad azulina característica en la estética de Cissé para planos que involucran el amanecer y el atardecer.

Ya al mediodía, los jóvenes son recibidos por el pueblo vecino, quienes le brindan agua y los guían al encuentro de Djigui. El ocre, el blanco y el negro predominan en esta escena, dejando de lado los azules y con menor importancia los verdes.



Así como el paisaje y los árboles juegan un rol importante en el film como refugio de los personajes o incluso como un vínculo con los antepasados. El agua cumple la función de la representación de la mujer, elemento representativo de la esencia femenina como lo son también la leche materna, la sangre menstrual, el líquido amniótico, etc. Este elemento se presenta en dos capítulos: “*Nianankoro es capturado por el pueblo Peul*”, donde la madre del protagonista se baña con leche (otro símbolo que apoya tal concepto), y en el capítulo “*Al encuentro de Djigui*” donde Nianankoro y Attou se bañan bajo el agua que cae de la cascada, en una especie de ritual de purificación a través del agua sagrada de la montaña, según explican los sabios del pueblo que los acogen en este capítulo. El color azul está más presente en la primera secuencia, sin embargo, de la totalidad de planos durante esta escena, el plano del agua (cuarto fotograma), es el único que emite tonalidades más azulinas.

Los escritores del texto *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*, afirman que bajo el agua que cae, el cuerpo de Attou resalta en toda su belleza, pero es gracias al ángulo y distancia que Cissé utiliza para retratarla, que aunque subraya sus armoniosas formas, la presenta como un todo, inmerso en la totalidad de la naturaleza. He aquí la razón para buscar los colores acordes a la narración. La naturaleza así, queda representada con los colores más naturales del contexto.

Ya de noche, han encontrado a Djigui, un viejo sabio y ciego. Éste los recibe en una fogata y les cuenta la historia de cómo obtuvo su ceguera: su padre era un hombre muy fiel a los secretos de su cultura, Djigui pensó que podía preguntarle a su padre por los misterios del Koré, pero éste último indignado, emite una radiante luz proveniente del Ala del Koré dejándolo completamente ciego.

Una vez más, el azul se presenta de noche contrastado con un fuerte anaranjado. Amanece, y el violeta se presenta en el alba. Posterior a esto, en el siguiente plano, el cian inunda la imagen sobre las rocas del desierto.

Esta escena tiene una importancia en particular ya que es aquí donde el sabio Djigui, presagia una gran catástrofe para el pueblo Bambara. Éste afirma que el pueblo será reducido a la esclavitud, rechazando su raza y su

fe. A modo de reseña histórica, lo que el ciego predijo, corresponde a la invasión de Marruecos en el siglo XVI.



La noche es representada una vez más por los colores característicos del estilo de Cissé para este tipo de escenas. Un saturado azul y anaranjado para enfatizar el fuego y la luna, son los colores que predominan sobre los personajes y los decorados, pintando la imagen con una combinación de colores que aluden al comienzo de un nuevo día, el día que cambiará la vida de Nianankoro y Attou para siempre.

Attou por otro lado se ve pensativa. Se trata de una mujer que ha dejado partir a su esposo para enfrentar a su padre con consecuencias posiblemente fatales. En el cuarto fotograma, la mujer engloba el concepto de soledad, con una vida dentro de ella que debe cuidar. Este concepto no sólo se presenta en *Yeelen*, también es un discurso narrativo usado en otros personajes femeninos de filmes de Cissé como *Den muso* (1975), donde la composición narrativa se fragmenta dando un sentido de alienación y soledad experimentado por Ténin, la protagonista del filme. Attou, de esta forma, representa también la esperanza y el futuro, se trata de una mujer que a pesar de tener un rol secundario, es la acompañante del protagonista en su viaje iniciático y será quien recoge su herencia.

10) La batalla espiritual: El capítulo comienza con el caminar de Soma y Nianankoro hacia el campo de batalla. Los tonos comienzan a tornarse más monocromos al igual que el capítulo "Nianankoro es capturado por el pueblo Peul", donde es la primera vez que se muestra una instancia de conflicto.

Es recurrente en las películas de Souleymane Cissé, que los temas que aluden a la violencia o los conflictos, sean resueltos de forma no violenta. En *Yee/en*, las peleas entre tribus, el rapto de Nianankoro o incluso la batalla final, se basan en lo armónico y energético más que en la violencia física. De esta forma, Cissé, se esmera por contraponer a las imágenes violentas de la historia de su continente, otras imágenes que puedan expresar esa violencia y al mismo tiempo superarla. Coletti y De Franceschi, explican en su texto que en todas las películas de Cissé hay un choque inevitable entre distintas fuerzas sociales, las cuales coexisten y se cruzan. Luego afirman que la forma que el director usa para superar estos conflictos de manera dialéctica, es mediante el uso autorreflexivo de la escritura cinematográfica.

En esta escena el conflicto es el tema central. La presencia del amarillo se hace fuerte en la medida en que los colores van perdiendo su saturación.



El uso del color amarillo para esta escena, tiene una alusión clara al poder de la tierra, elemento usado en secuencias anteriores como símbolo de fuente de vida, representante del rito sagrado y lugar de ceremonias en Malí, zona geográfica donde habita la cultura Bambara. Con respecto al entorno, el uso mayoritario del paisaje como catalizador de información en la narrativa del filme (junto a los valores simbólicos), denota un recurrente uso de la relación paisaje-figura, el cual resalta las pocas razones del individuo ante las de la naturaleza. De esta forma, las influencias geográficas quedan como uno de los mayores influyentes en el uso del color de Cissé.

Tanto padre como hijo, se enfrentan sobre fondos blancos con tintes cian, los colores azul y verde ya no están presentes. El resplandor final representa la luz a la que se refiere Cissé en el nombre del film. De esta forma, al igual que Djigui, Soma ha quedado ciego por el resplandor del Ala del Koré.



La violencia, concepto que se vuelve a repetir en esta escena, es aplacada en su totalidad una vez más por el director. Se trata de un momento en que el padre lo amenaza con la muerte y que nunca lo perdonará por su traición. Nianankoro por otro lado le pide que resuelvan sus altercados mediante la conversación, pero Soma no da pie atrás. A pesar de toda la violencia verbal, lo físico no se presenta, al igual que hizo en el film *Baara* (1977), durante la detención de Balla Diarra, donde tanto policías como detenidos caminan hacia la comisaría, como si estuvieran paseando.

Cuando se habla de luz o de resplandor, generalmente se tiene en mente el color blanco, el cual llega a quemar la visión de algunos y conducirlos a la ceguera, como es el caso de Djigui. En esta escena, el blanco del resplandor es más bien cian, representando la divinidad de aquella luz, aludiendo una vez más a las influencias culturales de su etnia, con el concepto de *Mawu*, representante del cielo, dejando más en claro que no se trata de una muerte banal sino de una transformación a otro estado espiritual.

11) Desenlace: En la última escena de *Yeelen*, Attou y su hijo están en el lugar donde pelearon hasta la muerte Nianankoro y Soma. En este momento, ambos personajes aparecen como portadores de una nueva vida, abierta al conocimiento y liberada del odio. Como afirman los autores del texto *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*. El hijo, quien podría representar la nueva luz o la nueva vida, levanta un huevo enterrado que sugiere un renacimiento del conocimiento o el símbolo de la renovación eterna, el cual puede ser traspasado a través de generaciones en vez de ser enterrado en la tierra y olvidado, según explica Dennis Schwartz, autor del artículo “A visually spellbinding masterpiece”, éste agrega: “Nacimiento y renacimiento son los tópicos a los que se enfrenta la simbología de la luz en este film” (2003). El niño, le entrega un huevo a su madre, ambos entierra el huevo y luego, el niño se marcha.

Para el final de la película, la cual tiene una serie de simbolismos que aluden a la nueva vida y a lo cíclico, Cissé recurre a tres colores: azul, cian, amarillo y marrón.



El director Souleymane Cissé, a modo de conclusión, recurre a colores que aluden tanto a la divinidad del cielo como a la riqueza de la tierra, donde la fertilidad y la eternidad se presentan en conceptos asociados a influencias culturales de los pueblos originarios del continente. Se trata de planos muy minimalistas, con pocos elementos y colores puros. El cielo y las dunas combinan sobriamente con el concepto que el director plantea.

Yeelen es un film atemporal, en el cual el director se esmera en lograr que el espectador se sienta parte de éste. Por una parte, si en pantalla se ven tribus de siglos atrás, alejando al espectador de su época, lo contrasta con música hecha con instrumentos modernos, como bajos eléctricos y sintetizadores, como ocurre en el ritual del primer capítulo donde un gallo es sacrificado y suena música electrónica de fondo. Éste film es una reflexión sobre la inadecuación de una clase política e intelectual post-independencia que no ha sabido ponerse al servicio de su pueblo, por lo que se ha opuesto con todas sus fuerzas al traspaso de poderes.

La película además, se inspira en la naturaleza, en las creencias culturales, en las historias y mitos del pueblo. No es de extrañar que Cissé se base en lo más natural para colorear un film, el propio entorno del continente africano, específicamente de la zona maliense, el cual resalta con tonos amarillos combinados con el suave marrón de las pieles y los árboles. En el capítulo "*Cissé visto por Cissé*" del libro de Coletti y De Franceschi, el director afirma que los elementos de la naturaleza modelan la vida de cada individuo y guían sus acciones de modo que, a este nivel, se da una enorme simbiosis que crea una armonía perfecta entre el ser humano y el universo.

Hong gao liang [Sorgo rojo]

Hong gao liang es la historia del origen de una familia como también el origen de una visión del mundo. La fábula cuenta la historia de Jiu'er (Gong Li), joven campesina quien es obligada a casarse con un despótico productor de vino de sorgo, que además es leproso. El matrimonio no se consuma y el patrón del fundo muere asesinado en circunstancias misteriosas. El film está narrado en una voz en off, por el nieto de Jiu'er, que cuenta la historia de amor y muerte de sus abuelos.

Ficha técnica:

Título original	Hong gao liang	Fotografía	Gu Changwei
País	China	Reparto	Gong Li, Jiang Wen, Ten Rujun, Jia Liu y Ji Cunhua
Dirección	Zhang Yimou	Año	1987, (1988 fecha de estreno)
Producción	Wu Tiang-Ming	Género	Drama
Guión	Chen Jianyu y Zhu Wei	Duración	91 minutos
Música	Zhao Jiping	Idioma	Chino mandarín

Desglose de color por secuencia.

Es importante saber desde un comienzo, que el cine de Yimou, fuera de contar una historia con magistrales técnicas artísticas y fotográficas, también es una fuerte crítica al período en que el director se encuentra cuando hace un film. *Hong gao liang*, resulta ser una metáfora del contexto histórico, social, político y cultural de Yimou a lo largo de toda su vida. Otra de las características de Yimou en su cine, es que éste utiliza el color de dos formas reconocibles, una es mediante la dirección de arte: vestuario, decorados, ambientación, etc., en la cual los personajes son compuestos según los colores de su entorno. Mientras que, por otro lado, el color es tratado desde la dirección de fotografía y la post producción al tratarse de efectos de degradado o uso de filtros de un color específico para alguna escena en particular.

La película *Hong gao liang* será revisada en doce secuencias. Cada una de ellas, ha sido determinada por capítulos, con un nombre correspondiente, englobando así, el concepto de la secuencia segmentada.

1) *Inicio*: El director Zhang Yimou desde un principio, le da un sentido al color, el cual va constituyendo un relato dentro de otro. De esta manera, el relato adquiere una intensidad más dramática como también simbólica. La primera secuencia del film denominada “*Inicio*”, comienza con los créditos de la película y textos que narran una breve introducción del contexto histórico. De inmediato se aprecian los créditos de color rojo sobre fondo negro, las letras chinas anuncian el título *Hong gao liang* o *Sorgo rojo* en español.

Posterior a esto, se ve a una joven siendo escoltada hacia su casamiento dentro del palanquín a través del desierto. Un manto rojo cubre su cabeza y lo poco que se ve de su rostro es teñido de color rojo por las telas del palanquín. Durante la caminata, mediante montaje paralelo se ve a la joven y a los hombres que la llevan, quienes cantan y bailan. La escena finaliza cuando la joven esconde un cuchillo entre sus ropas. Las escenas en exterior son coloreadas con el rojo del palanquín sobre el fondo ocre del desierto, el blanco es un color complementario que predomina en el cielo.



Esta secuencia se caracteriza por los colores rojo, ocre y blanco. En la cultura oriental, el color rojo es símbolo de alegría y celebración. Para el año nuevo chino, los niños visten de color rojo y en algunas tiendas se cuelgan carteles del mismo color con mensajes de deseos de felicidad con letras doradas. Eva Heller, explica que incluso la simbología china influye en el uso del color rojo en el traje ceremonial utilizado en el matrimonio. Ésta afirma que el signo chino para la palabra “rojo” contiene el mismo signo para la palabra “seda” (Ver anexo N° 2), pues sólo los trajes de fiesta se hacían con telas rojas. De este modo, se puede notar la influencia social sobre el cine de Yimou al ver en la primera escena a la muchacha vestida de rojo. En éste primer capítulo, la mezcla del color rojo con el tono de las pieles tiende a

asimilarse a una mezcla rojo-dorado, símbolo de la felicidad en la cultura oriental.

2) Aparición: En esta segunda secuencia, el rojo del palanquín continúa destacándose. El amarillo ocre que acompañaba al rojo en la escena anterior, ahora es reemplazado por el color verde del campo del sorgo. El color blanco se presenta sólo con el bandido que aparece en medio del campo de sorgo, para asaltar a los hombres. Como se dijo anteriormente, el rojo del rostro de la joven es coloreado por la tela del palanquín, mientras que el resto de los elementos de la puesta en escena, mantiene su color original sin ser alterado por elementos externos.

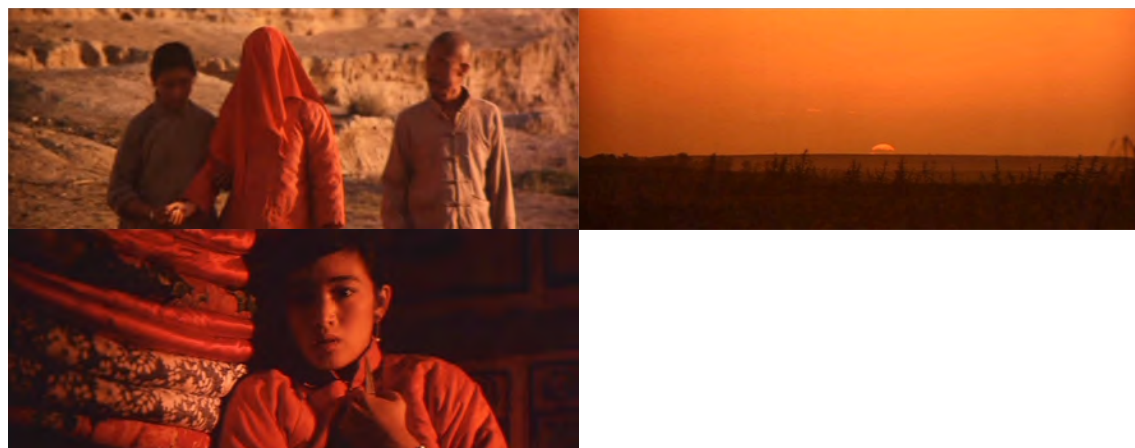


Las tonalidades que predominan en esta secuencia, son los colores verde y rojo, los cuales vuelven a repetirse en secuencias posteriores. Según Eulalio Ferrer, autor de *Los lenguajes del color*, en China existe una teoría de siglos atrás denominada “La teoría de los colores de los cinco elementos” de corte Taoísta. En ésta, el rojo es símbolo del fuego, el amarillo de la tierra, el blanco del metal, el verde de la madera y el negro del agua. La combinación de éstos, da como resultado un conjunto de valores cromáticos que interaccionan provocando una composición armónica, según las creencias de la religión Taoísta. Como ejemplo de esto, el agua (simbolizada con el color negro) alimenta a los árboles (verde), por lo que son colores armónicos. Por el contrario, si el fuego (rojo), destruye la madera (verde), no pueden ser colores armónicos. Tomando en cuenta que se trata de una escena en donde la acción radica en un asalto, lo que genera un momento tenso, el director pudo haberse guiado por aquellos parámetros para significar un estado de no armonía en lo mostrado en pantalla.

Un significado en particular atribuido a una combinación de dos o más colores, no solo es afectado por la propia cultura, otras veces, factores

temporales como el paso de los siglos, inciden en un distinto entendimiento del concepto. Más adelante se detallará un significado opuesto al de la religión Taoísta, para una escena con temática similar y la misma combinación de colores analizados.

3) *El encuentro*: En esta secuencia, la mujer es escoltada hasta la casa del patrón, donde se encuentra por primera vez con su futuro esposo. Yimou usa colores cálidos para narrar éste momento. Cabe destacar la increíble similitud del plano de la puesta de sol, con el primer plano de *Yeelen* de Cissé, donde el color anaranjado se presenta en gloria y majestad. Podría tratarse de un código cultural universal al igual que las azulosas escenas nocturnas, ya que ambas regiones (China y Malí) se encuentran en paralelos muy cercanos. Distinto sería si se tratase de una localidad ubicada en uno de los polos, donde por razones atmosféricas, los colores podrían llegar a ser distintos, o tener una duración alterada que afecte la forma en que sus habitantes perciban los colores.

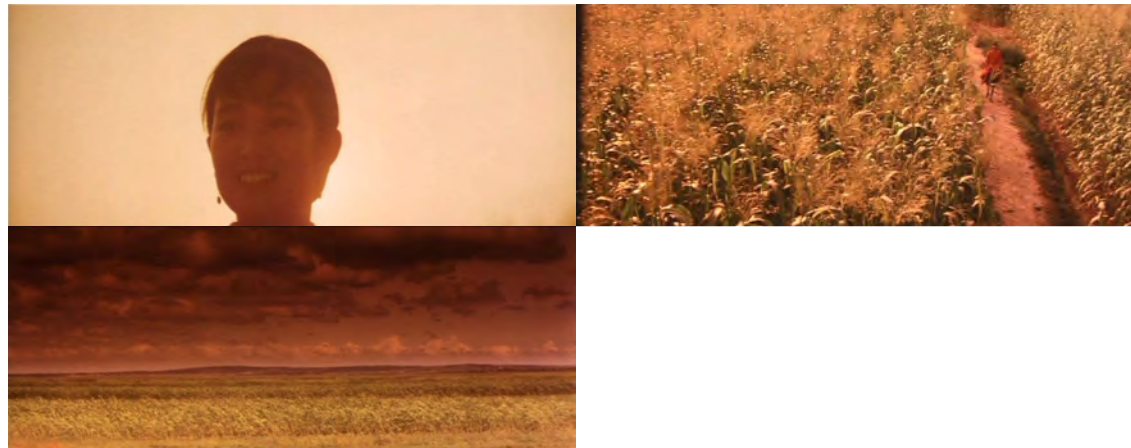


Según Eva Heller, autora de *La psicología del color*, en China, a mediados del siglo V a. de C. en la época de Confucio, el color naranja representaba la transformación, el cual hacía de “mediador” entre la perfección y felicidad, tal cual lo haría el naranja entre el amarillo y el rojo (conceptos también asociados a la perfección y la felicidad respectivamente). La transformación, constituye uno de los principios fundamentales del confucianismo, antigua religión china. Yimou, usa el color anaranjado para narrar la transformación de la joven Jiu'er, convirtiéndola de una simple aldeana a patrona del campo de sorgo.

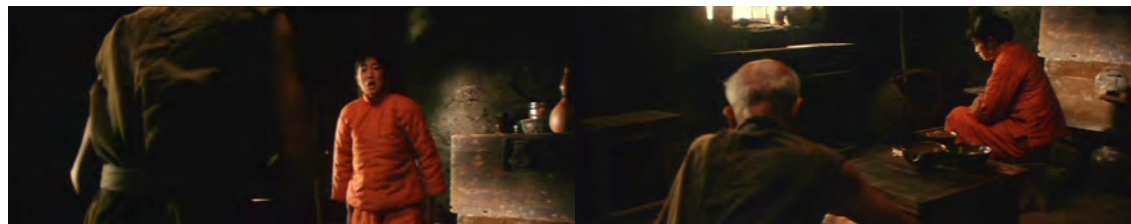
Las Influencias artísticas también se presentan en el estilo paisajista que Yimou ocupa en su film. El color naranja en la pintura oriental, es

relacionado con el color de los dioses e incluso del cielo según Eva Heller. El director toma este concepto de referencia y presenta la puesta de sol al igual que los pintores orientales lo hicieron. De esta forma, a partir de la escena recién analizada, se puede ver que el director es influenciado tanto por el arte de su país como por la cultura propia de varios siglos atrás.

4) *Por el campo*: Antes de detallar el uso del color en esta secuencia, es necesario saber que Luis Barone, autor de *Arteca: Para comprender el arte*, explica a propósito del paisajismo en el arte chino, que los contornos se esfuman utilizando nubes y paisajes brumosos. “Las montañas envueltas en nubes sugieren la idea de infinito y logran dar profundidad a la visión.” (1979, p.81). He aquí una demostración de aquello en el tercer fotograma, el cual es un paisaje con la técnica explicada anteriormente, junto al uso de un filtro degradado que enrojece el cielo. Ésta es otra demostración de la influencia cultural del paisajismo chino en Yimou.



Esta secuencia se divide en dos momentos. En el primero, la joven recorre la plantación de sorgo en una mula junto a su padre, destacando en esta escena los colores rojo, amarillo, ocre y blanco. En la segunda parte de la secuencia, la joven está en la casa de su padre y discute con él, ya que éste le exige respetar a su marido a quien ella no quiere, predominando los colores rojo, ocre y negro.



Al comparar ambas escenas, la mezcla de colores opuestos se hace presente. Algunos de los teóricos estudiados, como Ferrer o Heller, explican

que en algunas culturas, al juntar un color determinado con el blanco, perceptivamente el resultado tiene un significado específico, pero al juntar el mismo color con el negro, su significado se torna totalmente opuesto. En esta escena en particular, podría tratarse de un contraste emocional de la protagonista, ya que en la primera parte de la secuencia, un joven cantor escondido en el sorgo, canta una canción que alude a la libertad: *“Niña, ve con valentía, a partir de ahora tú, tiras la bola roja bordada. Bebamos el alcohol rojo de Jowar”* lo que hace a la mujer sonreír, mientras que en la segunda parte se plantea el concepto de la “no libertad” al casarse con el patrón y servirle como su esposa.

Otra explicación para la combinación de estos colores, podría ser la justificación del contraste de día y noche o interior y exterior, manteniendo el discurso de la secuencia sin tener que recurrir a otros colores que pudiesen “manchar” la armonía de colores. De todas formas, mediante el color y su temática, queda claro que se trata de dos escenas totalmente opuestas dentro de una misma secuencia, apoyando la idea de que Yimou es influenciado por teorías de índole armónico de los colores.

5) *¡Ayuda!*: El patrón ha muerto por causas desconocidas, aunque el narrador, mediante voz en off, asume que el asesino pudo haber sido su abuelo. La mujer se ha convertido en patrona del fundo. El ocre, el magenta y el rosa presentes en esta escena, contrastan con el verde del interior del fundo.



El ocre de la tierra junto a las zonas más claras, forma un contraste amarillento que combina con el verde, dando una estética característica que no había sido usada hasta ahora en el film. Para los orientales, el color amarillo es símbolo de la tierra y la fertilidad, así como el blanco para los occidentales se relaciona con el concepto de pureza debido al parecido del

color con su piel, para los orientales es el amarillo. También vemos en esta secuencia la combinación de colores que representan, según la cultura china, lo armonioso de una vida nueva. La joven, ahora patrona de fundo, ha crecido como persona y tiene más poder. En este caso el rojo del vino, el amarillo de la tierra y el blanco del cielo son los colores base. Una vez más, Yimou usa el color amarillo para simbolizar la fecundidad y perfección de los suelos.

A continuación de la escena anterior, comienza una acción que termina a la mitad del siguiente capítulo denominado “*El regreso*” por lo que se detallará sólo en este capítulo. Aquí, la joven Jiu'er participa junto a los trabajadores en la preparación del vino, cuando de pronto, por detrás de la colina se asoman unos hombres que atacan al pueblo y raptan a la mujer. El color magenta y rosa predominan en esta escena acompañados del rojo y el blanco.



Los secuestradores raptan a la mujer, la retienen por tres días y piden dinero a cambio de dejarla con vida. La escena concluye con la mujer ya liberada llegando a su aldea. El uso del color rosa podría tratarse de una alusión al rojo menos saturado, ya que así como el rojo atrae la buena suerte en la cultura china, el rosa podría significar una suerte desteñida, como una alusión a la paulatina desaparición de la felicidad y el poder.

6) *El regreso*: Al comienzo de este nuevo capítulo, la combinación de colores de la escena anterior se mantiene. En esta secuencia, al igual que el

capítulo “*Por el campo*”, el color es segmentado: en la primera parte, la joven luego de ser secuestrada, ha regresado a la aldea donde los colores ocre y magenta predominan.



En la segunda mitad de esta secuencia, el abuelo del narrador y futuro esposo de la joven, va a un lugar donde pide algo para comer y vino. Esta acción tiene un carácter más agresivo, ya que el hombre piensa que la mujer fue secuestrada por el dueño de aquel lugar, predominando los colores más opacos y el claroscuro. Es interesante la combinación de colores que Yimou aplica para esta escena en particular, ya que al analizarla, se puede ver que es la escena con la combinación menos acorde al resto del film. El rojo desaparece, siendo reemplazado por el magenta y tonalidades violetas.



Una posible explicación para la justificación de dicha combinación de colores y el uso del claroscuro, podría atribuirse a que éstas, funcionan como un conjunto de tonalidades que enfatiza, en términos de color, la crudeza tanto de la carne como de la acción. Por otro lado, es importante recalcar que esta escena es la única que usa una escala cromática completamente diferente al resto del filme, tal y como lo hace Souleymane Cissé en el capítulo “*En la búsqueda de Nianankoro*” de su film *Yeelen*, donde los miembros del *Komo* son retratados con el mismo color que Yimou pinta a sus personajes durante este capítulo. Ambas escenas involucran sentimientos ocultos, historias que no han sido contadas, secretos de los personajes, entre otros. Podría tratarse de un color que es usado por los directores con el fin de extraer dicha escena de la narrativa del filme para enfatizar ciertas

acciones o momentos, que salen de lo común o que podrían ayudar a entender de forma diferente la historia. Sea cual sea la explicación, las influencias culturales se reflejan, resultando por un lado, escenas que involucran ritualidad y espiritualidad mientras que por otro lado, reflejan la ira y la venganza.

7) *Patrona*: En esta secuencia, la patrona se encuentra recostada. El verde de las paredes y de la criada, el blanco de las ventanas y ropas de la patrona, junto con el rojo del decorado, abundan en esta escena, la cual comienza con el estado emocional de la joven quien todavía se repone de su secuestro.



El hermano Luo-huan, como le dicen sus compañeros, entra a la habitación y anima a Jiu'er para que lo acompañe a la fábrica de sorgo. La actitud de la joven cambia y baja sonriente. En esta nueva escena, los colores amarillo y anaranjado se imponen, formando un dorado que no deja de lado el rojo del sorgo.



En la cultura china, según Eva Heller, fuera de la riqueza que otorga, el oro también es valorado por su color. Los orientales veneran esta tonalidad ante todo por ser amarillo como símbolo de lealtad e incorruptibilidad más

que por su valor. Ésta es la primera vez que la patrona asiste a la fábrica de vino. Los hombres la reciben mostrando lo que hacen y cómo lo hacen, es una escena llena de trabajo, responsabilidad y honor por parte de los trabajadores, junto a su devoción por la fabricación del sagrado vino. Yimou ocupa esta tonalidad como un código cultural del oriente.

8) El vino nuevo: En éste capítulo, la estética del color es igual a la observada en la secuencia anterior y termina cuando el hombre “reclama” a la mujer como su esposa y se la lleva. Es aquí donde una nueva gama de colores aparece en una escena nocturna.



El azul es predominante por tratarse de una escena de noche, sin embargo Yimou sólo se remite en los diálogos al color rojo. Es importante saber que el rojo en la antigua China es una tonalidad sagrada, usada en trajes, en la arquitectura y en celebraciones. El vino que se presenta en éste filme no se queda atrás. En esta escena, un hombre llega hasta la puerta de la patrona para felicitarla por el mejor vino que se ha hecho en la historia de la aldea, pidiéndole además que lo bautice, a lo que la patrona le responde que la aldea donde viven se llama Shibali Po, por lo que el vino deberá llamarse el Rojo Shibali, presentando una vez más el rojo como temática central.

9) Nueve años después: Esta secuencia en términos de color, se vuelve diferente, ya que por primera vez, la felicidad abunda después de nueve años de una vida esforzada, ya hay un hijo de por medio y el sorgo abunda. El color tratado es el ocre amarillento con el cielo de color claro, manteniendo una pureza monocroma a lo largo de toda la escena.



Para la cultura oriental, el color amarillo representa la tierra y la fecundidad. Yimou busca inspirar felicidad, gloria y sabiduría dejando esta tonalidad como una influencia cultural marcada. Pero es con la llegada de los japoneses cuando los colores de la película se tornan blanco, verde y rojo. El color de las pieles se torna rojizo, en contraste con el blanco del cielo, un poco de verde se presenta en los pastizales y en los uniformes militares de los japoneses.



El rojo en esta escena, a diferencia del resto del film, es presentado de forma sangrienta, incentivándolo aún más con un montaje más acelerado junto a la acción misma. Lo que el espectador ve en esta secuencia, es una mezcla del rojo con el verde, la cual ya se ha presentado en el capítulo "Aparición" donde los hombres que llevan el palanquín son atacados por el hombre que se aparece entre medio del sorgo. Ambas escenas representan el concepto de ataque o violencia, coloreados de rojo y verde, colores que en la cultura oriental representan la masculinidad, a diferencia del blanco y el negro que son símbolos de lo femenino (Ver anexo N°3).

10) *Mátame*: El capítulo comienza como una continuación del anterior. Hay un personaje a punto de ser desollado. La tensión ahora es mayor y los colores verdes comienzan a desaparecer, para dejar solo el blanco del cielo y el rojo de la piel de los hombres y la sangre.



Las influencias políticas comienzan a aparecer en el filme de Yimou. El color rojo se presenta como elemento sanguinario, símbolo de poder japonés junto al color blanco, color de la aflicción y el término de la vida en la cultura china. Ésta es la primera vez que se ve el asesinato de un personaje conocido, la muerte se hace presente.

11) Venganza: En este capítulo, la patrona decide reclamar justicia. Las llamas y las luces de las velas tornan el ambiente más cálido. Colores ocre y pieles teñidas de un color rojo anaranjado abundan esta escena. Se trata de una escena nocturna, en la cual el negro contrasta con lo cálido.



Así como el blanco representa el luto para la cultura oriental, el negro es símbolo de la nueva vida según el teórico Eulalio Ferrer, quien explica que el uso de esta tonalidad junto al amarillo, también se remite al Yin y al Yang, símbolo del equilibrio, representado por el color negro, el cual alude a la fuerza femenina, lo pasivo o lo receptivo (Yin) y el color amarillo,

simbolizando la fuerza masculina, lo activo o lo creador (Yang). En esta escena, se le pide al niño que beba el vino hecho por el hermano caído como símbolo de venganza. Se trata de un niño que se transforma en un hombre, la nueva vida y la transformación son conceptos apoyados por el anaranjado, el cual se hace presente en la narrativa de esta secuencia.

Para la segunda mitad de este capítulo, la aldea se une estratégicamente para atacar a los japoneses al amanecer. Por tratarse de escenas nocturnas, una vez más, Yimou recurre al color azul, realzando la oscuridad con el negro.



Ya ha amanecido, los chinos están prontos al ataque. Los colores rojo, ocre y verde vuelven a abundar en escena. Esta combinación de tonalidades, es presentada en dos escenas paralelas, en la primera, la mujer prepara el vino para los hombres en bacinicas de greda y en la segunda, los hombres esperan entremedio del sorgo para atacar. Teniendo como antecedente la combinación de colores en los capítulos "Aparición" y "Nueve años después", se puede anticipar lo que ocurrirá.



12) Desenlace: En el último capítulo de Sorgo rojo, Zhang Yimou trata tres grupos de tonalidades para dramatizar el desenlace de la obra. El primero se trata de la visita de la mujer al lugar donde están los hombres. Junto a un inocente caminar, los colores: verde, amarillo y en menor grado magenta se presentan en escena, siguiendo una estética similar a la secuencia anterior.



El color cambia radicalmente cuando la joven es asesinada por un fusilero japonés. El verde que tendía ser un color que complementaba al rojo para representar las escenas como ésta, ahora es dejado a un lado para contar la muerte de la mujer, solo con los colores blanco y rojo durante los planos de combate.



El blanco y el rojo podrían ser una clara alusión a los colores de la bandera japonesa, a modo de teñir el inconsciente del espectador con el color de los asesinos de la joven Jiu'er. Otra interpretación del color blanco es la alusión a la muerte por parte de los códigos culturales orientales, donde el blanco se presenta como símbolo del duelo o término de la vida.

La mujer ha muerto y el montaje de la película comienza a ser más sereno. El film se tiñe de un color dorado. Es la última tonalidad predominante antes del gran rojo que abunda la imagen en los siguientes planos.



El color dorado, que a la vez es acompañado del anaranjado, es usado por Yimou para representar el concepto de transformación en el ámbito de una nueva forma de ver la vida por parte del hombre, ahora que la joven Jiu'er ha muerto. En la siguiente escena, el eclipse solar tiñe los campos y la imagen se torna de un rojo saturado. Este artificioso recurso, excusa cualquier justificación del uso del color rojo para narrar una intención, la cual redondea al igual que la historia de Cissé, lo cíclico que trasciende.



El contexto político influye directamente en la obra de Yimou. El director, nace y se educa bajo el contexto y residuos de la Guerra Civil China y la invasión japonesa de la Segunda Guerra Mundial a mediados del siglo XX. Durante la filmación del filme *Hong gao liang*, Yimou es parte de una época en que el comunismo lucha por el poder. Como ya se ha dicho, el color rojo para los orientales se asimila a la felicidad, la festividad y la buena suerte, pero no es hasta la creación del partido político comunista cuando el rojo se vuelve sinónimo de poder político. El rojo final que se aprecia en pantalla, baña e inunda al espectador de una serie de símbolos que pueden prestarse a la interpretación del que lo vea, pero la alusión política que Yimou cita, es clara.

Conclusiones específicas

Al comparar en términos de color, dos filmes de culturas totalmente diferentes, se encuentran variados resultados que a veces llegan a sorprender por sus similitudes y otras veces validan la hipótesis de que dos culturas distintas hacen un cine totalmente opuesto. Estas diferencias y similitudes, reflejan las influencias que los directores poseen al momento de hacer su película. Se trata de dos largometrajes hechos en formato análogo a finales de los años ochenta, por dos directores que hicieron durante sus vidas, carrera como fotógrafo o director de fotografía, con influencias directas o indirectas de la Unión Soviética y la influencia social de ésta sobre todo.

Las similitudes afloran en los capítulos “El ritual” de *Yeelen* y “El encuentro” de *Hong gao liang*, donde el atardecer es retratado del mismo color.



Durante el análisis, se hace una alusión a la ubicación geográfica en que se encuentran los directores, donde la puesta de sol es aparentemente muy similar en términos de color, por lo que las influencias geográficas se hacen presentes. Otro elemento en común en términos de color, son las noches pintadas de azul, tonalidad muy usada en ambos filmes para representar dicho momento. Las influencias artísticas y culturales, afloran en Cissé y Yimou con referentes como el pintor Pablo Picasso, quien a comienzos del siglo XX, se embarca en una época azul que tiñe varias de sus pinturas con esta tonalidad, inspirando a varios otros artistas a hacer lo mismo.

En los capítulos “En la búsqueda de Nianankoro” de *Yeelen* y “El regreso” de *Hong gao liang*, las escenas mantienen una tonalidad muy similar, se trata de un violeta que no se presenta en ninguna otra escena a lo largo de ambos filmes.



En el caso de *Yeelen*, se trata de un ritual íntimo de la cultura *Komo*, siendo celebrado con algunos de los miembros originales en un espacio sagrado, donde los secretos salen a flote. En esta escena, por primera vez el espectador puede acceder a conocer uno de los rituales más secretos de dicha cultura. Cissé pudo usar el color violeta para dar un sentido menos realista, debido a la presencia del registro, de lo documental, que indudablemente afecta y condiciona la realidad, utilizando dicho color para alterarla. En *Hong gao liang* de Yimou, el violeta es usado para una escena de venganza, donde un hombre que desea reclamar justicia, una tonalidad que alude a un rojo manchado, la cual ha sido afectada por colores externos, al igual el hombre de esta escena, siente que su honor ha sido manchado.

Es interesante recalcar, cómo una misma gama de tonalidades, en este caso el violeta, es presentada con interpretaciones totalmente distintas según el punto de vista de cada director, a diferencia de los colores del atardecer por ejemplo, los cuales son relativamente idénticos, dándoles una simbología en particular. Las influencias sociales de cada director, quedan instauradas debido a los códigos que cada una de ellas presenta, en este caso, con los colores y tonalidades similares pero de significado y simbolismo opuesto.

Las noches no azules de Souleymane Cissé y Zhang Yimou también tienen una tonalidad muy parecida. Un color negro casi en penumbra con un fuerte contraste cálido proveniente del fuego, son las tonalidades usadas para dichas escenas.



El factor en común presentado en estas escenas, es que se trata de películas ambientadas en varios siglos atrás, por lo que las únicas fuentes lumínicas son el sol y el fuego. A pesar de que los directores, cuenten con los recursos técnicos que les permiten fantasear tonalidades para enfatizar la noche, éstos se remiten al uso de colores básicos, resaltando la calidez del fuego y el negro de la oscuridad, resultando de esto, una similitud estética desde dos puntos de vista diferente, demostrando que existen ciertas influencias culturales con códigos en común a nivel global.

Para este caso, se trata de influencias del tipo social y cultural, debido a que desde comienzos de la vida, el hombre usó el fuego como elemento de protección y uso diario. Sin embargo, éste no es usado estéticamente hasta muchos siglos después, donde dependiendo de la cultura, se torna símbolo del hombre, de la fuerza, la protección, el calor, etc.

Otros casos en que las diferencias comienzan a aparecer, es la gama de tonalidades que usan los directores para la representación de personajes y de espacios. En un primer lugar, la presentación de la mujer es muy importante para ambos, Cissé por un lado presenta a la mujer en casi todos sus filmes simbolizando al continente, buscando los caminos que la llevan al crecimiento espiritual, superando todas las adversidades del destino. Éste director las idealiza como personajes que traen la paz al filme, integrando un elemento pacifista. Yimou por otro lado es un director que recurre bastante al personaje femenino en sus filmes, la mayoría de éstos, tienen como protagonista a una mujer.



Para ambos casos, las diferencias culturales se hacen obvias, esto puede ser asociado a variados conceptos, entre ellos la simbología de los elementos, los códigos sociales, o simplemente la localidad. En el caso de Cissé, las mujeres son representadas con el color azul, color que alude al agua, símbolo femenino de la fertilidad y la nueva vida en la cultura maliense. Tanto los ropajes como los decorados e incluso la imagen misma, es teñida con el color cian para que de esta forma sea asociada la simbología cultural del director en dichos personajes. Al contrario del director africano, Yimou retrata a las mujeres con una tonalidad rojiza que abunda de sobremanera, sumergiéndolas en un mar de simbologías orientales que aluden a la felicidad, a lo festivo, la buena suerte, entre otros. El personaje de Jiu'er en este film es presentada con variadas combinaciones de colores, siempre con una preponderancia del color rojo, dejando en claro que la diferencia entre ambos directores en la representación del personaje femenino, es solo una causa de la influencia cultural en Cissé y Yimou, lo que resulta en dos representaciones distintas, alteradas gracias a dichas influencias.

Para los espacios en común, como resultan ser los exteriores, ambos directores se esmeran por conseguir una tonalidad preponderante para cada filme. Desde la cultura africana, Cissé intenta enfatizar los colores más fríos como el cian del cielo para dichas escenas, dando una mayor presencia a la simbología de lo divino y lo espiritual, elemento común a lo largo de todo *Yeelen*.



Yimou por otro lado, se esmera por retratar a sus personajes, en escenas que ocurren al atardecer en la hora mágica, para enfatizar el uso de los colores cálidos, resultando una tonalidad rojiza que prepondera en casi todo el filme. De esta forma, un mismo escenario observado desde dos puntos de vista distintos, demuestra que la representación de la mujer junto a una serie de simbologías, son asociados a códigos culturales.

A pesar de ser largometrajes de dos culturas diferentes y que hablan dos temas distintos, se trata de una estructura bastante similar, ya que ambas comienzan con un ritual (por un lado el sacrificio del gallo hecho por Soma y por otro lado el casamiento de la joven Jiu'er) y de la misma forma, las dos terminan con secuencias que mantienen similitudes narrativas, debido a los conceptos que éstas representan, como son la nueva vida, lo que depara el futuro, la espera de algo mejor, entre otros. Sin embargo, ambos directores, se esmeran por dar su sello característico a un mismo significado, manteniendo una continuidad de colores que han preponderado a lo largo de *Yeelen* y *Hong gao liang*.



El color del cielo y de la tierra de *Yeelen*, son mostrados por última vez en la escena en que Attou y el hijo de ésta, se encuentran en el lugar de batalla donde Soma y Nianankoro pelearon hasta la muerte, en una batalla espiritual. La divinidad, la fertilidad y la nueva vida son las simbologías presentes en dichos colores, los cuales apoyan el mensaje narrativo que el director deja instaurado como último mensaje. Zhang Yimou, baña la última escena de su filme, de un rojo saturado que alude a conceptos políticos, los cuales son asociados a la última batalla entre japoneses y chinos durante la secuencia “Desenlace” de *Hong gao liang*.

Conclusiones finales

Los elementos recopilados durante esta investigación, han sido ligados a las diferencias culturales, sociales y políticas que influyen a cada director para no solo narrar sus películas con un cierto estilo e identidad, sino también para contar una historia con una propuesta estética acorde a los códigos correspondientes de cada uno, apoyando la idea de que existen diferencias en el tratamiento del color debido a códigos culturales. La comparación tanto de objetos en la imagen como una tabla o un jarro junto a la fotografía de cada filme, como son las imágenes teñidas de un color característico, son los elementos analizados durante esta investigación.

Las diferencias y similitudes antes mencionadas, demuestran que existen variadas influencias que a veces tienden a encontrarse en dos artistas de localidades diferentes. En el caso de Souleymane Cissé y Zhang Yimou, se trata de dos directores que tienen como factor en común, el gusto por el cine realista, con influencias del neorrealismo italiano y el cine de la Unión Soviética, junto a un gusto por la fotografía. Se trata además de dos directores que a pesar de vivir en dos continentes distintos, no están tan apartados como podría creerse, esta teoría es apoyada por códigos que van asociados al hecho de querer contar una historia, la cual podría narrarse de mil formas distintas. Sin embargo, ambos directores, escogen un estilo bastante similar, lo cual se remite a la temática del viaje y la búsqueda del crecimiento espiritual, representado en colores que apoyan la narrativa del filme, dando un fuerte soporte narrativo que, si bien no tiene combinaciones tonales similares del todo, cumplen la función principal de simbolizar un concepto que el espectador debe interpretar.

La fotografía como oficio en ambos directores, ha influenciado directamente no solo en términos de encuadre y composición, sino también en el uso del color de la película, dándole un sentido directo acorde a las creencias de cada uno, su geografía, los ritos, los gustos, etc. Esta característica fue clave al momento de elegir ambos directores, ya que es un factor que influye directamente en el uso del color, entre otros elementos de la imagen. Otro gran referente de esta característica es Stanley Kubrick, director norteamericano y fotógrafo profesional, quien a lo largo de toda su filmografía mantiene un impecable cuidado en términos de composición y color, como también de elementos simbólicos en sus imágenes.

Como se puede notar, existen colores dentro de un film a los que se les atribuye más de un significado, ya que debido a las influencias propias de cada director, estas van cambiando su interpretación acorde al contexto en que se les aplique, lo cual puede variar dentro de una escena, dentro del filme mismo, o en una filmografía entera. En la película de Zhang Yimou, el color rojo funciona como el representante de la felicidad y la buena suerte, el cual posteriormente a la llegada de los japoneses, cambia su significado al color de la tragedia y el desamparo, aludiendo directamente a las raíces políticas de su cultura y sociedad. Yimou en este caso, intenta reflejar lo que está viviendo la sociedad china a finales del período de los años ochenta, acercando una historia que retrata la vida de siglos atrás, con conexión directa a la historia contemporánea de la China de Yimou, dejando una crítica subtextual que alude a la realidad política del país.

En el caso de Souleymane Cissé, los variados colores del entorno de la naturaleza, son las mayores influencias no sólo culturales y geográficas, sino también sociales, al ser las tonalidades más usadas en todo tipo de simbologías identitarias del continente, desde su artesanía hasta los colores de su bandera. Para Cissé, los colores en su película, son representantes de un mensaje que alude a una nueva vida, el traspasar lo banal y convertirse en un ser espiritual. Estos conceptos son inspirados e influenciados por la naturaleza y su entorno, marcando la estética de *Yeelen*, de una manera que no muchos directores han podido lograr. De esta forma, las películas de Cissé, como muchas otras del África subsahariana, cuentan historias de mujeres y hombres disconformes con su entorno, que luchan por ser reconocidos en el espacio social. Así, Cissé usa del color de la naturaleza para devolver esas tierras a los hombres y mujeres que reclaman un entorno en el cual puedan sentirse identificados.

La dirección de arte y la dirección de fotografía en ambos filmes, juegan un papel importantísimo en cada obra, ya que son éstos los que determinan finalmente cual será el resultado en términos de colores del filme. Es obvio que Cissé y Yimou buscan un cuidado estético más allá de contar una historia, por lo que tanto en *Yeelen* como en *Hong gao liang*, la mezcla de estos oficios se destacan en un sutil trabajo que destaca a ambos directores por la delicadeza en algunos casos, con que el color se presenta para la representación de significados.

Finalmente, el uso del color en el cine, queda ligado directamente al contexto social, político y cultural en el que se encuentre un director, tal y como se afirma en la hipótesis de esta investigación, donde el factor casualidad en casos como la presentación de elementos cotidianos, como un árbol, la tierra o una casa, no puede ser considerado un elemento para el uso del color en el cine. De esta forma, se crea un camino para nuevas preguntas, como por ejemplo qué pasaría con un director que filma temáticas culturales al estilo de *Yeelen* o *Hong gao liang* en un país extranjero, en otro idioma, con actores de nacionalidades diferentes, etc. el resultado de aquello, indudablemente variaría según el lugar y la gente, no dando como resultado una película sin sentido, sino más bien un resultado distinto, abierto a la variedad y nuevas fronteras.

El color en el cine se crea por un fin estético y comercial. El contexto socio-político-cultural del artista o el que hace uso del color en su obra, influye directamente en el desempeño y ejecución de ésta. La variedad de estilos es un factor que desempeña un papel importante en contar historias de una forma específica, de no ser por este factor, la monotonía abundaría en las pantallas del cine. Los investigadores recopilados durante la investigación, se esfuerzan por relatar las funciones de un color bajo ciertos parámetros sociales, políticos, culturales, históricos e incluso psicológicos, aportando la información pertinente para llevar a cabo esta investigación. La importancia de este trabajo radica en el entendimiento de un pasado con variadas influencias en una localidad específica, representada artísticamente a través del color.

Anexos

Anexo n° 1:

África subsahariana



África Magreb



Anexo n° 2:

Simbología china

rojo 紅色

seda 絲綢

Anexo n° 3:

Colores masculinos al frente, colores femeninos atrás.



Apéndice de biografías

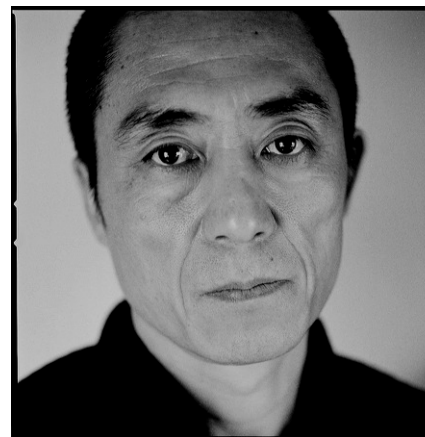
Souleymane Cissé: Nacido en la ciudad de Bamako, Malí, en el año 1940 y criado en una familia musulmana, es una de las figuras más destacadas de la escena cinematográfica del continente africano. Cissé estudia en la Escuela de Cine y



Televisión de Moscú en la Unión Soviética y regresa a su país de origen en 1960 después de la independencia nacional del mismo. Para el año 1974, produce su primer largometraje en la lengua Bambara. *Den muso* (La joven), es la historia de una joven que ha sido violada. Luego de quedar embarazada, es rechazada por su familia y el padre del bebé. La creación de este film resulta en el arresto de Cissé por aceptar políticas francesas en sus temáticas. Durante 1984 y 1987, el film *Yeelen* (La luz), gana el premio del jurado en el Festival de Cine de Cannes en 1987.

Souleymane Cissé, se convierte en un artista comprometido con su tiempo que lucha activamente en favor del desarrollo de una auténtica industria cinematográfica en África.

Zhang Yimou: Director y fotógrafo chino nacido en 1951 en Xian. Hijo de un soldado del ejército. Durante el gobierno de Mao Tse Tung (1963-1976) se integra a una granja de trabajo, durante diez años. Acabada esta etapa, con 28 años, retoma sus estudios e ingresa en la Academia de Cine de Pekín. Fue operador de cámara en las películas



Tierra Amarilla (1984) y La Gran Parada (1986) de Chen Kaige y debutó como director con *Hong gao liang* en 1988. Al ganar el Oso de Oro en Berlín en ese año, pasa a ser mundialmente conocido. Ya desde su primera película, Yimou se convierte en uno de los directores chinos con mayor proyección internacional, pues los premios obtenidos en los grandes festivales de cine como Cannes, Venecia y Berlín le abrieron las puertas del mercado de la distribución.

Su cine se caracteriza por una cuidada y estudiada fotografía. La figura de la mujer fuerte y decidida, domina todo su cine, desde las películas de un contexto íntimo y cotidiano a aquellas donde la épica lo impregna todo.

Relación bibliográfica

- Barone, L. (1979). *Arteca: Para comprender el arte*. Barcelona: Océano.
- Casetti, F., Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cervera, I. (1997). *Arte y cultura en China: conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Coletti, M. & De Franceschi, L. *Souleymane Cissé. Con los ojos de la eternidad*. (2009) Andalucía: Editorial Universidad de Granada.
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gage, J. (2001). *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Londres: Ediciones Siruela.
- García, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- García, M., Salazar, M. (2007). *El cine del África subshariana*. Extraído el 10 de Octubre de 2010 desde <http://www.scribd.com/doc/2479249/LOS-CINES-DE-AFRICA-SUBSAHARIANAS>
- Harris, M. (1991). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili
- Itten, J. (2002). *El arte del color*. México: Noriega
- Küppers, H. (1995). *Fundamentos de la teoría de los colores*. México: Gustavo Gili.
- Lagorio, J. (n.d.). *Sorgo rojo, la necesidad desbordada*. Extraído el 1 de Noviembre de 2010 desde http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/10_zyimou/sorgorojo.html
- Lensky, G., Lensky, J. & Nolan, P. (1997). *Sociedades humanas: Introducción a la macrosociología*. México: McGraw-Hill.
- Monterde, J. & Riambau, E. (1996). *Historia general del cine, Volumen XI*. Barcelona: Cátedra.
- Pawlik, J. (1996). *Teoría del color*. Barcelona: Paidós.
- Powell, R. (1998). *Arte y cultura: Negros en el siglo XX*. Barcelona: Destino; Thames and Hudson.
- Russell, D. (1990A). *El libro del amarillo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Russell, D. (1990B). *El libro del azul*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Russell, D. (1990C). *El libro del rojo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Schwartz, D. (2003). *A visually spellbinding masterpiece*. Extraído el 7 de Agosto de 2010 desde <http://homepages.sover.net/~ozus/yeelen.htm>

- Tregear, M. (1980). *El arte chino*. Barcelona: Destino; Thames and Hudson.
- Willett F. (2000). *Arte Africano: Una introducción*. Barcelona: Destino; Thames and Hudson.